



REPUBLIK INDONESIA
KEMENTERIAN HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA

SURAT PENCATATAN CIPTAAN

Menteri Hukum dan Hak Asasi Manusia Republik Indonesia, berdasarkan Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta yaitu Undang-Undang tentang perlindungan ciptaan di bidang ilmu pengetahuan, seni dan sastra (tidak melindungi hak kekayaan intelektual lainnya), dengan ini menerangkan bahwa hal-hal tersebut di bawah ini telah tercatat dalam Daftar Umum Ciptaan:

- I. Nomor dan tanggal permohonan : EC00201706504, 12 Desember 2017
- II. Pencipta
Nama : **Dr. Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn**
Alamat : Menggeh Anyar RT. 002 RW. 013, Lalung, Karanganyar, Jawa Tengah, Karanganyar, Jawa Tengah, 57751
Kewarganegaraan : Indonesia
- III. Pemegang Hak Cipta
Nama : **Dr. Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn**
Alamat : Menggeh Anyar RT. 002 RW. 013, Lalung, Karanganyar, Jawa Tengah, Karanganyar, Jawa Tengah, 57751
Kewarganegaraan : Indonesia
- IV. Jenis Ciptaan : Karya Tulis (Disertasi)
- V. Judul Ciptaan : **Tari Bedhaya Ela-Ela Karya Agus Tasman: Representasi Rasa Dalam Budaya Jawa**
- VI. Tanggal dan tempat diumumkan untuk pertama kali di wilayah Indonesia atau di luar wilayah Indonesia : 26 Mei 2017, di Yogyakarta
- VII. Jangka waktu perlindungan : Berlaku selama hidup Pencipta dan terus berlangsung selama 70 (tujuh puluh) tahun setelah Pencipta meninggal dunia, terhitung mulai tanggal 1 Januari tahun berikutnya.
- VIII. Nomor pencatatan : 05782

Pencatatan Ciptaan atau produk Hak Terkait dalam Daftar Umum Ciptaan bukan merupakan pengesahan atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang dicatat. Menteri tidak bertanggung jawab atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang terdaftar. (Pasal 72 dan Penjelasan Pasal 72 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang Hak Cipta)



a.n. MENTERI HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA
DIREKTUR HAKCIPTA DAN DESAIN INDUSTRI

Dr. Dra. Erni Widhyastari, Apt., M.Si.
NIP. 196003181991032001

DISKRIPSI

Penelitian disertasi ini bertujuan membahas tentang penubuhan rasa dalam budaya Jawa pada tari Bedhaya Ela-ela dalam konteks peristiwa seni. Elemen-elemen yang menjadi bahasan secara khusus adalah meliputi penubuhan rasa oleh koreografer dalam penyusunan karya tari, penubuhan rasa oleh penari dalam mempresentasikan tari, dan penubuhan rasa sebagai sebuah pengalaman estetika oleh para penonton atau penikmat tari. Penelitian tentang pengalaman ketubuhan dalam tari ini menyinggung pada persoalan estetika tari, merupakan bagian disiplin etnokoreologi (pengkajian ilmiah tentang tari mengenai segala hal penting yang terkait dengan kebudayaan), dan secara global penelitian ini masuk dalam frame fenomenologi (ilmu tentang kejadian, gejala, perwujudan yang dialami oleh manusia). Strategi analisis data dalam penelitian menggunakan pendekatan deskriptif-interpretatif. Hasil penelitian menjelaskan bahwa rasa dalam konsep budaya Jawa merupakan substansi keindahan tari Bedhaya Ela-ela, yang ditubuhkan oleh koreografer (Agus Tasman) sebagai hasil pengalaman estetis melalui kreativitasnya. Di dalam proses kreativitasnya Agus Tasman mewujudkan rasa melalui media visual dan aural (auditif) yaitu gerak, pola lantai, rias busana, musik tari, seting tempat, dalam beberapa tahap diantaranya; 1. Persiapan, 2. Permenungan, 3. Penyusunan Konsep karya, 4. Eksplorasi, 5. Pemilihan Penari, 6. Perwujudan Koreografi, 7. Latihan, 8. Evaluasi, 9. Pemantapan, 10. Presentasi tari. Pada persoalan penubuhan rasa oleh penari sebagai proses penghayatan rasa, diwujudkan melalui cara-cara khusus dalam mengakumulasi semua unsur tarinya dalam sebuah pertunjukan tari. Rasa sebagai penghayatan estetis penari direalisasikan oleh penonton dalam wujud penikmatan estetis, yang dinyatakan dalam abstraksinya melalui tanggapan-tanggapannya. Kesimpulan penelitian menunjukkan bahwa rasa dalam tari merupakan kristalisasi pemahaman konsep religi, etika, dan estetika dalam budaya Jawa menjadi orientasi estetis dalam peristiwa seni. Ditubuhkan oleh Agus Tasman dan dipresentasikan oleh para penari dalam tari Bedhaya Ela-ela dan direalisasikan melalui komunikasi rasa dalam pertunjukan tari pada para penontonnya.

**TARI *BÊDHAYA ÊLA-ÊLA* KARYA AGUS TASMAN:
REPRESENTASI RASA BUDAYA JAWA**

**Disertasi
Untuk memenuhi sebagian persyaratan
mencapai derajat Sarjana S-3**

**Program Studi
Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa**



**diajukan oleh:
Katarina Indah Sulastuti
NIM. 11/324348/SMU/00851**

**SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS GADJAH MADA
YOGYAKARTA
2017**

**TARI BÊDHAYA ÊLA-ÊLA KARYA AGUS TASMAN:
REPRESENTASI RASA BUDAYA JAWA**

**Disertasi untuk memperoleh
derajat Doktor dalam Ilmu Seni Pertunjukan
pada Universitas Gadjah Mada**

**Dipertahankan terhadap sanggahan
Senat Universitas Gadjah Mada
Pada tanggal: 26 Mei 2017**

Oleh

Katarina Indah Sulastuti

Lahir pada tanggal 30 April 1969

di Karanganyar

DISERTASI

**TARI BÊDHAYA ÊLA-ÊLA KARYA AGUS TASMAN:
REPRESENTASI RASA BUDAYA JAWA**

disusun oleh
Katarina Indah Sulastuti
11/324348/SMU/00851

telah dipertahankan di depan Dewan Penguji
pada tanggal 26 Mei 2017

Susunan Dewan Penguji

Promotor

Anggota Tim Penguji lain


Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, MA.


Prof. Dr. A.M. Hermfen Kusmayati

Ko-Promotor


Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum.

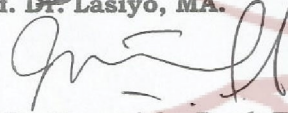

Prof. Dr. R.M. Soedarsono


Prof. Dr. Heddy Shri Ahimsa Putra, MA.

Ko-Promotor


Prof. Dr. Lasiyo, MA.


Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc.


Dr. Rr. Paramitha Dyah Fitriasari, M.Hum.

Disertasi ini diterima sebagai salah satu persyaratan
untuk memperoleh gelar doktor
Tanggal 12 JUN 2017

Ketua Program Studi
Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa


Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, MA.

Mengetahui
Dekan Sekolah Pascasarjana Lintas Disiplin


Prof. Ir. Siti Malkhamah, M.Sc., Ph.D.



PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini

N a m a : Katarina Indah Sulastuti
Nomor Mahasiswa : 11/324348/SMU/00851
Program : Pascasarjana (S-3)
Program Studi : Pengkajian Seni Pertunjukan dan
Seni Rupa
Tempat dan tanggal lahir : Karanganyar, 30 April 1969
Alamat : Jl. Sadewa III, Blok A5 No.1,
Perum Manggeh Anyar, Lalung,
Karanganyar

Menerangkan bahwa Disertasi saya yang berjudul "***Tari Bêdhaya Êla-êla Karya Agus Tasman: Representasi Rasa Budaya Jawa***" adalah asli (bukan jiplakan) dan belum pernah digarap oleh penulis lain. Semua pendapat dan ide orang lain yang diambil dalam disertasi ini dilakukan melalui prosedur ilmiah, dan dicantumkan dalam daftar pustaka.

Yogyakarta, 26 Mei 2017

Yang menyatakan




Katarina Indah Sulastuti

PRAKATA

Segala puji dan syukur dipanjatkan kepada Tuhan Yang Maha Esa, atas Kasih dan karuniaNya penulis dapat menyelesaikan Disertasi yang berjudul “Tari *Bêdhaya Êla-êla* Karya Agus Tasman: Representasi *Rasa* Budaya Jawa” ini.

Disertasi ini membahas tentang persoalan tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai representasi *rasa* budaya Jawa yang dipaparkan melalui tiga elemen pokok dalam peristiwa seni yaitu seniman koreografer atau penata tari, penari sebagai presentator tari, dan penonton sebagai penikmat tari. *Rasa* budaya Jawa yang terepresentasikan dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* melalui mediumnya yang simbolis, menjadi sumber interpretasi dan internalisasi nilai keindahan *rasa* bagi koreografer (penyusunan tari), penari (presentasi tari), dan penonton (penghayatan).

Penelitian disertasi yang membahas persoalan keindahan *rasa* budaya Jawa dalam tari ini, bukan merupakan hal yang sederhana bagi penulis, dan membawa penulis pada realita yang absurd dikarenakan pemahaman penulis yang belum memadai pada persoalan itu. Akan tetapi atas tuntunan, arahan, serta bimbingan teoritis, metodologis dan teknis dari para promotor, arah dan tujuan penelitian ini menjadi lebih jelas. Pada kesempatan ini perkenankan penulis menghaturkan terimakasih

yang tiada tara dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada para promotor yang dengan penuh kesabaran dan dedikasi yang tinggi sudi membimbing, menuntun, serta mengarahkan penulis hingga tersusunnya disertasi ini. Juga kepada semua pihak yang telah secara langsung maupun tidak langsung memberikan bantuan dan dorongan, dalam penyusunan disertasi ini.

1. Disertasi ini tidak akan terwujud tanpa bimbingan para promotor: Dr. Lono Lastoro Simatupang, Prof. Dr. R.M. Soedarsono, dan Prof. Dr. Timbul Haryono. Dari awal proses perkuliahan hingga sampai pada tahap penyusunan disertasi, para promotor senantiasa memberikan perhatian dan dorongan kepada penulis, hal itu menumbuhkan semangat penulis untuk menyelesaikan disertasi sebagai tugas akhir dalam studi doktoral ini. Dr. Lono Lastoro Simatupang, sebagai promotor utama telah memberikan arahan dan bimbingan secara cerdas, kritis, bijak dan demokratis telah menyadarkan penulis pada arah penelitian dalam kaitannya dengan perspektif penelitian, metodologi dan hal yang bersifat substansif dalam penulisan disertasi ini. Prof. Dr. R.M. Soedarsono dengan penuh perhatian, kebakapan, keramahan, senyuman, kecerdasan, kecermatan dan ketelitian serta kekritisannya dalam mengoreksi tulisan,

telah mengarahkan penulis pada kecermatan secara teknis maupun substansif dalam proses penyelesaian disertasi ini. Prof. Dr. Timbul Haryono, dengan sifat kebaikannya, selalu siap membimbing penuh kesabaran. Kecerdasannya, kecermatan dan ketelitiannya dalam menunjukkan sumber tulisan telah membuka pikiran penulis akan pentingnya sumber-sumber yang relevan dalam penulisan disertasi ini. Sungguh tanpa perhatian dan dorongan, serta bimbingan yang penuh kesabaran, kearifan dan kasih sayang, dari para promotor, penulis tidak yakin dapat menyelesaikan disertasi ini.

2. Direktorat Jenderal Sumber Daya Ilmu Pengetahuan, dan Teknologi Pendidikan Tinggi, yang telah memberi kesempatan dan dukungan materiil pada penulis untuk menempuh studi doktoral melalui pemberian Beasiswa Pascasarjana Dalam Negeri kepada penulis.
3. Rektor Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, dan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, serta Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, yang telah menerima dan memberi kesempatan kepada penulis untuk menempuh studi doktoral

di Sekolah Pasca Sarjana UGM Yogyakarta Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa. Kesempatan yang diberikan menjadi goresan tinta emas dalam sejarah hidup penulis, yang sejak kecil, penulis serta orang tua penulis mencita-citakan penulis dapat menuntut ilmu di perguruan tinggi ini.

4. Rektor Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dan Ketua Jurusan Tari Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, yang telah memberikan ijin kepada penulis untuk menempuh studi doktoral di Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta. Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta merupakan instansi yang telah melahirkan dan membesarkan penulis, untuk itu penulis berjanji akan selalu setia untuk mengabdikan diri dan siap menyumbangkan segala ilmu serta pengetahuan yang berhasil penulis timba.
5. Bapak Agus Tasman selaku narasumber utama dalam penulisan disertasi ini, telah dengan sabar dan penuh keiklasan memberikan segala ilmu dan pengetahuannya terkait dengan objek material selama proses penyusunan disertasi ini.
6. Para penari *Bêdhaya Êla-êla* Jurusan Tari ISI Surakarta, para pengrawit dari Laboran Fakultas Seni Pertunjukan ISI

Surakarta, dan panitia pertunjukan, yang telah dengan semangat, ikhlas, dan penuh tanggungjawab yang tinggi memberikan dukungan dalam proses pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*, sebagai upaya penggalian data dalam disertasi ini: Ibu Nanuk Rahayu., S.Kar., M.Sn., Ibu Sulistya Haryanti, S.Kar, M.Hum., Ibu Sri Setyoasih, S.Kar., MSn., Ibu Hadawiyah Endah Sri Utami S.Kar., M.Sn., Ibu Darmasti, S.Kar., M.Hum., Ibu Dwi Maryani S.Kar., M.Sn., Ibu Ninik Suturangi Mulyani, dan Ibu Mamik Widyastuti S.Kar., M.Sn., Bapak Sriyadi, S.Kar., M.Hum., Ibu Efrida S.Sen., M.Sn., Ibu Denok Wardani, Ibu Dewi Kristanti S.Kar., M.Sn., Ibu Budi Setyastuti S;Kar., M.Sn., Bapak Nur Rochim S.Sn., M.Sn., Bapak MH. Juli Prasetya M.M, Ibu Mamik Suharti S.Kar., M.Hum., serta semua yang tidak dapat penulis sebutkan satu persatu.

7. Para pengamat tari yang telah sudi hadir memenuhi undangan dan memberikan apresiasi serta tanggapannya pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*: Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, Prof. Dr. Dharsono, Bapak Daryono S.Kar., M.Hum., Bapak Wahyu Santoso Prabowo S.Kar., M.S., Ibu Rusini S.Kar., M.Hum., Dr. I Nyoman Chaya S.Kar., M.S., Bapak Didik Bambang Wahyudi S. Kar., M.Sn., Ibu

Soemaryatmi S.Kar., M.Hum., Bapak Hadi Subagyo S.Kar., M.Hum., Dr. S. Pamardi S.Kar., M.Hum, Bapak Hari Mulyatno S.Kar., M.Hum, Bapak Suharji S.Kar., M.Hum., Bapak H. Wahyudiarto, S.Kar., M.Hum., bapak Nuryanto, S.Kar., M.Sn., Bapak Wasi Bantolo S.Sn., M.Sn., dan Bapak Suraji S.Kar. M.Sn.

8. Dewan penguji proposal sekaligus penguji kelayakan hasil penelitian, yang telah dengan bijak dan cermat memberikan koreksi dan arahan untuk perbaikan penulisan disertasi ini, sehingga disertasi ini diterima untuk diajukan pada sidang atau ujian tertutup: Prof. Dr. Sri Heddy Sri Ahimsa Putra, Prof. Dr. AM. Hermien Kusmayati, dan Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum.

9. Dewan Penguji pada sidang atau ujian tertutup, yang secara bertanggungjawab telah menguji dan melakukan konfirmasi hasil penelitian, serta dengan bijak memutuskan kelulusan disertasi ini: Dr. Lono Lastoro Simatupang, Prof. Dr. R.M. Soedarsono, Prof. Dr. Timbul Haryono, Prof. Dr. AM. Hermien Kusmayati, Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M. Hum, Prof. Dr. Sri Heddy Sri Ahimsa Putra, Prof. Dr. Lasiyo, MA., dan Dr. Rr. Paramitha Dyah Fitriasaki, M.Hum.

Ungkapan terimakasih yang tak terhingga penulis sampaikan pula dengan teriring dalam doa kepada ayahanda Ay. Sutarman Hadi Soetomo dan ibunda R.Ngt. ME. Siti Sa'ilah, yang telah damai di dalam Surga, serta bapak dan ibu mertua: Bapak Pringgowijoyo (Alm) dan Ibu Itun. Disampaikan pula terimakasih kepada suami tercinta Dr. Sunardi, S.Sn., M.Sn., dan anak-anak tersayang Pascalis Baylon Nardana Pratitajanottama Wijaya dan Maria Astriwisessa Indahsari Bhanuwati, yang telah dengan sabar menerima kealpaan penulis dalam beberapa tugas dan tanggungjawab sebagai ibu. Juga kepada seluruh keluarga besar (kakak, adik dan keponakan, serta cucu), penulis ucapkan terimakasih, atas doa-doa dan perhatiannya, penulis mampu terus melangkah hingga penyusunan disertasi ini. Tidak lupa kepada seluruh pihak yang tidak dapat penulis sebutkan satu persatu, penulis haturkan pula terimakasih yang tiada taranya. Semoga semua kebaikan yang diberikan kepada penulis dibalas oleh Tuhan Yang Maha Kuasa dengan kelimpahan berkah dan rahmatNya. Akhir kata semoga karya disertasi ini bermanfaat bagi kehidupan seni dan budaya.

Yogyakarta, 26 Mei 2017

Penulis,

ABSTRACT

This research discusses about the dance Bêdhaya Êla-êla by Agus Tasman as representation of Javanese culture rasa (sense). The basic points presented are concerning Agus Tasman's creativity in composing the dance Bêdhaya Êla-êla, the representation of Javanese culture rasa in the dance Bêdhaya Êla-êla, the presentation of Bêdhaya Êla-êla by the dancers, and the audiences' appreciation as well as comments on the dance Bêdhaya Êla-êla performance as a result of communication process of rasa.

The research finding shows that Agus Tasman's creativity in composing the dance Bêdhaya Êla-êla is supported by internal factors including interest and seriousness, technical ability, the understanding of concept in dance and Javanese culture, the sensibility of rasa, the high power of imagination and interpretation. The external factors include the role of Gendhon Humardani who gives a trust and a chance to Agus Tasman, as well as the support from Martopangrawit and Hardjonagara. The creative process of composing the dance Bêdhaya Êla-êla is executed in several stages forming spiral pattern. Innovation of the dance Bêdhaya Êla-êla by Agus Tasman can be seen in the treatment concept of gagah movement for Bedhaya dance, the dancer formation of Bima Cancut and the formation of Dewa Ruci, the costume color gula klapa and the cinde sampur motives, gelang kadhal mènèk, as well as the development of characters interpretation of Paku Buwana VI. There is a key concept for dancers in order to be able to represent the beauty of Javanese culture rasa in the dance Bêdhaya Êla-êla called kasarira. The audience's response towards the dance presentation of Bêdhaya Êla-êla is so various for the appreciation of rasa in dance is subjective interpretative and subjective objective.

The research finding shows that the dance Bêdhaya Êla-êla represents the aesthetic representation of rasa as crystallization of religious rasa and ethical rasa of Javanese culture which are manifested through the symbolic dance as the medium. Javanese culture rasa as the substance of beauty in dance Bêdhaya Êla-êla by Agus Tasman totally come from all its elements covering rasa: agung (great), gagah (heroic), regu, mrabu, sacre (sacred), kidmat (solemn), wingit and prihatin (concerned).

Keywords: dance Bêdhaya Êla-êla, representation, rasa, Javanese culture

INTISARI

Penelitian ini membahas tentang tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman sebagai wujud representasi *rasa* budaya Jawa. Poin-poin dasar yang dipaparkan adalah mengenai kreativitas Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*, representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh para penari, serta apresiasi dan tanggapan penonton pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai hasil proses komunikasi *rasa*.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa kreativitas Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* di dorong oleh faktor internal yaitu minat dan kesungguhan, kemampuan teknik, pemahaman konsep-konsep dalam tari dan budaya Jawa, sensibilitas *rasa*, daya imajinasi dan daya interpretasi yang tinggi. Dorongan dari faktor eksternal yaitu peran Gendhon Humardani yang memberi kepercayaan dan kesempatan pada Agus Tasman, serta dukungan dari Martopangrawit, dan Hardjonagara. Proses kreatif dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* dilakukan dalam beberapa tahap yang membentuk *pola spiral*. Kebaruan tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman terlihat pada konsep penggarapan gerak *gagah* untuk tari *bedhaya*, formasi penari *Bima Cancut* dan pola lantai Dewa Ruci, warna busana *gula klapa* dan motif sampur *cinde*, *gelung kadhal mènèk*, serta pengembangan interpretasi tokoh yaitu tokoh Paku Buwana VI. Terdapat konsep kunci bagi penari agar dapat merepresentasi keindahan *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yaitu *konsep kasarira*. Hasil tanggapan penonton terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* sangat bervariasi, disebabkan karena penghayatan *rasa* dalam tari bersifat subjektif interpretatif, juga sekaligus subjektivitas yang objektif.

Kesimpulan penelitian ini adalah: bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan representasi estetika *rasa*, sebagai kristalisasi dari *rasa* religi dan *rasa* etika budaya Jawa, yang termanifestasikan melalui medium tarinya yang simbolis. *Rasa* budaya Jawa sebagai substansi keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman secara menyeluruh muncul dari akumulasi semua unsurnya yaitu *rasa agung*, *gagah*, *rêgu*, *mrabu*, *sacre* (*sakral*, *suci*), *sacred* (*kidmat*), *wingit* dan *prihatin*.

Kata kunci: *Tari Bêdhaya Êla-êla*, *representasi*, *rasa*, budaya Jawa

DAFTAR ISI

	Halaman
HALAMAN JUDUL	ii
HALAMAN PENGESAHAN.....	iii
HALAMAN PERNYATAAN	v
PRAKATA	vi
ABSTRACT	xii
INTISARI	xiii
DAFTAR ISI.....	xiv
DAFTAR GAMBAR	xvii
DAFTAR DIAGRAM	xxiv
DAFTAR BAGAN	xxv
DAFTAR TABEL	xxv
DAFTAR NOTASI GERAK.....	xxv
BAB	
I. PENGANTAR	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	11
C. Tujuan dan Manfaat Penelitian	11
D. Tinjauan Pustaka	14
E. Landasan Teori	27
F. Metode Penelitian	55
G. Sistematika Penulisan	71
II. TARI <i>BÊDHAYA</i> DI WILAYAH SURAKARTA.....	74
A. Keberadaan Tari <i>Bêdhaya</i>	74
B. Makna Filosofi Tari <i>Bêdhaya</i>	91
C. Tari <i>Bêdhaya</i> di Keraton Surakarta.....	100
D. Tari <i>Bêdhaya</i> di Luar Keraton Surakarta.....	141
III. ESTETIKA <i>RASA</i>	150
A. Istilah <i>Rasa</i>	152
B. <i>Rasa</i> dalam Budaya Jawa.....	159
C. <i>Rasa</i> sebagai Konsep Keindahan Seni	177
D. <i>Rasa</i> dalam Seni Tari Jawa.....	196
IV. KREATIVITAS AGUS TASMAN DALAM PENYUSUNAN TARI <i>BÊDHAYA ÊLA-ÊLA</i>	226
A. Profil Agus Tasman.....	232
B. <i>Press</i> (Dorongan Kreatif)	249
1. Faktor Internal	250
2. Faktor Eksternal.....	254
3. Ide Estetik Penyusunan Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	259
C. Proses Kreatif Agus Tasman.....	271

1. Tahap Persiapan	278
2. Tahap Perenungan	283
3. Tahap <i>Concepting</i>	285
4. Tahap Eksplorasi	287
5. Tahap <i>Casting</i>	295
6. Tahap Perwujudan Karya Koreografi.....	302
7. Tahap Proses Latihan.....	305
8. Tahap Evaluasi.....	308
9. Tahap Pemantapan/Gladi.....	310
10. Tahap Presentasi Karya Koreografi	312
D. Produk Kreatif Agus Tasman: Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> ..	315
1. Latar Belakang Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> Karya Agus Tasman.....	316
2. Bentuk dan Struktur Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> Karya Agus Tasman	340
a. Gerak Tari dan Formasi Penari	343
b. Rias dan Busana	350
c. <i>Gêndhing Karawitan</i> Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	363
d. Ruang Pementasan dan Pencahayaan	375
3. Elemen Estetika <i>Rasa</i> dalam Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	380
a. Elemen Intrinsik	382
1. Isi Karya Tari	382
2. Bentuk atau Wujud Medium Ungkap	384
3. Penampilan	392
b. Elemen Ekstrinsik	393
1. <i>Penonton</i>	393
2. Pementasan	394
V. REPRESENTASI RASA BUDAYA JAWA DALAM TARI <i>BÊDHAYA ÊLA-ÊLA</i>	397
A. Konsep <i>Rasa</i> Budaya Jawa dalam Aspek Religi, Etika, dan Estetika	400
B. Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> sebagai Representasi Konsep <i>Rasa</i> Budaya Jawa	409
1. Manifestasi Konsep <i>Rasa</i> Budaya Jawa dalam Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	410
a. Aspek Religi	411
b. Aspek Etika	417
c. Aspek Estetika	420
2. Elemen-elemen dalam Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> . Sebagai Sarana Representasi <i>Rasa</i> Budaya Jawa	427
a. Tubuh Penari dan Gerak	428
b. Formasi Penari	442
c. Rias dan Busana	445
d. Karawitan Tari	449

e. Ruang atau Tempat Pementasan	458
C. <i>Kasarira</i> : Konsep Penari dalam Menubuhkan Elemen <i>Rasa</i> dalam Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	461
D. Proses Penari Merepresentasikan <i>Rasa</i> Budaya Jawa dalam Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	492
1. Tahap Awal atau Pra Proses.....	493
a. Persiapan Eksternal	493
b. Persiapan Internal	494
c. Melatih Ketrampilan Tubuh	497
2. Tahap Proses Presentasi Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	499
a. Latihan Kelompok	500
b. Tahap Gladi	508
3. Tahap Presentasi Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	509
4. Tahap Akhir (Pasca Proses).....	515
VI APRESIASI DAN TANGGAPAN PENONTON TERHADAP PRESENTASI RASA DALAM TARI <i>BÊDHAYA ÊLA-ÊLA</i>	518
A. Representasi <i>Rasa</i> Budaya Jawa dalam Pergelaran Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> : sebuah Komunikasi <i>Rasa</i>	522
1. Koreografer sebagai Komunikator atau Pemilik Pesan (<i>Sender</i>).....	537
2. <i>Tari Bêdhaya Êla-êla</i> sebagai Pesan dan Makna...	539
3. Penari sebagai Komunike atau Pembawa Pesan (<i>Chanel</i>).....	545
4. Penonton sebagai Komunikan (Penerima Pesan)...	548
B. Apresiasi dan Tanggapan Penonton: Indikator Keberhasilan Komunikasi <i>Rasa</i> dalam Presentasi Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	556
VII KESIMPULAN.....	597
A. Kesimpulan.....	597
B. Temuan.....	612
KEPUSTAKAAN.....	615
NARASUMBER.....	632
AUDIO VISUAL.....	634
GLOSARIUM.....	635
LAMPIRAN.....	648

DAFTAR GAMBAR

- Gambar 1: Formasi Penari (*gawang*) *urut kacang* pada struktur *maju bêksan*. Secara berurutan dari kiri ke kanan, sebutan atau nama-nama penarinya adalah 1. *apit mburi*, 2. *èndhèl ajêg*, 3. *batak*, 4. *apit mênêng*, 5. *apit ngarêp*, 6. *gulu*, 7. *èndhèl wêton*, 8. *dhada*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti) 117
- Gambar 2: Foto penari dalam formasi *urut kacang* pada gerak *lumaksana kapang-kapang* dalam struktur *maju bêksan* pada tari *Bêdhaya Kêtawang* (Dokumentasi Reza Fitriyanto, 2013) 117
- Gambar 3: Foto Penari dengan formasi *urut kacang* dalam struktur *bêksan* pada tari *Bêdhaya Kêtawang* (Dokumentasi Bayu Kartika, 2011) 118
- Gambar 4: Gambar *gawang montor mabur* (*garuda nglayang*) merupakan satu bentuk formasi posisi penari yang khas dalam tari *bêdhaya*, 1. *èndhèl ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhèl wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti) 119
- Gambar 5: *Gawang montor mabur* atau *garuda nglayang* tampak dari samping (Foto Screenshot dari video Yudhi Sulisty, 2013) 119
- Gambar 6: *Gawang jejer wayang* dari kiri ke kanan, adalah 1. *èndhèl ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhèl wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti) 120
- Gambar 7: Foto penari dalam formasi *jèjèr wayang dalam* tari *Bêdhaya Kêtawang* sebagai induk dari tari *bêdhaya- srimpi* di Surakarta (Dokumentasi Hasan Sakri Gozali, 2009) 120
- Gambar 8: *Gawang pêngang bêksan*. Keterangan: 1. *èndhèl ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhèl wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti) 121
- Gambar 9: *Gawang pada bêksan pêngangan*. (Keterangan: 1. *èndhèl ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhèl wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti) 122

Gambar 10:	<i>Gawang beksan perangan</i> dalam tari <i>Bêdhaya Ela-êla</i> yang mengacu dari gawang perangan dalam <i>Bêdhaya Kêtawang</i> (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)	122
Gambar 11:	<i>Gawang tiga-tiga</i> , 1. <i>apit mburi</i> , 2. <i>èndhèl ajèg</i> , 3. <i>batak</i> , 4. <i>apit mènêng</i> , 5. <i>apit ngarêp</i> , 6. <i>gulu</i> 7. <i>èndhel wêton</i> , 8. <i>dhada</i> , 9. <i>buncit</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	123
Gambar 12:	Tari <i>Bêdhaya Duradasih</i> yang dipertunjukkan di Gedung Kesenian Jakarta (GKJ), pada acara <i>Pagêlaran Langên Bêksa Adiluhung Keraton Nusantara</i> dalam rangka memperingati HUT ke-3, Paguyuban Catur Sagotra Nusantara, Rabu, 11 Mei 2016 (Dokumentasi Arum Sato, 2016).	131
Gambar 13:	Tari <i>Bêdhaya Pangkur</i> yang dipergelarkan di <i>Pendhapa Ageng</i> Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta (Dokumentasi Heru Mataya, 2013)	132
Gambar 14:	Tari <i>Bêdhaya Sukoharjo</i> pada saat pentas dalam acara Solo Menari 24 Jam di <i>Pendhapa Ageng</i> ISI Surakarta, pada tanggal 29 April 2012 (Dokumentasi Daryono, 2012)	133
Gambar 15:	Tari <i>Bêdhaya Mangunsih</i> pada saat pementasannya di <i>Pendapa SMKN 8</i> Surakarta pada acara <i>Langen Beksan Nemlikuran</i> tanggal 25 Agustus 2005 (Dokumentasi Agustina, 2005)	135
Gambar 16:	Tari <i>Bêdhaya Anglir Mëndung</i> dalam acara <i>Jumênêngan Dalêm KGPAA Mangkunegara IX</i> , 23 November 2012 (Dokumentasi Achmad Khalik, 2012)	136
Gambar 17:	Foto Tari <i>Bêdhaya Bêdah Madiun Mangkunêgaran</i> yang dipergelarkan pada <i>Gelaran Budaya Mangkunêgaran Performing Art</i> di Pura Mangkunegaran, Sabtu 11 Mei 2013 (Dokumentasi Herka Yanis Pangaribowo, 2013)	137
Gambar 18:	Tari <i>Bêdhaya Diradamêta</i> , dengan 7 penari pria hasil rekonstruksi seniman <i>Mangkunêgaran</i> (Dokumentasi Djayusman, 2012)	139
Gambar 19:	Tari <i>Bêdhaya Surya Sumirat</i> dalam ulang tahun penobatan <i>Mangkunêgara IX</i> yang ke-22, di <i>Pëndhapa Agung Pura Mangkunêgaran</i> Solo, Sabtu 24 April 2010 (Dokumentasi Agus Sektiawan, 2010)	141
Gambar 20:	Tari <i>Bêdhaya Layar Cheng Ho</i> karya Bambang 'mBesur' Suryono (Dokumentasi Bambang	147

	‘mBesur’ Suryono, 2010)	
Gambar 21:	Tari <i>Bêdhaya Sarpa Rodra</i> karya Saryuni Padminingsih pada Pergelaran Akhir Tahun di Pendapa ISI Surakarta 12 November 2010 (Screenshoot Rekaman Tari, 12 November 2010)	148
Gambar 22:	Agus Tasman (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	233
Gambar 23:	Tari <i>Bêdhaya Tolu</i> , pada acara “Gelar Karya Empu” di <i>Pëndhapa Agêng</i> ISI Surakarta, 15 Februari 2016. Di posisi depan kiri adalah Rektor ISI Surakarta Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum. (Dokumentasi Katarina Indah S, 2016)	242
Gambar 24:	Tari <i>Bedhaya Tolu</i> , karya Agus Tasman yang dipentaskan pada acara “Gelar Karya Empu” di <i>Pendapa Ageng</i> ISI Surakarta, 15 Februari 2016. Berada di posisi depan kiri adalah Rektor ISI Surakarta Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum. (Koleksi Katarina Indah S, 2016).	242
Gambar 25:	Tari <i>Bêdhaya Welasih</i> karya Agus Tasman, dipentaskan pada momentum Hari Tari Dunia 29 April 2015 di <i>Pëndhapa Agêng</i> ISI Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	243
Gambar 26:	Tari <i>Bedaya Si Kaduk Manis</i> Karya Agus Tasman pada acara Pentas Revitalisasi Tari di <i>Pëndhapa</i> Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta pada 31 Desember 2013 (Dokumentasi Herka Yanis Pangaribowo, 2013)	243
Gambar 27:	Agus Tasman menerima penghargaan sebagai empu tari dari Rektor ISI Surakarta, 15 Februari 2016 (Dokumentasi Katarina Indah S, 2016)	248
Gambar 28:	Foto bersama dengan Rektor ISI Surakarta beserta para empu yang memperoleh penghargaan dari Rektor ISI Surakarta, 15 Februari 2016 (Koleksi Katarina Indah S, 2016).	248
Gambar 29:	Foto Gendhon Humardani (Dokumentasi ISI Surakarta, 2017)	256
Gambar 30:	Foto Martopangrawit (sisi kiri) dan Hardjonagoro (sisi kanan) (Dokumentasi Google.com, 2017)	257
Gambar 31:	Tokoh Bima dan Dewaruci (Dokumentasi Sunardi, 2012)	261
Gambar 32:	Foto Sri Susuhunan Pakubuwana VI (Lahir pada 1807 dan wafat di pengasingan pada tahun 1849, (Memerintah tahun 1823-1830. Dijuluki	264

	Sinuhun Bangun Tapa, karena kegemarannya melakukan <i>tapa brata</i>	
Gambar 33:	Patung Pakubuwana VI, yang ditetapkan sebagai Pahlawan Nasional oleh Pemerintahan Republik Indonesia tanggal 17 November 1964 (Gambar diambil dari sumber Wikipedia)	264
Gambar 34:	Gambar gapura masuk ke pelataran Candi Sukuh (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2013)	282
Gambar 35:	Relief di Candi Sukuh yang menggambarkan cerita <i>Dewaruci</i> (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2013)	282
Gambar 36:	Pergelaran tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> pada acara Dies Natalis ISI Surakarta 15 Juli 2015 (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	332
Gambar 37:	Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> yang digelar di <i>Pêndhapa</i> Sasonomulya pada bulan Agustus 1985 (Dokumentasi Darmasti, 1985)	339
Gambar 38:	Tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> yang digelar di <i>Pêndhapa</i> SMK Negeri 8 Surakarta pada tanggal 26 Januari 2015, dengan sebagian besar penari yang sama, (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	339
Gambar 39:	Motif gerak <i>maju kapang-kapang</i> dalam struktur <i>Maju Beksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> , dengan formasi <i>urut kacang</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, tahun 2015)	344
Gambar 40:	Motif gerak <i>sembahan nikelwanti</i> dalam Struktur <i>Bêksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> dengan formasi <i>motor mabur</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	345
Gambar 41:	Motif gerak pada <i>Laras Êla-êla</i> , dalam Struktur <i>Bêksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> , masih dalam formasi <i>montor mabur</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	346
Gambar 42:	Motif gerak <i>lembahan (Jeplak-jeplak)</i> dalam formasi <i>jejer wayang</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	347
Gambar 43:	Motif gerak <i>engkyek</i> dengan formasi <i>gawang tiga-tiga</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	348
Gambar 44:	Motif gerak <i>pêndhapan</i> dengan formasi <i>gawang tiga-tiga</i> dalam tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	349
Gambar 45:	Rias wajah penari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	352

	(Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)	
Gambar 46:	Notasi gerak <i>engkyek</i> dengan formasi lantai <i>blumbangan</i> dalam struktur <i>Beksan Tari Bêdhaya Êla-êla</i> (Oleh Katarina Indah S)	353
Gambar 47:	Gelung <i>kadhal mènèk</i> dilihat dari depan dan belakang (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	353
Gambar 48:	Gelung <i>kadhal mènèk</i> tampak dari samping kanan, dan samping kiri (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	354
Gambar 49:	Hiasan kepala (dari kiri: <i>jambul</i> merah, <i>kokar</i> hitam dan <i>pênètèp</i> , <i>cundhuk mëntul</i> , <i>cênthung</i> dan gambar assesoris (kalung, gelang dan subang) yang dikenakan penari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	354
Gambar 50:	Busana penari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> tampak dari depan dan belakang, dengan properti selendang (<i>sampur</i>) yang menyatu dengan busananya (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	361
Gambar 51:	Busana penari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> tampak dari samping kiri dan samping (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	362
Gambar 52:	Samping kiri adalah <i>buntal</i> yang terbuat dari daun <i>puring</i> dan bunga <i>kenikir</i> yang <i>dironce</i> . Samping kanan adalah bunga <i>samparan</i> yang terdiri dari bunga mawar, melati, kenanga, dan irisan daun pandan (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	362
Gambar 53:	<i>Pëndhapa</i> Sasonomulya milik keraton Kasunanan Surakarta, tempat pertama kali tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> dipergelarkan (Dokumentasi Katarina Indah S, 2016)	377
Gambar 54:	<i>Pëndhapa Agêng</i> Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah S, 2016)	378
Gambar 55:	<i>Pëndhapa</i> SMK N 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah S, 2016)	378
Gambar 56:	Agus Tasman sedang mengarahkan gerak <i>penthangan</i> yang secara teknis harus dilakukan dengan lurus dan volume yang lebih besar agar muncul kesan <i>gagah</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	437
Gambar 57:	Agus Tasman (Koreografer) sedang menunjukkan sikap atau posisi <i>jengkeng</i> yang tepat dengan teknik pengencangan otot perut	502

dan meluruskan tulang belakang agar tegak dan tidak melengkung (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015).

Gambar 58:	Agus Tasman ketika menunjukkan sikap arah kaki yang tepat pada posisi <i>jengkeng</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	503
Gambar 59:	Agus Tasman (Koreografer) sedang menunjukkan lintasan gerak lengan dengan teknik yang tepat (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	503
Gambar 60:	Salah seorang penari senior (Nanuk Rahayu) menunjukkan teknik <i>lenggut</i> yang benar pada gerak <i>sembahan</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	504
Gambar 61:	Para penari yang sedang melakukan <i>kencan-kencan</i> pelaksanaan gerak (penyeragaman <i>wiled</i>) pada saat latihan untuk pementasan <i>Bêdhaya Èla-èla</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2014)	505
Gambar 62:	Para penari pada saat <i>gladi bersih</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	509
Gambar 63:	Perias sedang memasang sanggul <i>kadal menek</i> pada salah seorang penari (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	511
Gambar 64:	Setelah perias memasang sanggul kemudian merias wajah penari (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	512
Gambar 65:	Setelah selesai memasang sanggul kemudian mengenakan busana <i>dodot</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	512
Gambar 66:	Perias sedang menata kain untuk dilingkarkan ke tubuh penari dibentuk menjadi busana <i>dodot</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	513
Gambar 67:	Para penari sedang mencoba beradaptasi dengan busana <i>dodot</i> (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	513
Gambar 68:	Para penari berdoa bersama dalam posisi melingkar (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	514
Gambar 69:	Para penari mempersiapkan diri di lokasi pementasan, (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	514
Gambar 70:	Penari mempresentasikan tari <i>Bêdhaya Ela-èla</i> di hadapan penonton (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)	515
Gambar 71:	Penonton mengapresiasi, secara aktif	522

‘menyusun’ interpretasinya dan membuat tanggapan dari persepsi mereka masing-masing terhadap presentasi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* (Koleksi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

- Gambar 72: Penari *Bêdhaya Êla-êla* pada saat menari di arena *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah, 2015) 546
- Gambar 73: Penonton pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* di *Pendhapa* SMK Negeri 8 (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015) 549
- Gambar 74: Foto penonton dari usia anak hingga dewasa dan orang tua yang menyaksikan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* di *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015) 551
- Gambar 75: Para penonton penghayat, duduk di deretan kursi depan, dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* di *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah, 2015) 554
- Gambar 76: Penonton sebagai unsur pembangun atmosfer pertunjukan memenuhi area seputar *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah, 2015). 587

DAFTAR DIAGRAM

Diagram 1:	Diagram paradigma, sasaran kajian, dan teori serta konsep dalam penelitian (oleh Katarina Indah Sulastuti)	55
Diagram 2:	Diagram analisis data model interaktif yang disusun oleh Miles dan Huberman	68
Diagram 3:	<i>Rasa</i> sebagai inti dalam budaya Jawa (oleh Katarina Indah Sulastuti)	176
Diagram 4:	Jalinan konsep <i>Hastasawanda</i> dan <i>Triwira</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	220
Diagram 5:	Bangunan konsep <i>sungguh, lungguh, mungguh</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	222
Diagram 6:	Jalinan konsep <i>sungguh-lungguh-mungguh</i> dan <i>mênêp-grêgêt-mathis-manis-dhamis-sêmu</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	225
Diagram 7:	Diagram spiral bentuk alur tahapan proses kreatif Agus Tasman dalam penyusunan tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	314
Diagram 8:	Diagram aspek dasar dalam kehidupan manusia yang terefleksikan kembali dalam hasil budayanya (oleh Katarina Indah Sulastuti)	399
Diagram 9:	Diagram proses pencapaian kondisi <i>kasarira</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	491
Diagram 10:	Diagram komunikasi <i>rasa</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	535
Diagram 11:	Diagram komunikasi dalam representasi <i>rasa</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	536
Diagram 12:	Diagram kategorisasi penonton dalam pertunjukan tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i>	556

DAFTAR BAGAN

Bagan 1:	<i>Rasa</i> dalam hubungan sosial masyarakat Jawa (disusun oleh Koentjaraningrat)	172
Bagan 2:	Proses pencapaian keindahan <i>rasa</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	194

DAFTAR TABEL

Tabel 1:	<i>Rasa</i> dasar dengan Dewa dan warnanya (I Nyoman Kutha Ratna)	181
Tabel 2:	Kunci sikap jari dan simbol tambahan dalam penotasian gerak (oleh Katarina Indah Sulastuti)	350
Tabel 3:	Spesifikasi tanggapan penonton terhadap presentasi tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> di <i>pêndhapa</i> SMK Negeri 8 Surakarta, tanggal 26 Januari 2015 (oleh Katarina Indah Sulastuti)	590

DAFTAR NOTASI GERAK

Notasi 1:	Notasi gerak <i>lumaksana maju kapang-kapang</i> dalam struktur <i>maju beksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	344
Notasi 2:	Notasi gerak <i>sembahan nikelwanti</i> dalam <i>beksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	345
Notasi 3:	Notasi gerak <i>ela-ela</i> dalam struktur <i>beksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	346
Notasi 4:	Notasi gerak <i>lembahan (jeplak-jeplak)</i> dalam struktur <i>beksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	347
Notasi 5:	Notasi gerak <i>engkyek</i> struktur <i>beksan</i> tari <i>Bêdhaya Êla-êla</i> (oleh Katarina Indah Sulastuti)	348

Notasi 6: Sulastuti)
Notasi gerak *pendhapan* dalam struktur 349
beksan tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina
Indah Sulastuti)



BAB I

PENGANTAR

A. Latar Belakang

Tari *bêdhaya* adalah karya tari tradisional klasik yang hidup dan berkembang di dua wilayah bekas kerajaan besar di Jawa yaitu Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Tari *bêdhaya* dibawakan oleh 7 (tujuh) – 9 (sembilan) penari wanita.¹ Tari *bêdhaya* merupakan sebuah koreografi yang sudah mapan dan memiliki aturan-aturan baku. Koreografinya bersifat *sophisticated* dengan kompleksitas garapan elemen-elemen tarinya yang rumit, makna filosofinya yang dalam dan latar belakang keberadaannya yang misterius serta karena fungsinya yang penting menjadikan *bêdhaya* memiliki nilai *wigati* sebagai seni yang *adiluhung* di dalam lingkungan budaya keraton Jawa.

¹ Di Pura Mangkunegaran, ada tari *bêdhaya* yang dibawakan oleh penari pria, yaitu *Bêdhaya Dirada Mêta*, seperti halnya *Bêdhaya Sêmang* di Keraton Yogyakarta pada masa lalu.

Tari *bêdhaya* merupakan sebuah ekspresi tubuh dari pencipta tarinya dalam bingkai tubuh sosial dan budaya yang melingkupnya, yang tidak lepas dari imajinasi, ide, cita-cita, harapan, jiwa dan perasaannya, yang kemudian dilahirkan ke dalam ‘tubuh’ penari. Arthur W. Frank dan Featherstone menyatakan bahwa tubuh fisik manusia adalah tubuh sosial, dimana perlakuan pada dan oleh tubuh fisik merupakan representasi bagi perlakuan sosial, begitu pula sebaliknya.²

Keberadaan tari *bêdhaya* di wilayah Jawa merupakan kelanjutan dari tradisi tari-tarian yang hidup pada masa-masa sebelumnya, yaitu masa Hindu (*jaman kadewatan*). Hal tersebut mengindikasikan keberadaan paham Hindu yang hidup pada masa itu. Keberadaan paham Hindu masuk atas pengaruh dari India yang datang ke Jawa Tengah pada abad VIII-X, dalam paham yang beraliran *Siwa*. *Siwaisme* masuk dengan menyertakan seluruh perangkat peribadatannya termasuk seni tari klasiknya, yang kemudian sangat berpengaruh di Jawa Tengah.³

² Mike Featherstone Mike Hepworth and Bran S. Turner (ed). *The Body: Social Process and Cultural Theory* (London: Sage Publications, 1991), 45 , 170.

³ Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan,1981), 163.

Pesentuhan budaya tersebut telah mempengaruhi pula pandangan-pandangan tentang konsep keindahan tari Jawa. Jika menengok tentang konsep keindahan *rasa* sebagai roh atau inti keindahan tari *bedhaya*, di India juga terdapat istilah *rasa* dalam tariannya. Dikemukakan oleh Ananda Coomaraswamy dan Gopala Kristnayya Duggirala dalam tulisan berjudul *The Mirror Of Gesture Being The Abhinaya Darpana of Nandikesvara*, sebagai berikut.

The sages speak of Nātya, Nrta, and Nrtya. Nātya is dancing used in a drama (nataka) combined with the original plot. Nrta is that form of dance which is void of flavor (rasa) and mood (bhava). Nrtya is that form of dance which possesses flavor, mood, and suggestion (rasa, bhāva, vyanjana, etc), and the like. Nrtya at coronations, celebrations, processions of men or Gods, marriages, reunions of friends, entry into towns or houses, the birth of children, and all auspicious occasions, by those who desire fortune.⁴

(Orang bijak berbicara tentang *Nātya*, *Nrta*, dan *Nrtya*. *Nātya* tarian yang digunakan dalam drama (*Nātika*) dikombinasikan dengan plot aslinya. *Nrta* adalah bentuk tarian yang kosong dari rasa (*rasa*) dan suasana hati (*bhava*). *Nrtya* adalah bentuk tarian yang memiliki *rasa*, suasana hati, dan kesan (*rasa*, *bhāva*, *vyanjana*, dll), dan sejenisnya. *Nrtya* ada pada penobatan, perayaan, prosesi dari laki-laki atau Dewa, pernikahan, reuni teman-teman, masuk ke kota-kota atau rumah-rumah, kelahiran anak-anak, dan semua kesempatan menguntungkan, oleh mereka yang menginginkan keberuntungan).

⁴ Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala (translator). *The Mirror Of Gesture Being The Abhinaya Darpana of Nandikesvara* (London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1917), 14

Terkait dengan pernyataan tersebut bisa diasumsikan bahwa tari-tarian dalam kehidupan ritual dan seremonial di kerajaan Jawa merupakan kelanjutan tradisi pada masa-masa sebelumnya. Tari yang dipergunakan untuk ritual dan seremonial tersebut termasuk dalam golongan *Nrtya*, adalah bentuk tari yang memiliki *rasa*, suasana hati, dan kesan, (*rasa, bhava, vyanjana*), yang dibawakan dengan sikap tenang, indah, dan halus dengan sedikit isi dramatiknnya, yang diperuntukkan dalam upacara-upacara.⁵ Sebagai tarian yang bersumber pada tradisi penciptaan tari dari dalam keraton, tari *bêdhaya*, bisa dikategorikan dalam golongan *Nrtya*, yaitu sebagai bentuk tari yang memuat *rasa*.

Di dalam budaya Jawa *rasa* merupakan sebuah konsep yang bisa dipahami melalui pernyataannya dalam kebahasaan berarti kedalaman batin, seperti penjiwaan, kepekaan akan segala sesuatu, seperti: *rasa njêro* (dalam) ungkapan untuk arti yang dalam, *rasa mênêb* (*tênang, agung*), *sêmèlèh* (sebagai ungkapan untuk seseorang yang sudah memiliki kematangan jiwa).⁶

⁵ Claire Holt. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Terjemahan Prof. Dr. RM. Soedarsono (Bandung: Artline, 2000), 151-152.

⁶ W.J.S. Poerwadarminta, *Baoesastra Djawa* (Groningen: J.B. Wolters, 1985), 521, bandingkan dengan S. Prawiroatmojo, *Bausastra Jawa* (Jakarya: Haji Mas Agung, 1989), 132 dan lihat juga dari P.J. Zoetmulder, *Kamus Jawa Kuna-Indonesia* (Jakarya: PT. Gramedia Pustaka Utama, 1982), 926

Rasa dalam *bêdhaya* adalah keindahan substansiil yang menyentuh wilayah batin. Secara umum keindahan *rasa bêdhaya* dinyatakan melalui konsep tentang *rasa* yang dipahami dalam budaya Jawa, di antaranya, *agung, rêgu, mrabu, wingit, alus, meneb, semeleh, mbanyumili*, dan lain sebagainya. Konsep-konsep tersebut terangkum dalam aspek kehidupan masyarakat Jawa yaitu religi, etika dan estetika. Terkait dengan hal tersebut maka secara kewujudan tari *bedhaya* merupakan sebuah bentuk yang merepresentasikan *rasa* dalam budaya Jawa. Sebuah bentuk yang melalui medium tarinya menampilkan kembali atau mewakili gagasan tentang makna atau nilai, yaitu *rasa* dalam budaya Jawa.

Tari *bêdhaya* keraton sebagai bentuk yang merepresentasikan *rasa* budaya Jawa, merupakan bentuk tari yang serius, dan bersifat kontemplatif. Wujud medium bakunya sarat dengan nilai dan makna filosofi, yang menyiratkan fenomena *rasa* dalam kehidupan sosial budaya Jawa. Sehubungan dengan itu maka *rasa* budaya Jawa menjadi pijakan, sekaligus orientasi dalam mewujudkan keindahan tari *bedhaya*. Di dalam mewujudkannya perlu menekankan pada pendalaman *rasa*, melalui permenungan konsep yang tajam,

internalisasi *rasa*, dalam diri penari, penonton (penghayat) serta dalam proses penyusunannya.⁷

Pendalaman *rasa* oleh koreografer dibutuhkan untuk menghidupkan ide-gagasan, cita-cita, pandangan, tema, atau cerita dalam bentuk karya tari. Pendalaman *rasa* oleh penari, sangat penting untuk menghidupkan karya tari melalui tubuh dan seluruh mediumnya sehingga *rasa* dapat diproyeksikan kepada penonton atau penghayatnya. Pendalaman *rasa* bagi penghayat diperlukan agar dapat terkoneksi dengan karya tari, sehingga mampu menghayati tari, yang bermuara pada kepuasan batin atau pengalaman estetisnya.

Keberadaan tari *bêdhaya* di wilayah Surakarta hingga kini masih terjaga dengan baik. Hal tersebut dikarenakan masyarakat di Surakarta yang tergolong dalam wilayah budaya ‘tradisi besar’ (*great tradition*),⁸ selalu konsisten dalam menjaga kehidupan seni budayanya. Keberlangsungan kehidupan *bêdhaya* selain pada peran dan fungsinya yang penting dalam sistem budaya keraton, juga dikarenakan kepedulian masyarakat di sekitarnya yang terus

⁷ Mudji Sutrisno dan Christ Verhaak. *Estetika Filsafat Keindahan* (Yogyakarta: Kanisius, 1993), 102, 103.

⁸ Istilah dari Redfield untuk menyebut wilayah budaya yang berpusat di istana, lihat Kuntowijoyo, “Jawa”. Tim Maula (ed.), *Jika Rakyat Berkuasa* (Bandung: Pustaka Hidayah, 1999), 104.

berkomitmen untuk tetap menjaga dan melestarikan keberadaannya, terutama seniman, lembaga pendidikan seni formal maupun informal.

Kepedulian tersebut nampak pada upaya-upaya yang serius untuk mempelajari dan mereinterpretasikan melalui kegiatan penggalian, rekonstruksi, dan aktualisasi atau revitalisasi serta penyusunan kembali tari-tari *bêdhaya* yang sudah ‘terpendam’. Salah satu bentuk *bêdhaya* keraton yang telah hilang dan kemudian diadakan penyusunan kembali adalah tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* pernah hidup di dalam Keraton Surakarta pada masa *Paku Buwana* IV hingga masa *Paku Buwana* X. Reinterpretasi dan penyusunan kembali tari *Bêdhaya Êla-êla* dilakukan pada masa *Paku Buwana* XII, oleh Agus Tasman, seorang penari, pengajar tari di ASKI Surakarta (sekarang ISI Surakarta), serta penyusun tari tradisional klasik gaya Surakarta. Penyusunan kembali tari *Bêdhaya Êla-êla* tersebut atas inisiatif dan ide Gendhon Humardani, kepala lembaga pelestarian budaya Jawa, yaitu Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) di Surakarta.

Penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* bertumpu pada pola baku konsep garap struktur dan bentuk tari *bêdhaya* keraton Surakarta. Konsep garap bentuk (atau ide artistik) gerak tari susunan baru Agus Tasman bersumber pada gerak baku tari *bedhaya*, yang mengacu

pada induk tari *bêdhaya* keraton yaitu *Bêdhaya Kêtawang*, juga pada tari *Bêdhaya Duradasih* dan *Bêdhaya Téjanata*. Sedangkan pada bentuk karawitan tarinya (*sindhènan* dan *gêndhing*-nya) mengacu pada syair dan bentuk pola baku *gêndhing bêdhaya*, secara khusus *Bêdhaya Êla-êla*, seperti yang tercatat pada *Sêrat Pêsindhèn Bêdhaya*.

Ide estetik, terkait dengan isi atau kandungan karya, juga berpijak pada tema tari *Bêdhaya Êla-êla* yang pernah ada, yaitu tentang perjuangan Bima seperti tertulis dalam *Sêrat Dewa Ruci*, yang mencari pengetahuan tentang kesempurnaan hidup (*ngelmu kasampurnaning urip*). Sebagai sebuah karya tari susunan baru, tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman, merupakan reinterpretasi dari tari *Bêdhaya Êla-êla* yang pernah ada, sebagai sebuah wujud representasi *rasa* budaya Jawa.

Persoalan representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* bukan hanya pada persoalan gerak tubuh, namun lebih dari itu, merupakan wujud yang mewakili keseluruhan ide, gagasan, perasaan, serta gambaran tentang nilai kehidupan di dalam masyarakat dan budaya Jawa. Nilai-nilai dalam budaya Jawa termanifestasikan dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* melalui seluruh mediumnya. Felicia Hughes menandakan bahwa tari itu merupakan “simbol yang memiliki daya kuat karena merupakan sebuah praktik

kultural yang disampaikan dan diwujudkan melalui aksi tubuh”.⁹ Praktik kultural yang tergambarkan dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, direpresentasikan melalui gerak tari dengan penggarapan bentuk dan maknanya, dengan keseluruhan mediumnya yang dipresentasikan melalui tubuh penari.

Rasa budaya Jawa sebagai substansi dari tari *Bêdhaya Êla-êla* dipresentasikan melalui tubuh penari bersama seluruh elemen tarinya. Elemen-elemen tersebut di antaranya adalah gerak, rias dan busana tari, *sindhènan* dan karawitan tari, formasi penari dan pola lantai, serta ruang pementasan dan pencahayaan. Ciri-ciri pada unsur tersebut dipahami secara makna dan kualitas *rasa*, dan bukan secara harafiah. Oleh sebab itu kemampuan memahami dan mencerna serta menangkap esensi tari *bêdhaya* melalui *rasa*, sebagai nilai substansial tari *bêdhaya* merupakan hal penting,¹⁰ yang dapat menentukan keberhasilan dalam presentasi tari.

Fenomena *rasa* budaya Jawa tidak hanya terdapat dalam wilayah seninya saja (estetika), namun dikenal pula pada seluruh

⁹ Felicia Hughes-Freeland. *Komunitas yang Mewujud, Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. Terjemahan Nin Bakdi Sumanto (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2008), 31.

¹⁰ Agus Tasman Ronoatmojo. *Bêdhaya Êla-êla* (Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 1995),5.

aspek kehidupan masyarakatnya yaitu dalam aspek religi, dan aspek etika. Terkait dengan hal itu, maka pembahasan *rasa* dalam tari *bedhaya* sebagai produk budaya Jawa, tidak bisa terlepas dari tinjauan pada seluruh aspek kehidupannya.

Rasa dalam budaya Jawa merupakan kristalisasi ide dan gagasan yang tumbuh dari seluruh fenomena kehidupan masyarakat yang terkait dengan fenomena kehidupan religi, etika, dan estetika. *Rasa* dalam aspek religi dan etika mengkristal di dalam aspek estetika, dan mewujud pada keindahan *rasa* yang komprehensif sebagai keindahan yang merepresentasikan *rasa* budaya Jawa. Sehubungan dengan itu *rasa* merupakan puncak tertinggi dari menara bangunan arsitektural *bêdhaya*, sekaligus sebagai inti bangunan estetis yang terdalam, yang dikonstruksikan oleh penyusunnya (koreografernya). *Rasa* dalam budaya Jawa sebagai inti keindahan, tidak secara langsung dapat diamati dari salah satu bentuk visual atau auditifnya, namun terwujud melalui akumulasi semua unsur yang dibawakan oleh tubuh penari secara total dengan penghayatan dan penjiwaan sehingga mampu merepresentasikan *rasa* budaya Jawa kepada penonton (penghayatnya).

B. Rumusan Masalah

Persoalan representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan sebuah fenomena peristiwa seni yang melibatkan tiga elemen pokok yaitu koreografer, penari, dan penonton. Terkait dengan hal itu maka terdapat beberapa permasalahan untuk dibahas lebih lanjut, yaitu:

1. Bagaimana kreativitas Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*?
2. Bagaimana penari merepresentasikan *rasa* budaya Jawa dalam *Bêdhaya Êla-êla* melalui presentasi tarinya?
3. Bagaimana apresiasi dan tanggapan penonton terhadap representasi *rasa* budaya Jawa dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*?

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Penelitian ini memiliki tujuan utama, yaitu mengungkapkan representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Merujuk dari permasalahan yang hendak dibahas, maka studi dalam penelitian ini adalah estetika tari *bêdhaya* terkait erat dengan konsep *rasa*

budaya Jawa. *Rasa* menjadi esensi atau inti keindahan pertunjukan tari *bêdhaya*.

Pencapaian *rasa* dalam pertunjukan tari *bêdhaya* terkait erat dengan beberapa elemen pertunjukannya, yang meliputi dasar ide estetik penyusunan karya tari, penyajian tari (penari), dan penghayatan karya tari (penonton). Terkait dengan itu, maka secara rinci penelitian ini bertujuan: pertama, menjelaskan secara detail tahapan proses kreatif penyusunan tari dari ide estetik secara substansial, yang dipresentasikan dalam bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla*, meliputi segala elemen yang terdapat di dalamnya seperti tema cerita, gerak tari, rias dan busana, formasi penari, karawitan tari dan *cakepan sindhènan*-nya. Di dalam pemaparan proses kreatif penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* dimaksudkan untuk menemukan gambaran dan deskripsi kreativitas Agus Tasman dalam menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla*. Gambaran proses mental yang dialami dalam menciptakan produk kreatifnya sangat bermanfaat dalam memberi kejelasan mengenai konsep kekaryaannya seni yang disusunnya.

Kedua, memaparkan representasi *rasa* budaya Jawa dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh para penari. Pemaparannya dikaitkan pada pembahasan penari dalam menubuhkan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla*. Representasi *rasa* dalam sebuah tari berkaitan erat

dengan berbagai faktor yang bersifat internal dan eksternal. Faktor internal berkaitan dengan tubuh penari dengan segala kemampuan fisik dan psikis penari. Faktor eksternal berkaitan dengan karya seni dengan segala elemennya.

Ketiga, memaparkan tentang apresiasi dan tanggapan penonton terhadap representasi *rasa* budaya Jawa melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam pertunjukan tari.

Penelitian ini diharapkan dapat memberi kontribusi yang signifikan bagi para seniman terkait dengan proses dan pengetahuan dasar dalam penyusunan tari *bêdhaya*, khususnya pada tari *bêdhaya* yang mengacu dari keraton. Bagi para penari, hasil penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat sebagai pengetahuan yang mendasar dalam upaya merepresentasikan *rasa* budaya Jawa sebagai inti dalam pertunjukan tari *bêdhaya*. Demikian juga bagi para penonton dan masyarakat pencinta tari, penelitian ini diharapkan dapat memberikan gambaran yang lebih jelas (menjadi acuan) terkait dengan penghayatan tari *bêdhaya*.

Dari sisi keilmuan, penelitian ini diharapkan dapat menambah khasanah tentang kajian tari terkait dengan pengembangan wacana teoritis dalam dunia pengkajian seni khususnya dalam disiplin

Etnokoreologi khususnya pada persoalan *estetika tari* dalam perspektif fenomenologi, dan komunikasi seni.

D. Tinjauan Pustaka

Penelitian tentang tari *bêdhaya*, telah banyak dijumpai, namun penelitian *bedhaya* dengan perspektif estetika substansif (keindahan *rasa*) dengan segala aspek yang melingkupinya belum dijumpai. Penelitian tentang *rasa* dalam tari khususnya tari Jawa-Surakarta pernah penulis lakukan, namun masih sangat makroskopis, objek pengamatan yang dilakukan masih sangat global, yaitu pada seluruh karakterisasi tari tradisional klasik di Surakarta. Penelitian tersebut belum secara khusus mengkaji objek material tari secara mikroskopis, seperti dalam disertasi ini.

Tulisan yang membahas tentang tari *Bêdhaya Êla-êla* telah dijumpai, ditulis oleh Agus Tasman berjudul *Bêdhaya Êla-êla* (1995). Inti yang dipaparkan dalam buku tersebut lebih cenderung kepada pembahasan mengenai deskripsi karya tari. Di dalam buku tersebut dipaparkan tentang ide kreatif dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun belum menjelaskan secara rinci mengenai proses kreatif, proses presentasi tari dan tanggapan penonton terhadap pertunjukan

nya. Buku ini juga tidak membahas tentang persoalan representasi *rasa* budaya Jawa, seperti yang dikemukakan dalam penelitian ini.

Tari *Bêdhaya Êla-êla*, pernah diangkat menjadi objek materiil dalam penelitian (tesis) untuk mencapai gelar magister oleh Sunarno Purwolelono pada Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta. Penelitian tersebut berjudul “Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta (Sebuah Studi Kasus *Bêdhaya Êla-êla*), (2007). Di dalam penelitian tersebut lebih banyak membahas tentang *garap* susunan tari tradisi Surakarta, dan sebagian kecilnya menyinggung persoalan latar belakang keberadaan dan deskripsi tari yang meliputi gerak pola lantai dan karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Berkaitan dengan penelitian disertasi ini, nampak jelas bahwa objek formal dan topik pembahasan yang dilakukan sangatlah berbeda. Di dalam tesis Sunarno tidak dibahas lebih jauh mengenai esensi tari yang terkait dengan *rasa*. Pada pembahasan *garap Bêdhaya Êla-êla* juga menyinggung persoalan proses kreatif, namun pembahasannya belum dilakukan secara terperinci dan sistematis. Ada beberapa informasi penting yang tertulis dalam penelitian ini, sehingga dapat menjadi data yang dapat digunakan dalam penelitian ini.

Tulisan yang terkait dengan *rasa* telah banyak dijumpai di antaranya tulisan Marc Benamou berjudul *Rasa in Javanese Musical*

Aesthetics (1998), yang membahas tentang *rasa* dalam karawitan Jawa secara terperinci. Di dalamnya memaparkan tentang *rasa* sebagai kunci untuk memahami karawitan Jawa. *Rasa* menurut Marc Benamou muncul pula dari jenis atau karakter *gêndhing* yang disebut dengan *rasa gêndhing*. Di dalam *rasa gêndhing*, *rasa* dibedakan, sebagai: (1) kualitas dari objek musikal (pertunjukan, *gêndhing*) atau hasil penghayatan; (2) kapasitas mental yang lebih besar melalui pengalaman; dan (3) sebuah kemampuan daya persepsi bawaan atau melalui latihan. Benamou juga mencoba membagi *rasa gêndhing* menjadi enam klaster, yaitu *rasa rêgu*, *sêrêng*, *sêdhih*, *prênès*, *bérag*, dan *gêcul*. *Rasa rêgu* memiliki pengertian berwibawa, gagah, tenang, mendalam, berat, khidmat, klasik, *wingit*. *Rasa sêrêng* mengandung arti tegang, kasar, marah, nafsu, *grêgêt*, menakutkan, wibawa, gagah, polos, *kaku*. *Rasa sêdhih* termasuk dalam pengertian gundah gulana, *êmêng*, susah, kasmaran, rindu, sepi, *tistis*, sederhana, tenteram, khidmat, terharu, *mêmêlas*, *ngêrês*. Pada *rasa prênès* yang mengandung pengertian gembira, *gêcul*, asmara, *trênjuh*, menggoda, *kêmayu*, bebas, *ramé*, *rongèh*, lincah, *mbranyak*, *rênjah*, populer, segar, senang. Klaster kelima, *rasa bérag*. Di dalam *rasa bérag* tersebut mengandung pengertian gembira, ringan, umum, enak, *brêgas*, *prênès*, *rongéh*, lincah, *mbranyak*, semangat, *ramé*, dan *gêcul*.

Pada klaster keenam yaitu *rasa gêcul*, di dalamnya mengandung pula *bérag*, gembira, *sigrak*, *macho*, dan juga lucu. Tulisan Benamou tersebut berada pada wilayah *rasa* dalam karawitan Jawa yang memusatkan pembahasan objek materiil berupa suara/bunyi, dan tidak membahas *rasa* dalam tari yang memusatkan pembahasan pada objek material berupa gerak tubuh, dengan demikian pembahasan fokus masalahnya pun berbeda. Berkaitan dengan pengelompokan *rasa* dari sudut pandang para penari dan pencipta tari bisa terjadi perbedaan. Arah penelitiannya juga sangat berbeda, jika Marc Benamou mencoba untuk membuat kategorisasi *rasa* dalam karawitan dan membaginya ke dalam kelompok-kelompok, maka penelitian disertasi ini mengarah pada persoalan representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Namun demikian tulisan Benamou menjadi referensi yang berharga dalam penelitian ini.

Teori Rasa: Memahami Taksu, Ekspresi dan Metodenya (2006), oleh I Wayan Suka Yasa. Buku ini membahas tentang teori *rasa* dan aplikasinya dalam karya sastra. Pembahasan teori *rasa* dalam tulisan itu mengacu pada estetika India, yang menempatkan 9 (sembilan) *rasa* dan emosi dasar sebagai inti estetika. Pembahasan konsep *rasa* seperti yang dituliskan dalam buku ini adalah tentang penjabaran berbagai konsep *rasa* yang didasarkan pada *vibhava* (situasi dan

objek yang membangkitkan emosi), *anubhava* (ekspresi *rasa* yang ingin dihadirkan), dan *vyabhicaribhava* (emosi atau keadaan mental). Buku ini mengungkap tentang *rasa*, yang mengacu dari estetika India, dan tidak menyinggung mengenai *rasa* dalam tari Jawa. Dengan demikian pokok persoalan dalam tulisan ini berbeda.

Tulisan Suvarnalata Rao yang berjudul *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory* (2000). Di dalam tulisan ini dipaparkan tentang teori *raga-rasa* dan aplikasinya dalam analisis akustik pada musik India. Bagian awal dari tulisan ini membahas mengenai kemunculan konsep *rasa* yang merupakan bagian terpenting dalam seni dan literatur Hindu. *Rasa* menurut Rao dibedakan dalam tiga kategori, yaitu: (1) *rasa* fisik; (2) *rasa* psikis; dan (3) *rasa* metafisik. Pemilahan tingkatan *rasa* ini mengacu pada pengertian *rasa* dalam literatur Hindu, yaitu: *Rigvéda*, *Atharvavéda*, dan *Taittiriya Upanishad*. Dalam *Rigvéda* dan *Atharvavéda*, *rasa* dipahami secara imanen yakni selera yang timbul dari sesuatu; sedangkan dalam *Upanishad*, *rasa* lebih dipahami secara transendental yakni merupakan hakekat tertinggi dari alam semesta. Buku ini juga menjelaskan klaster *rasa* yang mengacu pada tulisan Bharata dalam *Nāṭyaśāstra*, menjadi delapan *rasa* yang berpedoman pada delapan emosi dasar (*stāhyibhāva*). Jelas

bahwa pembahasan dalam buku tersebut tidak sama, namun menjadi bahan referensi yang sangat berguna bagi penelitian ini.

Tulisan yang berjudul *Komunitas yang Mewujud Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa* (2009), oleh Felicia Hughes-Freeland, juga membahas tentang *rasa*. Dinyatakan bahwa tari adalah sebagai pendidikan *rasa*, juga menyinggung *rasa* dalam budaya Jawa. Tulisan ini tidak membahas tentang proses kreatif penciptaan tari *Bêdhaya Êla-êla*, representasi *rasa* para penari *bêdhaya* serta resepsi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* dari para penonton seperti dalam penelitian ini.

Penelitian tentang *rasa* juga pernah ditulis oleh Katarina Indah Sulastuti dalam sebuah tesis yang berjudul “Konsepsi dan Indikasi *Rasa* dalam Tari Jawa Gaya Surakarta” (2006). Di dalam penelitian tersebut dikemukakan *rasa* dalam budaya Jawa yang terkait dengan tiga hal penting dalam kehidupan masyarakat Jawa yaitu: etika, estetika, dan religi. Tulisan tersebut juga membahas tentang *rasa* dalam tari yang terkait dengan pemahaman *rasa* sebagai istilah dan sebagai konsep keindahan dalam tari. Di dalamnya juga membahas tentang faktor-faktor yang mempengaruhi kualitas *rasa* dalam pertunjukan tari Jawa gaya Surakarta. Penelitian ini telah berhasil mengklasifikasikan *rasa* dalam tari Jawa Gaya Surakarta, yaitu *rasa* sebagai: 1). Kesan dari karakterisasi tari, yaitu *rasa* yang terbangun

dari karakterisasi tari, seperti misalnya dalam karakterisasi tari *putri luruh* akan memunculkan *rasa halus, sêmèlèh, mènèb* (tenang). Pada karakterisasi *putri lanyap* muncul *rasa èndhèl, trègèl, kènès*. *Rasa* yang muncul dari karakterisasi tari *putra alus* adalah *halus, sigap, sigrak, gesit*. *Rasa* yang muncul dari karakterisasi tari *putra gagah* adalah *gagah antèb, gagah bèrgas, sigrak ngèngrèng*. Karakter *buto* atau *raksasa* adalah *rasa brangasan, rongèh*, dan dari karakter *gêculan* adalah *rasa konyol, lucu, menggelitik*. Pada karakter tari *wanara* atau *kera/hewan* muncul *rasa lincah, rongèh, ngglécé*.

2). Kesan pelaksanaan gerak, yaitu *rasa* yang muncul dari pelaksanaan gerak, misalnya seperti gerak *laku tèlu, ménthokan, ukèl pakis, ulap-ulap ogèk lambung*, dalam tari *Gambong* memunculkan *rasa seneng, bungah, prènès (kènès)*, manja. Gerak *ngaras, kanthèn asta, lumaksana èntrag* dalam tari *pasihan* memunculkan *rasa cinta - sêngsêm*. Gerak *lung manglung, sampir sampur* memunculkan *rasa sedih- sedhih, nglangut, nêlangsa*. Gerak *lumaksana kapang-kapang, sêmbahan nikèlwarti, pèndhapan, lèmbèhan*, dalam *bèdhaya* dan *sêrimpi* memunculkan *rasa kidmat - agung, mrabu, ngèngrèng, règu*, dan lain sebagainya. Dalam gerakan tari *alus* misalnya *ébat ngancap, tèbah jaja*. 3). Kualitas pembawaan gerak, memunculkan *rasa sêmèlèh, mbanyumili, antèb, mènèb, grègèt, sigrak, bèrgas*. 4). Kesan

karakterisasi tokoh, misalnya Srikandhi muncul kesan *rasa trègèl*, *nglèlédo*, tokoh Sekartaji memunculkan kesan *rasa sêngsêm*, manja, *nglèlédo*, *nglangut*, sedih. Tokoh Bima memunculkan kesan *rasa gagah*, *mrabu wingit*, dan lain sebagainya. 5). Suasana *gêndhing*, misalnya *ada-ada*, *srêpêgan*, *palaran*, *gêndhing sêkar* memunculkan *rasa sêrêng*. *Gêndhing ayak-ayakan*, *inggah*, *palaran*, *jinêm* memunculkan *rasa prènès*, *trègèl*. *Gêndhing mérong*, *kêtawang*, *pathêthan kêmuda*, memunculkan *rasa agung*, *rêgu wingit*, *wibawa*. Sehubungan dengan hasil penelitian tersebut maka jelas bahwa konsentrasi pengamatan sangat berbeda dengan penelitian disertasi ini.

Buku yang berjudul *Joged Tradisi Gaya Kasunanan* (2007), yang ditulis secara tim, yaitu: Nanik Sri Prihatini, Nora Kustantina Dewi, Sunarno, Dwi Wahyudiarto, dan Wasi Bantolo, memaparkan juga tentang tari *bêdhaya* yang hidup di dalam Keraton Kasunanan Surakarta. Di dalamnya tidak disinggung tentang tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun buku tersebut memiliki manfaat yang besar dan menjadi referensi dalam pembahasan tentang tari *bêdhaya* secara umum kaitannya dengan pemikiran falsafati masyarakat Jawa. Hal tersebut juga dijumpai dalam buku yang berjudul *Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunegaran* (2007) yang ditulis secara tim, yaitu:

Wahyu Santoso Prabowo, Hadi Subagyo, Soemaryatmi, dan Katarina Indah Sulastuti.

Buku yang ditulis oleh Clara Brakel Papenhuyzen dengan judul *Seni Tari Jawa: Tradisi Surakarta dan Peristilahannya* (1991) merupakan tulisan yang bermanfaat pula dalam penelitian ini. Tulisan ini memuat informasi penting dalam memberi gambaran mengenai pola-pola gerak tari gaya Surakarta. Di dalamnya membahas tentang tipe karakter tari, tari gaya Surakarta, dan Mangkunegaran. Pemahaman tentang tipe karakter menjadi landasan dalam membahas bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla*. Pemahaman tentang tipe karakter pada tari Jawa juga didapat dari buku yang ditulis oleh R.M. Soedarsono dengan judul *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (1997), dan makalah yang ditulis oleh Edi Sedyawati yang berjudul “Characterization in Javanese Theatrical Art: A Constructed Channel for Aesthetic Enjoyment” dalam *Symposium National Museum of History* (2001) dengan tema *Oriental Aesthetic and Arts*. Tulisan yang berjudul “Bêdhaya Anglir Mendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757 – 1988” (1990), sebuah thesis yang ditulis oleh Wahyu Santoso Prabowo. Laporan penelitian thesis tersebut membahas sejarah keberadaan objek material tari *Bêdhaya Anglir*

Mêndung, dan memaparkan tentang filosofi tari *bêdhaya* di dalam keraton. Penelitian tersebut berbeda dengan penelitian ini, namun informasi mengenai makna filosofi tari *bêdhaya* menjadi referensi yang sangat berguna dalam penelitian ini.

Tulisan-tulisan tersebut tidak membahas secara langsung tentang representasi *rasa* dalam tari *bêdhaya*, namun segala sesuatu yang tertulis di dalamnya sangat bermanfaat bagi penelitian ini. Termasuk Buku Dick Hartoko yang berjudul *Manusia dan Seni* (1984), mengemukakan pula tentang Estetika India yang ditulis dalam kitab *Natyasastra*. Di dalam tulisan tersebut dipaparkan juga bahwa *rasa* itu merupakan reaksi yang ditimbulkan oleh penonton ketika menyaksikan pertunjukan dari seniman yang menyuguhkan *bhava*. *Bhava* dan *rasa* itu bukan seperti pada *rasa* yang timbul dalam hidup yang sesungguhnya, namun dalam pengalaman estetik yang tersaring oleh penonton.¹¹ Pemaparan tersebut secara mendasar dan konseptual dapat dipahami sebagai *rasa* dalam dunia seni. Namun dalam tulisan itu sama sekali tidak menyinggung tentang proses kreatif dan presentasi *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*.

¹¹ Dick Hartoko. *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Kanisius, 1984), 68-69.

Buku-buku yang ditulis oleh Niels Mulder, di antaranya yang berjudul: *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional* (1996) dan *Individual and Society in Java* (1989), menjadi tulisan yang sangat berarti sebagai pijakan dasar dalam mengkaji pandangan hidup masyarakat Jawa dalam hubungannya dengan *rasa* dalam etika sosial.

Sêrat Pêsinhèn Bêdhaya, di dalamnya memuat syair-syair (*cakepan*) yang digunakan pada tari *bêdhaya* yang ada di Keraton Kasunanan Surakarta, di antaranya tari *Bêdhaya Êla-êla*. Di dalam pembahasannya buku ini tidak menyinggung persoalan presentasi *rasa*, namun literatur ini sangat bermanfaat untuk membahas tari *Bêdhaya Êla-êla* kaitannya dengan syair yang mengungkapkan cerita *Dewa Ruci*.

Sêrat Wêdhapradangga yang ditulis oleh K.R.T. Warsadiningrat, tulisan ini sangat bermanfaat terkait dengan informasi tentang tari *bêdhaya*, di antaranya memuat tentang asal mula munculnya tari *bêdhaya* di Keraton Mataram yang berjumlah sembilan orang.

Sêrat Kridhwayangga Pakêm Bêksa (1979), tulisan Mas Sastrakartika yang diterjemahkan oleh T.W.K. Hadisoepipto. Buku ini berguna untuk memberi gambaran mengenai asal-usul tari atau ketentuan-ketentuan tari-tarian, menyangkut pula kegunaan, nama-

nama tarian serta bagian-bagian tubuh yang bergerak sesuai dengan keharusan dalam tarian (aturan-aturan atau pedoman dasar dalam tari). Buku ini juga membahas praktik gerak tari yang dilakukan, sekaligus bunyi dan irama yang mengiringinya. Pembahasan mengenai awal mula keberadaan tari, yang dilakukan oleh raja-raja di Jawa dan sampai pada pelestariannya, serta memaparkan juga mengenai nama tari-tarian. Kesemua buku yang dipaparkan di atas tidak membahas tentang *rasa* sebagai inti dalam tari *bêdhaya*, proses kreatif penyusunan tari, dan representasi *rasa* serta apresiasi dan tanggapan penonton pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun sangat berguna sebagai bahan acuan dalam pembahasan persoalan dalam penelitian ini.

Tulisan yang memuat tentang budaya Jawa sebagai bahan acuan dalam penelitian ini telah banyak dijumpai. Salah satu di antaranya adalah buku yang berjudul *Manusia Jawa* (1984) yang ditulis oleh Marbangun Hardjowirogo merupakan hasil analisis kultural yang banyak mengungkapkan pola perilaku dan beberapa konsep kehidupan (ideologi) orang Jawa. Dalam pembahasannya disinggung tentang budaya manusia Jawa, yang dapat disimak sebagai bahan yang penting dalam pemahaman tentang manusia Jawa.

Buku yang berjudul *Etika Jawa* (1993), yang ditulis oleh Franz Magnis-Suseno, membahas tentang *rasa* kaitannya dengan moral atau etika kebijaksanaan dalam hidup secara individu maupun sosial. Dalam pemaparannya tidak disinggung sama sekali tentang presentasi *rasa* dalam tari *bêdhaya*. Namun penjelasan *rasa* hubungannya dengan etika dalam buku tersebut menjadi informasi berharga yang dapat dimanfaatkan untuk kepentingan menjelaskan *rasa* dari sisi kehidupan bermasyarakat manusia Jawa pada umumnya.

Mudji Sutrisno dan Christ Verhaak dalam bukunya yang berjudul *Estetika Filsafat Keindahan* (1993) membahas tentang unsur-unsur pokok pengalaman estetis dan pada bab IX, dipaparkan tentang tari yang ditulis oleh Edi Sedyawati, membahas tentang tari Jawa. Pembahasannya menyebut tentang *rasa* sebagai unsur yang terkandung di dalam sebuah karya tari 'serius', sehingga dalam menghayatinya perlu permenungan, konsep yang tajam, dan menuntut proses yang dalam pada diri penari dan penonton. Tulisan tersebut tidak membahas lebih jauh tentang representasi *rasa* dari seniman pencipta, penari dan tanggapan dari penghayat tari seperti dalam penelitian ini.

E. Landasan Teori

Seni tari sebagai produk budaya masyarakat memiliki teba yang luas untuk dapat dikaji secara mendalam, seperti halnya kebudayaan merupakan fakta kompleks yang selain memiliki kekhasan pada batas tertentu juga memiliki ciri yang bersifat universal. Penelitian yang mengemukakan pembahasan tentang tari bisa mengacu pada pengalaman, perilaku, kebiasaan, kerja kreatif, pola interaksi, termasuk pandangan, dan konsep serta gagasan tentang sesuatu hal terkait dengan tari merupakan sebuah fenomena budaya atau pada persoalan gejala budaya.¹² Keberadaan tari tidak lepas dari daerah atau budaya, masyarakat pendukungnya, dimana tari tersebut tumbuh dan berkembang, kapan diciptakan (dan latar belakang keberadaanya), siapa penciptanya, bagaimana penampilan seni tersebut dan sebagainya. Terkait dengan hal itu maka penelitian ini berada di dalam payung disiplin **Etnokoreologi**, mengingat *bêdhaya* merupakan sebuah entitas budaya dalam wilayah kesukuan yaitu masyarakat Jawa. Sebuah karya tari, memiliki fakta yang kompleks

¹² Maeryani. *Metode Penelitian Kebudayaan*, (Jakarya : Bumi Aksara, 2005), 6.

dan sehubungan dengan itu maka di dalam disiplin etnokoreologi di diperlukan berbagai perspektif kajian (multi perspektif).¹³

Penelitian tentang tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai sebuah wujud representasi *rasa* budaya Jawa ini merupakan kajian yang mencoba menguraikan tentang pengalaman, pemikiran, proses kreatif, konsep-konsep, pandangan, dan pendapat para pelakunya. Sehubungan dengan hal tersebut maka perspektif **fenomenologi** sebagai sebuah kajian tentang kejadian, pengalaman, peristiwa, perwujudan, atau gejala yang dialami oleh manusia dalam konteks kebudayaan, menjadi pendekatan yang sangat signifikan. Di dalam fenomenologi, penyelidikan dipusatkan pada pengalaman (*experience*) manusia,¹⁴ di antaranya untuk mengungkap pula makna-makna yang diberikan

¹³ R.M. Soedarsono. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*, (Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 15-19, dan R.M. Soedarsono, "Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin" makalah disampaikan dalam Pengembangan Ilmu Budaya Simposium Etnokoreologi Nusantara, di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta pada 31 Desember 2007,8-10. Baca Heddy Shri Ahimsa-Putra. "Etnosains Untuk Etnokoreologi Nusantara (Antropologi dan Khasanah Tari)", dalam R.M. Pramutomo (Editor). *Etnokoreologi Nusantara* (Surakarta: ISI Press, 2007), 102-106. Lihat Sri Rochana Widyastutieningrum. "Peran Penari Perempuan dalam Tari Tayub di Blora Jawa Tengah: Sebuah Pendekatan Etnokoreologi", dalam Waridi (Editor). *Seni Pertunjukan Indonesia: Menimbang Pendekatan Emik Nusantara* (Surakarta: The Ford Foundation dan Program Pendidikan Pascasarjana STSI Surakarta, 2005), 56. Lihat Tati Narawati, "Etnokoreologi: Pengkajian Tari Etnis & Kegunaannya Dalam Pendidikan Seni", *Jurnal Proceeding Of The International Seminar On Languages and Arts* FBS Universitas Negeri Padang, 5-6 Oktober 2013), 70, dan Tati Narawati. *Wajah Tari Sunda dari Masa Ke Masa* (Bandung: P4ST UPI, 2003), 30.

¹⁴ Lono Simatupang. *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*. (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), xxviii.

oleh para pelaku (seseorang atau masyarakat) yang terkait dengan pandangan dan perilaku mereka.¹⁵

Dasar analisis data di dalam perspektif fenomenologi bersumber dari pengalaman seseorang atau manusia. Pendekatan ini mengedepankan pengalaman tentang tubuh manusia ketika bersentuhan dengan dunia luar dan atau di dalam diri serta memprosesnya ke dalam kesadaran. Pengalaman ketubuhan yang diungkap bukan bertolak dari pemahaman-pemahaman konseptual yang abstrak. Karena pada dasarnya pengalaman ketubuhan itu sendiri adalah berupa pengalaman inderawi: melihat, mendengar, membaui, mencecap, dan meraba. Hal yang perlu ditegaskan bahwa mengalami tidak pernah berhenti pada tertangkapnya rangsangan oleh organ pengindera belaka, namun senantiasa melibatkan pengetahuan yang menubuh (*embodied cognition*), yang mengikutsertakan proses mental, mengingat, memikirkan dan membayangkan. Oleh sebab itu, mengalami secara utuh berarti juga melibatkan sebuah penafsiran (*interpreting*) yang dipengaruhi oleh

¹⁵ Heddy Shri Ahimsa-Putra. "Ethnoart: Fenomenologi Seni untuk Indiginasi Seni dan Ilmu", dalam Waridi (Editor). *Seni Pertunjukan Indonesia: Menimbang Pendekatan Emik Nusantara* (Surakarta: The Ford Foundation dan Program Pendidikan Pascasarjana STSI Surakarta, 2005),110.

faktor-faktor individual maupun budayawi.¹⁶ Dengan demikian bahwa makna fenomenologi lebih menekankan pada pengalaman, yaitu bahwa kejadian, perwujudan, maupun gejala apapun baru dapat menjadi objek perhatian apabila fenomena tersebut dialami (*experienced*) manusia. Terkait dengan itu maka pengalaman (*experienced*) manusia merupakan sorotan sentral di dalam pendekatan ini. Lebih mengerucut lagi bahwa salah satu perspektif fenomenologis dalam dunia seni adalah perspektif fenomenologi pragmatik yang memusatkan perhatian pada penyelidikan tentang pengalaman ketubuhan. Tubuh adalah media tak tergantikan untuk mengalami dan berinteraksi dengan dunia material, sosial, dan mental spiritual.¹⁷

Pengkajian pengalaman ketubuhan dalam penelitian ini terkait dengan pengalaman koreografer dalam proses kreatif penyusunan tari, pengalaman ketubuhan penari dalam mempresentasikan tari serta apresiasi dan tanggapan oleh penonton terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*. Untuk mengungkap pengalaman ketubuhan, dan konsep-konsep yang mendasarinya sekiranya diperlukan pula pengetahuan dan pemahaman tentang tari sebagai objek materialnya.

¹⁶ Lono Simatupang, 2013: 70, 79.

¹⁷ Lono Simatupang, 2013: 58, 74-75.

Subjek bahasan utama yang dikaji dalam penelitian ini adalah pada persoalan pengalaman tentang keindahan *rasa* sebagai esensi keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam peristiwa seni (penyusunan tari, presentasi tari, dan penikmatan tari). Berkenaan dengan hal itu maka perspektif **estetika** menjadi signifikan untuk digunakan dalam penelitian ini. Seperti disebutkan bahwa sesuai dengan kerangka fenomenologi dalam gejala seni (tari), akan membawa pula pada perenungan kembali mengenai estetika. Hal tersebut terkait dengan penilaian atau apresiasi pada subjek yang mengalami gejala (penerapan teknik pada media ungkap yang menunjuk pada sensasi umum yaitu pesona (*enchantment*) pada sebuah kesadaran menubuh (*embodied experience*) keindahan pada orang yang mengalaminya.¹⁸

Pendekatan estetika pada prinsipnya mengungkap keindahan secara umum terhadap karya seni dan motif yang mendasari penciptaan karya seni, juga upaya mewujudkannya dalam presentasi karya serta penilaian atau tanggapan dari penghayat atau penontonnya. De Witt H. Parker mengungkapkan teori untuk mengkaji keindahan seni yang dapat dilakukan dengan pengamatan, eksperimen, analisis, dan menggunakan metode lain, di luar metode

¹⁸ Lono Simatupang, 2013, 58.

ilmiah. Kajian estetika dapat diarahkan pada unsur-unsur karya seni dan pada pengalaman keindahan seni dalam hal ini adalah pengalaman keindahan rasa.¹⁹

Pengalaman keindahan *rasa* akan sangat bergantung pada perilaku *phenomenal order* (urutan ingatan yang luar biasa). Penjelasan atau informasi - yang berangkat dari hasil peristiwa-peristiwa atau pola-pola tingkah laku, dalam hal ini adalah "*which is given or indubitable in the perception or consciousness of the conscious individuals*" (yang diberi atau tak dapat diragukan di dalam kesadaran dari individu-individu yang sadar). Model semacam ini termasuk dalam wilayah fenomenologi yang menggambarkan kesadaran manusia dan menjelaskan bagaimana kesadaran tersebut terbentuk atau muncul.²⁰

Kesadaran masyarakat dalam aktivitas seni budayanya, seperti juga kesadaran akan sesuatu hal mempunyai dua aspek yang saling melengkapi, yaitu proses sadar (*process of being conscious = cognito*) dan objek dari kesadaran itu sendiri (*cogitatum*) sehingga kesadaran itu sangat erat kaitannya dengan maksud (*intention*) orangnya.

¹⁹ De Witt H Parker. *The Principles of Aesthetics* (New York: Appleton Century Crofts, 1948),20

²⁰ Heddy Sri Ahimsa Putra. "Etnosains dan Etnometodologi: Sebuah Perbandingan", dalam Masyarakat Indonesia, Tahun Ke-XII, No.2 (1985), 15,111.

Dengan adanya maksud dalam kesadaran maka kesadaran selalu memberikan makna terhadap objek yang dihadapi. Kesadaran yang mengandung maksud tersebut selalu diarahkan pada bidang kehidupan (*life world*), dan bidang ini merupakan bidang antar subjek (*intersubjective*), yang berarti bahwa manusia yang berada dalam dunia tersebut saling berhubungan, sehingga kesadaran yang terbentuk di antara mereka memiliki sifat sosial. Pengalaman pribadi dalam dunia itu beserta pengalaman orang-orang lain merupakan pengalaman bersama.²¹

Tari *Bêdhaya Êla-êla* susunan Agus Tasman, secara bentuk tetap berpijak pada dasar-dasar atau aturan baku tari *bedhaya* keraton Surakarta. Secara isi, tari juga tetap mengacu pada isi tari *Bêdhaya Êla-êla* yang pernah ada. Sehubungan dengan itu tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan satu bentuk tari yang merepresentasikan *rasa* budaya Jawa. **Representasi**, dalam hal ini mengandung pengertian ‘wujud pengungkapan melalui’ atau sesuatu yang mewakili. Sebuah gambaran terkait dengan tindakan bagaimana seseorang, satu kelompok, gagasan, pendapat, realitas atau objek tertentu ditampilkan. Representasi bisa juga diartikan sebagai proses

²¹ Heddy Sri Ahimsa Putra. “Etnosains dan Etnometodologi: Sebuah Perbandingan”, dalam *Masyarakat Indonesia*, Tahun Ke-XII, No.2 (1985), 15.,111.

pemaknaan kembali sebuah objek atau fenomena (realitas) yang maknanya akan tergantung bagaimana seseorang itu mengungkapkannya.²²

Tari itu sendiri merupakan sebuah wujud representasi ide-gagasan, harapan, pandangan tentang sesuatu hal dari masyarakat pemilikinya, dinyatakan oleh Matthew Krystal dalam tulisannya berjudul *Indigenous Dance and Dancing Indian Contested Representation in the Global Era*, sebagai berikut.

*... it is clear that dance is inherently social and representational. If the premise that dance is culture behavior is accepted, than all dance represents a myriad of ideas about social life. What sets representational dance apart is its emphasis on deliberate, representation, what it attempt to represent, and how it does so.*²³

(...jelaslah sudah bahwa tari itu bersifat sosial dan representasional. Jika pemikiran bahwa tari itu merupakan perilaku budaya diterima, maka semua tari itu merepresentasikan banyak sekali ide tentang kehidupan sosial. Apa yang menjadikan tari representasional istimewa adalah penekanannya pada representasi yang disengaja, apa yang dia usahakan untuk representasikan, dan bagaimana dia melakukannya)

Hall dalam bukunya yang berjudul *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, mengemukakan bahwa,

²² Eriyanto. *Analisis wacana: Pengantar Analisis Teks Media*. Yogyakarta: PT LKiS, 2001), dalam Fanny Puspitasari. "Representasi Stereotipe Perempuan dalam Film *Brave Pelangi Aksara*". *Jurnal e-Komunikasi* Vol I. No.2 Tahun 2013, 18.

²³ Matthew Krystal. *Indigenous Dance and Dancing Indian: Contested Representation in the Global Era* (USA: University Press o Colorado, 2012), 8.

*“Representation connects meaning and language to culture... Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of culture”.*²⁴ (Representasi menghubungkan makna dan bahasa pada budaya ... Representasi merupakan bagian penting dari proses lewat mana makna diproduksi dan dipertukarkan antara anggota budaya). Melalui representasi, suatu makna diproduksi dan dipertukarkan antar anggota masyarakat. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa representasi secara singkat adalah salah satu cara untuk memproduksi makna. Hall memberikan tiga model pendekatan. Pertama, *pendekatan reflektif* menempatkan representasi sebagai cerminan pandangan sosial dan kultural dalam realitas masyarakat sebagaimana adanya. Kedua, *pendekatan intensional* menempatkan sang kreator sebagai pembuat representasi. Ketiga, *pendekatan konstruksional* menempatkan media sebagai agen yang berperan dan mengkonstruksi realitas.²⁵ Terkait dengan hal tersebut maka dalam penelitian ini dipaparkan analisis mengenai representasi *rasa* budaya Jawa dalam

²⁴ Stuart Hall. “The Work of Representation”. *Representation: Culture Representation and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall (London: Sage Publication, 2003), 17.

²⁵ Sapto Hudoyo. “Representasi Desa Dalam Film-Tari “Dongeng Dari Dirah” Analisis Semiotika Barthesian” (*Capture Jurnal Seni Media Rekam* volume 3 no. 1 Desember 2011), 59

tari *Bêdhaya Ela-êla* sebagai cerminan pandangan sosial dan kultural dalam realitas masyarakat apa adanya. Membahas pula koreografer sebagai penyusun tari dalam hal ini sebagai penyusun representasi, serta memaparkan penari sebagai agen yang berperan dan mengkonstruksikan realitas yang direpresentasikan. Berkaitan dengan representasi sebagai upaya untuk memproduksi makna, maka dibahas pula mengenai apresiasi dan tanggapan penonton terhadap presentasi tari sebagai indikator terwujudnya produksi makna *rasa*.

Rasa merupakan esensi keindahan seni, sebagai sebuah gejala dialami secara universal oleh setiap individu dalam sebuah peristiwa seni. *Rasa* sebagai esensi keindahan merupakan kunci keberhasilan interaksi dalam peristiwa seni yang meliputi proses kreatif penyusunan karya tari oleh koreografer, presentasi tari oleh penari, dan penikmatan tari oleh penonton. Persoalan yang muncul di sini adalah bahwa gejala *rasa* sebagai pengalaman keindahan tidak dialami secara sama oleh setiap individu dalam peristiwa seni tersebut. Sehubungan dengan hal itu, maka perwujudannya pun akan berbeda-beda, tergantung pada pengalaman ketubuhan setiap individu tersebut.

Rasa sebagai esensi tari Jawa terkait erat dengan fenomena keindahan *rasa* nampak dalam pernyataan-pernyataan yang terlontar

seperti; '*tariane wis **krasa***', '*wah penarine apik tenan **rasane** wis kecekel*', '*solah tarine kae sakjane ora pati pener nanging **rasane** kena*' '*tariane wis iso **dirasakake***'. Dan ketika mereka menyaksikan tari yang kurang bagus, mereka mengatakan: '*tarine ra ana **rasane***', '*ora apik, **rasane** durung kecekel*', '*tariane apik nanging amfang, **rasane** durung kena*'.²⁶ Rasa dalam kaitannya dengan pengalaman koreografer dalam menyusun karya bisa diamati dari pernyataan penilaian karya seperti; "tari *Bêdhaya Êla-êla* Pak Agus Tasman mampu mengungkapkan *rasa* agung, gagah, *regu*, wingit, sacred, dan wibawa seperti tari *bêdhaya* dari dalam keraton", demikian juga gejala *rasa* tersebut menjadi pengalaman estetik tersendiri bagi para penikmat tari.

Perspektif lain yang digunakan dalam penelitian ini adalah **komunikasi rasa**. Komunikasi rasa merupakan bagian yang substansiil dalam komunikasi seni yang terjadi di dalam pertunjukan tari. Komunikasi seni bukan merupakan komunikasi verbal. Sebagai wujud komunikasi, yang terpenting adalah penyampaian pesan dari

²⁶ Katarina Indah Sulastuti. "Konsepsi dan Indikasi *Rasa* dalam Tari Tradisional Jawa Gaya Surakarta" (Thesis ISI Surakarta, 2006), 11

individu (seniman- pemilik pesan) ke individu lain (penonton-penerima pesan).²⁷

Pengalaman estetik tentang keindahan *rasa* menjadi pusat atau esensi yang utama dalam aktivitas atau peristiwa seni. Peristiwa seni dalam hal ini dimaksudkan sebagai sebuah gejala atau fenomena komunikasi (adanya kegiatan interaksi dalam seni) antara koreografer, penari, dan penonton. Fenomena komunikasi atau kegiatan interaksi seni menunjuk juga adanya interaksi antara koreografer bersama dengan karya tarinya, penari dengan tari dan penyusunnya, dan penonton dalam pertunjukan tari. Dalam fenomena komunikasi, ketiga elemen tersebut merupakan faktor utama dalam me-nyata-kan, keindahan *rasa* sebagai inti pesan dalam tari. Hal tersebut sekiranya dapat menjadi dasar pemikiran bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai hasil dari kreativitas Agus Tasman memuat pesan (fenomena budaya dan keindahan *rasa* budaya Jawa), yang disampaikan oleh penari (pembawa pesan) kepada penonton (penerima pesan).

Fenomena komunikasi tersebut merupakan sebuah interaksi yang positif ketika penonton memberikan apresiasi dan tanggapan-tanggapannya. Kondisi atau fenomena itu bisa disejajarkan dengan

²⁷ Marco De Marinis. *The Semiotics of Performance* (USA: Indiana University Press, 1993), 137 - 140.

sebuah peristiwa komunikasi (dalam seni), dimana *rasa* merupakan inti pesan yang dinyatakan atau disampaikan kepada penonton. Terkait dengan hal tersebut maka penelitian ini digunakan juga pendekatan komunikasi seni. secara khusus komunikasi dalam seni. Dalam pembahasannya digunakan teori **komunikasi rasa** yang dikemukakan oleh Leo Tolstoy dalam tulisannya yang berjudul “The Communication of Emotion”, menyatakan sebagai berikut.

Art like speech is a means of communication and therefore of progress, that is, of the movement of humanity forward towards perfection. Speech renders accessible to men of the latest generation all the knowledge discovered by the experience and reflection both of preceding generations and of the best and foremost men of their own times; ... to men of the latest generations all the feelings experienced by their predecessors and also those felt by their best and foremost contemporaries. ... Speech transmitting the thoughts and experiences of men serves as a means of union among them, and art serves a similar purpose. The peculiarity of this latter means of intercourse, distinguishing it from intercourse by means of words, consists in this, that whereas by words a man transmits his thoughts to another by art he transmits his feeling.²⁸

(Seni sama halnya berbicara yang berarti sebagai sebuah sarana komunikasi, dan oleh karena kemajuan, yaitu, dari gerakan kemanusiaan maju menuju kesempurnaan. Berbicara adalah menerjemahkan agar dapat diakses oleh orang dari generasi terbaru, semua pengetahuan ditemukan oleh pengalaman dan refleksi baik dari generasi sebelumnya dan dari yang terbaik dan terpenting orang masa mereka; ... dapat diakses oleh orang dari

²⁸ Leo Tolstoy. “The Communication of Emotion” , dalam Melvin Rader (Editor). *A Modern Book Of Esthetics* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1960), 68.

generasi terbaru semua mengenai perasaan yang dialami oleh para pendahulu mereka dan juga dirasakan oleh mereka yang terbaik dan terpenting dari sezaman mereka. ... Berbicara adalah mengirimkan pikiran dan pengalaman manusia berfungsi sebagai sarana persatuan di antara mereka, dan seni melayani tujuan yang sama. Keunikan dari cara terakhir ini yang membedakannya dari hubungannya dengan rata-rata kata, terdiri dalam hal ini, bahwa sementara oleh kata-kata seorang pria mengirimkan pikirannya ke yang lain dengan seni ia mentransmisikan perasaannya).

Tari *Bêdhaya Éla-éla* sebagai wujud pesan simbolik dalam sebuah komunikasi *rasa*, sebagaimana bentuk tari secara umum mempunyai daya hidup untuk menampilkan getaran-getaran perasaan agar mampu membangkitkan pengalaman yang menyentuh perasaan (*rasa*) dalam jiwa dan perasaan orang lain yang menghayatinya (penonton).

Pembahasan seluruh persoalan dalam penelitian ini tidak bisa lepas dari pemaparan mengenai keseluruhan elemen dalam peristiwa seni, yang melibatkan keseluruhan elemen yang menopang keberadaannya, yaitu koreografer, penari, dan penonton. Terkait dengan itu, agar objek material dalam penelitian ini dapat uraikan secara komprehensif maka fokus pembahasannya dilakukan secara **holistik**.

Pendekatan holistik dimaksudkan sebagai langkah pembahasan dan analisis dilakukan secara menyeluruh meliputi faktor genetik

(seniman pengkaryanya), faktor objektif atau bentuk formal (karya seni dan penarinya) serta faktor afektif (penonton). Pendekatan yang bersifat holistik ini mengacu pada pendapat yang dikemukakan oleh HB. Sutopo yang menyatakan bahwa holistik merupakan struktur yang dibentuk dari unsur keseluruhan yaitu *historisme* (seniman pencipta), objektif (karya seni), dan afektif/emosional, atau tanggapan dari hasil interpretasi penghayat.²⁹

Pembahasan mengenai kreativitas Agus Tasman sebagai seniman penyusun tari atau koreografer dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* dikaji melalui teori **kreativitas** yang dikemukakan oleh Rhodes yang menggarisbawahi tentang empat aspek dalam kreativitas dengan istilah '*four P's of Creativity*, yaitu: *Person, Process, Press, Product*'. Keempat hal tersebut merupakan aspek penting dalam pembahasan kreativitas, karena pada hakekatnya kreativitas merupakan sumber dari produk kreatif, yang dihasilkan melalui proses kreatif oleh pribadi kreatif, atas dorongan (*press*) dari dalam dan dari luar dirinya atau pengaruh dari lingkungan sekitarnya.³⁰ Teori ini yang diacu untuk mendasari pemaparan kreativitas, yang menyatakan bahwa dalam

²⁹ HB. Sutopo. 'Struktur Kritik Seni Holistik' (Kertas Ilmiah pada Seminar Nasioal tentang Kritik di UNS Surakarta, 1992), 18.

³⁰ Utami Munandar. *Kreativitas & Keberbakatan, Strategi Mewujudkan Potensi Kreatif & Bakat* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1999), 26

sebuah kreativitas sangat tergantung pada pelaku, dorongan perilaku, proses dan hasilnya. Terkait dengan itu maka di dalam pembahasan kreativitas dalam penelitian ini dipaparkan tentang keempat hal tersebut yaitu profil Agus Tasman, dorongan berkarya, proses berkarya (kreatif), dan hasilnya.

Di dalam penyusunan tari, koreografer mengerahkan semua kemampuan kreativitasnya, menyangkut juga pada wilayah *rasa*. *Rasa* juga menjadi acuan pokok dalam mewujudkan karyanya. *Rasa* dalam hal ini menyangkut wilayah kepekaan persepsi terhadap segala atribut atau perangkat di dalam seni tari. Proses kreativitas koreografer melibatkan seluruh entitas yang ada di dalam dirinya termasuk akal, perasaan, imajinasi, intuisi dan lain sebagainya, yang dalam prakteknya melalui tahapan-tahapan tertentu. Sehubungan dengan itu maka dalam pembahasan tahapan proses kreatif merujuk pada teori Wallas atau teori **proses kreatif** yang dikemukakan oleh Wallas dalam bukunya *The Art of Thought* (1926), yang menyatakan bahwa proses kreatif meliputi empat tahap yaitu: (1) persiapan; (2) inkubasi; (3) iluminasi; dan (4) verifikasi.³¹

³¹ Utami Munandar, 1999: 58-59.

Berbicara mengenai keindahan tari tidak bisa lepas dari bentuk dengan segala unsur yang ada di dalamnya. Bentuk tari dibangun dari medium utama gerak tubuh. Di dalam pembahasan wujud atau bentuk koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai hasil proses kreatif Agus Tasman mengacu dari pemikiran yang dikemukakan oleh Jacqueline Smith bahwa **bentuk** adalah wujud keseluruhan dari sebuah sistem. Keseluruhan itu dimaksudkan sebagai segala unsur tari yang membentuk satu rangkaian yang menyatu, sehingga penyajian tari itu dilihat secara keseluruhan.³² Soedarsono menjelaskan bentuk secara terperinci yaitu bahwa, bentuk terkait dengan komposisi tari atau koreografi yang meliputi unsur-unsur yang saling berkaitan antara lain gerak, rias-busana, musik tari, pola lantai, desain dramatik, properti, tempat dan waktu pertunjukan.³³

Latar belakang kemunculan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah sebagai bentuk tari yang dipertunjukkan sebagai simbol keagungan budaya keraton Jawa khususnya di Surakarta. Berkait dengan hal itu

³² Jacquelin Smith. *Komposisi Tari Sebuah Pertunjukan Praktis Bagi Guru*. Terjemahan Ben Suharto (Yogyakarta: Ikhlas, 1985), 34.

³³ R.M. Soedarsono. *Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari* (Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1987), 21

Bêdhaya Êla-êla yang lahir di luar keraton tetap menggunakan bentuk dan susunan struktur tari *bêdhaya* keraton.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan ekspresi gerak tubuh, yaitu hasil tindakan manusia bersifat kinetis, sebagai realitas eksternal (pola perilaku atau tindakan-kinetis) yang terbentuk sebagai hasil kegiatan masyarakat secara kolektif, realitas eksternal itu merupakan wujud dari pengetahuan kolektif atau pengetahuan budaya sebagai salah satu aspek realitas internal (pengetahuan/*cognition*, kemauan/*conation*, perasaan/*emotion*).³⁴

Sarana dan media utama dalam tari adalah gerak tubuh. Bukan gerak tubuh yang kosong tanpa makna, melainkan merupakan sumber utama yang signifikan untuk memahami hubungan antara alam, masyarakat, dan budaya dalam kehidupannya. Gerak tubuh bukan hanya sekedar sinyal biologis, yaitu gerak sebagai sarana praktis dari keinginan tubuh, namun gerak tubuh sebagai sebuah sarana untuk merepresentasikan dan mengkomunikasikan *rasa*. Terkait dengan itu *rasa* sebagai inti keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla* bukan hanya dibangun dari rangkaian dari unsur motif gerak saja dan seluruh elemennya. Unsur tersebut berwujud jika

³⁴ E.K.M. Masinambow. *Semiotik, Mengkaji Tanda dalam Artefak* (Jakarya: Balai Pustaka, 2001), 4 – 5.

dipresentasikan melalui tubuh penarinya. Tubuh penarilah yang menghidupkan *rasa* dalam tari. Oleh sebab itu, pembahasan faktor objektif karya seni dalam penelitian ini difokuskan pada pembahasan tubuh penari sebagai sarana utama dalam perwujudan karya tari sebagai objek formalnya.

Di dalam pembahasan tentang penubuhan *rasa* oleh penari *Bêdhaya Êla-êla* melihat pada konsep yang dikemukakan oleh Suzanne K. Langer, yang mengemukakan bahwa:

Apa yang terungkap dalam tari adalah sebuah cita; sebuah cita dari laku *rasa*, emosi, dan banyak ungkapan subyektif lainnya yang tampil silih berganti, muncul dan berkembang dalam suatu proses yang rumit menuju pada suatu keselarasan, serta memberikan konsumsi 'kehidupan batiniah' ...³⁵

Cita dalam tari adalah sebuah *rasa*, perasaan, ide, gagasan, pandangan, dalam hal ini sebagai sebuah pengalaman batiniah yang ada pada diri seseorang penari terkait dengan penubuhan *rasa* atau upaya mewujudkan *rasa* melalui tubuhnya (tariannya). Melalui tari *Bêdhaya Êla-êla* penari merepresentasikan *rasa* kepada penonton atau penghayatnya.

³⁵ Suzanne K. Langer. *Problematika Seni*. Terjemahan FX. Widaryanto (Akademi Seni Tari Bandung, 1988), 7.

Rasa di dalam tari dapat dipahami sebagai kualitas keindahan yang muncul dari totalitas kepenarian (kecerdasan tubuh) yang berakumulasi dengan seluruh elemen pertunjukan atau pertunjukan tari. Totalitas kepenarian (kecerdasan tubuh) terkait dengan kemampuan teknis (kemampuan teknik gerak dan kemampuan merasakan gerak), kemampuan merasakan *gêndhing* tari, pemahaman konsep dalam tari dan penguasaan pengetahuan sosial budaya, daya interpretasi, daya imajinasi, daya interpretasi, daya sensibilitas, dan kemampuan penghayatan.

Akumulasi seluruh elemen pertunjukan tari merupakan keterpaduan yang harmoni antara seluruh unsur dalam tari yang meliputi gerak, musik tari, rias dan busana, pola lantai dan formasi penari, properti tari, tempat atau ruang pementasan dan pencahayaan. Totalitas kepenarian (kecerdasan tubuh) berpijak pada penarinya, sedangkan kondisi akumulasi dari semua unsur berdasarkan pada wujud koreografi tarinya. Perpaduan dan sinergi dari dua elemen tersebut (kepenarian dan karya tari) melahirkan keindahan tari yang substansial, yaitu *rasa*.³⁶

³⁶ Sintesa dari seluruh pendapat tentang *rasa* dalam tari Jawa (Surakarta) yang dikemukakan oleh seniman tari (koreografer maupun penari), serta dari para pengamat dan kritikus tari yang tertulis di dalam hasil penelitian tesis oleh Katarina Indah Sulastuti, "Konsepsi dan Indikasi Rasa dalam Tari Jawa Surakarta", Tesis pada Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2006, 97-15.

Pemahaman mengenai ***rasa*** sekiranya berpijak pada definisi *rasa* sebagai getaran kalbu atau jiwa dalam diri seseorang yang bisa muncul dari respon pikiran dan hati atau perasaan atas stimulus dari segala sesuatu melalui indera sehingga menghasilkan interpretasi atau persepsi tertentu sesuai dengan hasil terjemahan dari pikiran dan perasaan itu.

Secara khusus *rasa* bisa merujuk dari pemahaman tentang *rasa* (konsep *rasa*) yang dikemukakan Marc Benamou (*rasa* dalam kerawitan). Menurut Marc Benamou *rasa* (dalam karawitan) diartikan sebagai bakat, dalam hal ini dapat dimaknai sebagai kemampuan alamiah seniman dalam menyusun karya (koreografer), juga penari dalam membawakan karya tari, bahkan sekaligus pada penonton dalam memberikan apresiasi dan tanggapannya.

Pengertian *rasa* sebagai bakat bisa diartikan pada persoalan kemampuan dalam kreativitas menyusun karya, melaksanakan teknik gerak secara tepat, termasuk bakat dalam merasakan musik tari. Berkaitan dengan kemampuan melakukan gerak tersebut maka muncul istilah *wilêd*, *cak-cakan* dari masing-masing penari yang memiliki sensibilitas *rasa* yang berkaitan dengan bakat.

Pengertian *rasa* sebagai kemampuan persepsi sekiranya bisa dihubungkan dengan kepekaan dalam menginterpretasi tema tari,

memahami tokoh yang dibawakan, dan menangkap keseluruhan alur dramatik dalam tari. Kemampuan interpretasi tema, pemahaman tokoh, alur dramatik dan semua unsur dalam tari juga didapat melalui ketajaman intuisi. Lebih lanjut dikatakan bahwa *rasa* memiliki multi makna, seperti: unsur, jiwa, sifat, karakter, watak, isi, ataupun suasana.

Multi makna dari *rasa* seperti yang dikemukakan Benamou, sekiranya dapat diadopsi pula pengertiannya dengan makna *rasa* dalam tari, yaitu: (1) *rasa* bermakna jiwa, isi. Artinya bahwa *rasa* adalah ruh yang memberi daya hidup dalam pertunjukan tari. *Rasa* menjadi esensi atau makna yang terdalam pada pertunjukan tari *bêdhaya*. (2) *rasa* disebut juga sebagai sifat, watak, dan karakter yang berarti bahwa dalam tari *bêdhaya* perwujudan *rasa* dipresentasikan pada sifat, watak, dan karakter tokoh-tokoh yang hendak dipresentasikan melalui tari *bêdhaya* tersebut.

Di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, tokoh yang ditampilkan adalah Bima, kesan *rasa* yang muncul adalah gagah, *perbawa*, *regu*, *mrabu*. Pada tokoh *Dewa Ruci* *rasa* yang muncul adalah *sacred*, *wingit*, tenang dan mendalam. *Rasa* dalam tari *bêdhaya* diwujudkan melalui sifat, watak dan karakter tarinya, yaitu tari *bêdhaya* sebagai tari *putri* kelompok yang membawakan cerita tertentu yang digambarkan

melalui semua elemen tarinya. Berhubungan dengan karakter tarinya dapat memunculkan kesan *rasa*, yaitu *rasa alus, gagah, luruh, dan lanyap*; sesuai dengan tema yang diusung tarinya, dan (3) *rasa* dapat pula dimaknai sebagai suasana. *Rasa* juga dibangun dari penjiwaan penari terhadap karawitan tarinya, terkait dengan *rasa* sebagai unsur yang memiliki efek estetis atau kesan bunyi yang sampai pada pendengaran. Dalam hal ini terkait dengan kemampuan persepsi karawitan tari yang dimiliki penari, mengacu dari pendapat Marc Benamou yang mengemukakan *rasa* sebagai kemampuan persepsi adalah kepekaan dalam mendengarkan, merasakan, dan memahami lewat intuisi.³⁷

Teori *rasa* yang dikemukakan oleh Marc Benamou tersebut sekiranya dapat diadopsi di dalam seni tari. *Rasa* sebagai kualitas juga dikenal dalam seni tari. Di dalam tari persepsi *rasa* sebagai kualitas dianalogikan dengan kondisi psikis atau kejiwaan atau kepribadian, yang disampaikan dalam istilah seperti *mênêb, antêb, séléh, rongéh, bêrgas, rucak, luruh, lanyap, branyak, gagah*, dan lain sebagainya.

³⁷ Marc Benamou. *Rasa in Javanese Musical Aesthetics* (USA: UMI, 1998) 62—81.

Rasa yang terbentuk dari suasana dalam tari *bêdhaya* bisa muncul dari tema cerita yang didukung atau diwujudkan melalui semua elemen dalam tarinya. Tari *Bêdhaya Êla-êla* yang memuat cerita tentang *Dewa Ruci* memungkinkan memunculkan *rasa* dari alur dramatik dalam hal ini suasana adegan maupun suasana hati (batin) tokoh utamanya yaitu Bima atau Bratasena. *Rasa* yang terbentuk dari suasana yang muncul tersebut adalah gagah, agung, mrabu, rêgu, wingit, dan sebagainya.

Inti keindahan diartikan sebagai pusat atau esensi yang utama dalam sebuah aktivitas atau peristiwa seni. Aktivitas seni tentunya menunjuk pada sebuah proses yang menyangkut penyusunan tari, presentasi hasil dan pertunjukan hasilnya. Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai hasil dari proses peristiwa seni yang dilakukan oleh seniman penyusunnya yaitu Agus Tasman. Hasil tersebut menjadi berwujud ketika dipresentasikan oleh para penari, yang kemudian menjadi sebuah peristiwa seni yang utuh pada saat tari tersebut disaksikan oleh penonton. Pada kondisi tersebut realita tentang keindahan substansial yaitu *rasa* dapat dinyatakan.

Kesamaan pandangan atau persepsi koreografer, penari juga penonton sangat merupakan hal yang penting dan berpengaruh pada perwujudan *rasa*. Kesamaan pandangan atau persepsi, dalam hal ini

mengenai ketentuan-ketentuan keindahan menjadi sangat penting agar 'komunikasi' berjalan dengan baik. Berhubungan dengan hal itu maka perlu kiranya sebuah kode untuk menuntun persepsi mereka pada satu keputusan tindakan.

Rasa pada prinsipnya dapat dicapai melalui ketentuan-ketentuan khusus dan ketentuan itu menjadi sebuah kode untuk dipahami oleh elemen peristiwa kesenian. Di dalam tari Jawa gaya Surakarta dikenal konsep *Hasta Sawanda* dan *Tri Wira*, sebagai ketentuan untuk mewujudkan keindahan karya tari. *Hasta Sawanda* merupakan aturan atau petunjuk bagi penari agar tubuh dapat benar-benar mampu membawakan tari dengan baik untuk menampilkan keindahan *rasa* dalam tarinya.

Konsep *Hasta Sawanda* merupakan delapan ketentuan penting yang menjadi satu kesatuan utuh untuk mewujudkan keindahan *rasa* dalam tari, yaitu *pacak*, *pancat*, *ulat*, *lulut*, *luwês*, *wilêd*, *irama*, dan *gêndhing*. Demikian juga konsep *Tri Wira* sebagai tiga ketentuan penting dalam menampilkan keindahan *rasa* dalam tari yang dijabarkan dengan *wiraga*, *wirama* dan *wirasa*. Kedua konsep tersebut sekiranya harus dipahami oleh koreografer dan penari agar mampu mewujudkan karya tari Jawa yang indah. Bagi penonton

konsep-konsep tersebut sangat penting sebagai acuan dalam menghayati karya tari Jawa.

Pembahasan mengenai pengalaman penubuhan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, dalam penelitian ini pada dasarnya merupakan sebuah upaya untuk mewujudkan konsep-konsep, serta pengetahuan yang ada dalam idea para pelaku dalam peristiwa seni. Konsep yang dipaparkan di antaranya adalah ***kasarira*** yang berarti mendarah daging (*mbalung sungsum*), sebagai kondisi yang dicapai melalui proses panjang sehingga tubuh menjadi cerdas.

Semua unsur dalam gerak dan elemen-elemen dalam tari, serta seluruh pengalaman ketubuhan penari dalam kepenariannya telah menjadi sebuah kesadaran yang menubuh, sehingga dalam membawakan tarian tidak lagi melibatkan ingatan, semua mengalir dengan sendirinya. Semua unsur dan elemen dalam tari telah menyatu dengan otot, dengan aliran darah, dengan irama detak jantung dan bahkan bukan saja tubuh secara fisik, namun telah merasuk dalam tubuh psikisnya yaitu ke dalam jiwa, perasaan penari.

Ditegaskan sekali lagi bahwa kenyataan tentang pengalaman keindahan *rasa* akan sangat bergantung pada perilaku *phenomenal order* (urutan ingatan yang luar biasa). Penjelasan atau informasi yang berangkat dari hasil peristiwa-peristiwa atau pola-pola tingkah

laku, dalam hal ini adalah “*which is given or indubitable in the perception or consciousness of the conscious individuals*” (yang diberi atau tak dapat diragukan di dalam kesadaran dari individu-individu yang sadar). Model semacam ini termasuk dalam wilayah fenomenologi yang menggambarkan kesadaran manusia dan menjelaskan bagaimana kesadaran tersebut terbentuk atau muncul.³⁸

Kesadaran masyarakat dalam aktivitas seni budayanya, seperti juga kesadaran akan sesuatu hal mempunyai dua aspek yang saling melengkapi, yaitu proses sadar (*process of being conscious = cognito*) dan objek dari kesadaran itu sendiri (*cogitatum*) sehingga kesadaran itu sangat erat kaitannya dengan maksud (*intention*) orangnya. Dengan adanya maksud dalam kesadaran maka kesadaran selalu memberikan makna terhadap objek yang dihadapi. Kesadaran yang mengandung maksud tersebut selalu diarahkan pada bidang kehidupan (*life world*), dan bidang ini merupakan bidang antar subjek (*intersubjective*), yang berarti bahwa manusia yang berada dalam dunia tersebut saling berhubungan, sehingga kesadaran yang terbentuk di antara mereka memiliki sifat sosial. Pengalaman pribadi

³⁸ Heddy Sri Ahimsa Putra. “Etnosains dan Etnometodologi: Sebuah Perbandingan”, dalam Masyarakat Indonesia, Tahun Ke-XII, No.2 (1985), 15,111.

dalam dunia itu beserta pengalaman orang-orang lain merupakan pengalaman bersama.³⁹

Penyerapan pengalaman tentang perasaan keindahan, bisa pula berupa pemahaman tentang nilai, kesan yang terjadi di dalam peristiwa seni pada dasarnya merupakan hasil dari komunikasi. Ada beberapa unsur dalam proses komunikasi yaitu: (a) sumber (komunikator), (b) pesan (*message*), (c) saluran (*channel*), (d) penerima (komunikan) serta (e) akibat yang ditimbulkannya.⁴⁰

Komunikasi yang terjadi antara koreografer, penari, dan penonton pada saat pertunjukan berlangsung merupakan komunikasi *rasa* yang bersifat berlapis dan searah. Maksud dari komunikasi berlapis dan searah adalah penyampaian pesan atau makna *rasa* koreografer sebagai interpretator lapis pertama, disampaikan kepada penari sebagai interpretator lapis ke dua dan yang terakhir pesan tersebut disampaikan kepada penonton sebagai interpretator lapis ketiga. Secara garis besar, paradigma dan sasaran kajian dalam penelitian ini, digambarkan dalam bagan sebagai berikut.

³⁹ Heddy Sri Ahimsa Putra. "Etnosains dan Etnometodologi: Sebuah Perbandingan", dalam *Masyarakat Indonesia*, Tahun Ke-XII, No.2 (1985), 15,.111.

⁴⁰ D. Lawrence Kincaid dan Wilbur Schramm, *Asas-Asas Komunikasi Antar Manusia* (Jakarta: LP3ES, 1983), 98

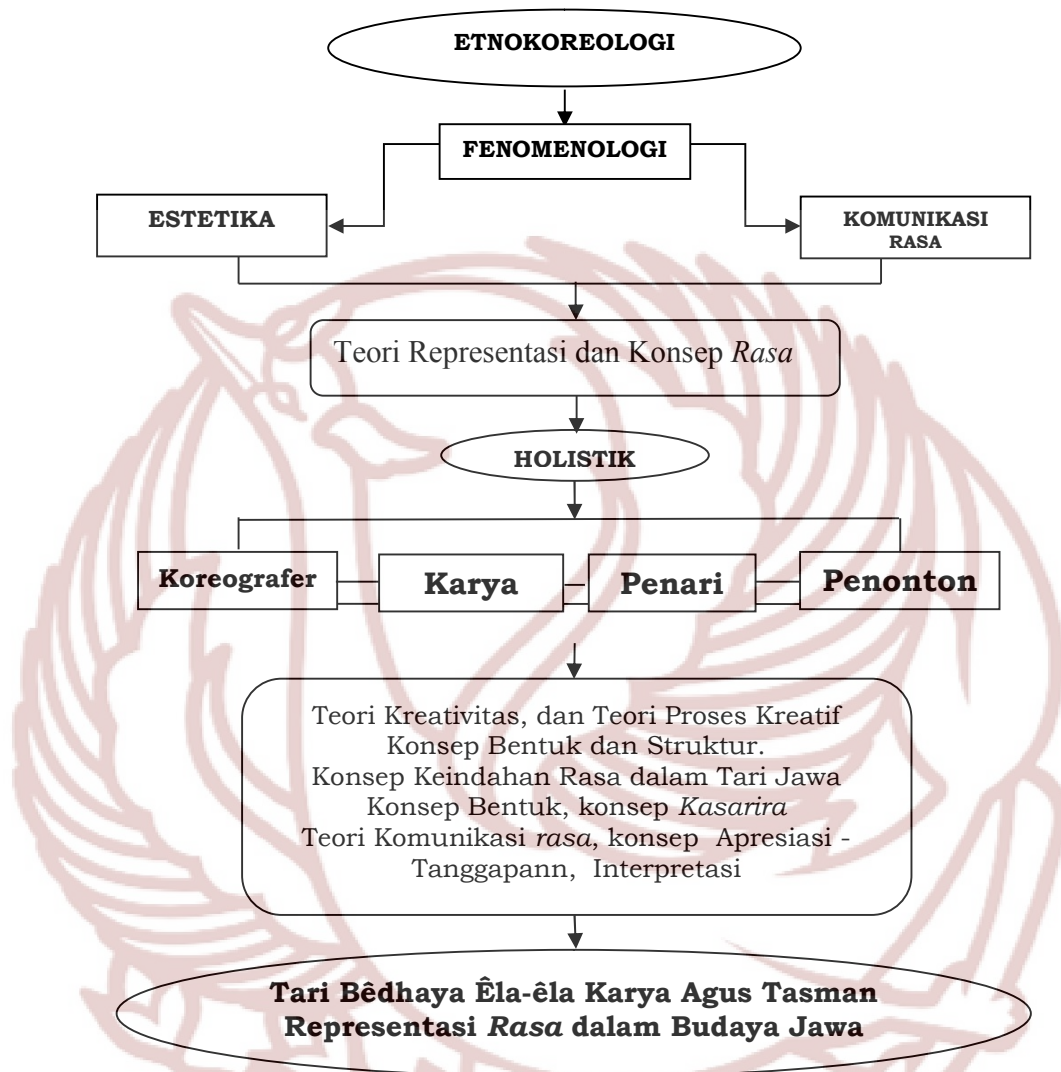


Diagram 1: Diagram Paradigma, Sasaran Kajian dan Teori serta Konsep dalam penelitian (oleh Katarina Indah Sulastuti)

F. Metode Penelitian

Tari *Bêdhaya Êla-êla*, sebagai produk kebudayaan masyarakat Jawa (di Surakarta) muncul sebagai wujud yang menginterpretasikan

fakta yang kompleks dan menjadi ‘teks’ budaya yang siap untuk diinterpretasikan dan dipahami. Terutama dilakukan pada sisi proses kreatif dalam penciptaannya, dari sisi perwujudan konsep dasar karyanya, dan diinterpretasikan mengenai perwujudan konsep dasar ide penciptaannya melalui presentasi karyanya. Berdasarkan karakteristiknya penelitian ini menggunakan metode kualitatif sehingga lebih cenderung pada sifat penelitian kebudayaan.⁴¹

Penelitian ini dilakukan dengan menghimpun data secara kualitatif tentang ide, gagasan koreografer dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*, menggali pengalaman ketubuhan penari dalam mewujudkan keindahan *rasa* budaya Jawa melalui penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla* serta tentang penilaian (apresiasi dan tanggapan) penonton pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Penelitian yang menekankan pada hubungannya dengan penelitian manusia dan budayanya merupakan penelitian dengan perspektif fenomenologis.⁴²

Berkaitan dengan itu maka metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode deskriptif interpretatif. Metode deskriptif interpretatif adalah suatu metode dalam meneliti suatu objek, baik

⁴¹ Maeryani. *Metode Penelitian Kebudayaan*, (Jakarta : Bumi Aksara, 2005), 6.

⁴² MS. Kaelan. *Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filasafat* (Yogyakarta: Paradigma, 2005), 5.

berupa nilai-nilai budaya manusia, sistem pemikiran filsafat, nilai-nilai etika, nilai karya seni sekelompok manusia, peristiwa atau objek budaya lainnya. Tujuannya adalah membuat deskripsi, gambaran atau lukisan secara sistematis dan objektif mengenai fakta-fakta, ciri-ciri, serta hubungan di antara unsur-unsur yang ada atau suatu fenomena tertentu.⁴³ Metode deskriptif interpretatif adalah pencarian fakta dengan interpretasi yang tepat dan sistematis.⁴⁴

Secara rinci langkah-langkah penelitian yang dilakukan dalam disertasi ini adalah sebagai berikut.

1. Tahap Pengumpulan Data

Data dan analisis dalam penelitian ini memiliki sifat yang khas yaitu dalam bentuk kualitatif. Oleh sebab itu penelitian semacam ini disebut sebagai penelitian kualitatif. Pengumpulan data dilakukan dengan mendeskripsikan secara baik yang menekankan pada aspek *emik*, yaitu pendeskripsian dengan mengikuti pandangan pemilik budayanya, dalam hal ini berarti mengikuti pandangan pelakunya yaitu seniman (koreografer atau penyusun tari), dan penari. Di dalam

⁴³ MS. Kaelan, 2005: 58.

⁴⁴ Whitney, 1960 dalam Kaelan, 2005: 58

mendesripsikannya melibatkan peran aktif peneliti dalam menginterpretasikan data (aspek *etik*).

Adapun metode pengumpulan data dilakukan dengan melalui beberapa cara yaitu sebagai berikut.

a. Studi Pustaka

Studi pustaka dimaksud untuk mendapatkan dan mengembangkan kerangka konseptual dan landasan teoretis sebagai pijakan objek formal dalam penelitian ini, sekaligus untuk mendapatkan berbagai informasi tertulis yang relevan dengan objek materialnya. Sumber-sumber data tertulis tersebut didapatkan dari berbagai literatur koleksi pribadi maupun koleksi dari berbagai perpustakaan di antaranya: Perpustakaan Pusat Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, Perpustakaan Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta, Perpustakaan Pusat Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, Perpustakaan Fakultas Ilmu Budaya UGM Yogyakarta, dan Perpustakaan Pascasarjana ISI Surakarta. Perpustakaan Radya Pustaka Kasunanan Surakarta, Perpustakaan Reksa Pustaka Mangkunegaran, dan Perpustakaan Pakualaman Yogyakarta.

Buku-buku berhubungan dengan metode penelitian adalah *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies* dari Pertti Alasuutari (1995), yang mengemukakan tentang metode analisis kualitatif dalam penelitian budaya. Buku yang berjudul *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior*, yang ditulis Desmond Morris (1979) yang membahas tentang perilaku estetik pada manusia. Tulisan yang berjudul *Dance Analysis, Theory and Practice* (1987), oleh Janet Ashed (ed), sebuah buku bunga rampai makalah seminar penelitian tari, dari empat peneliti yang memuat tentang berbagai macam contoh hasil penelitian dari metode deskripsi dan analisis komponen tari sampai pada interpretasi tari. Interpretasi tari (bab IV) sebagai sebuah analisis mengungkap makna aktivitas ekspresi atau wujud dari tingkah laku dan membuat beberapa pengertian dari suatu objek. Buku ini menjadi bahan informasi yang berharga, khususnya informasi tentang konsep-konsep dalam interpretasi tari yang dapat dihubungkan dengan analisis bentuk tarinya. Buku-buku lain yang berhubungan dengan estetika dan proses kreatif di antaranya adalah: *Estetika Makna Simbol dan Daya*, tulisan Agus Sachari (1973), buku tersebut membahas tentang estetika sebagai fenomena yang universal, dari wilayah belahan dunia Barat maupun Timur, serta di antaranya memaparkan beberapa tokoh pemikir estetika di Indonesia. Buku

estetika yang lain berjudul *Estetika Telaah Sistemik dan Historik* tulisan Humar Sahman (1993), yang membahas tentang estetika dari sisi kerupaan, bermanfaat untuk memperluas wawasan tentang estetika. Buku estetika yang lain di antaranya *Estetika Sastra dan Budaya* tulisan Nyoman Kuta Ratna, dan lain sebagainya. Buku yang memuat persoalan kreativitas di antaranya. *Kreativitas & Keberbakatan, Strategi Mewujudkan Potensi Kreatif & Bakat* tulisan Utami Munandar (1999), dan karangan Primadi (2010) berjudul *Proses Kreasi, Apresiasi, Belajar*, yang keduanya membahas tentang proses kreasi dan apresiasi serta hubungannya antara kreator, kreasinya dan apresiasinya. Kemudian buku yang berjudul *Labanotation the System of Analyzing and Recording Movement* yang ditulis oleh Ann Hutchinson Guest (edisi ke 4 tahun 2005), menjadi semacam buku pokok yang digunakan sebagai landasan dasar dalam menotasikan gerak tari *Bêdhaya Êla-êla*. Sistem pencatatan dan analisis gerak melalui sistem tersebut menjadi mutlak dilakukan dikarenakan penelitian ini merupakan penelitian tari yang dalam disiplin Etnokoreologi.

b. Wawancara

Wawancara dilakukan secara langsung dengan para narasumber yang telah ditentukan dan dipilih berdasarkan atas relevansinya dengan objek, untuk menggali data sehubungan dengan objek materialnya yaitu tari *Bêdhaya Êla-êla* serta untuk melengkapi, menguatkan dan untuk *cross cek* data yang telah didapat dari data tertulis maupun data lisan (hasil wawancara) dengan narasumber lain. Hal yang paling utama adalah penggalian tentang penubuhan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Proses wawancara dan penyerapan pengetahuan dilakukan pada saat masa studi hingga pada saat mulai menyelesaikan penelitian ini. Para narasumber tersebut adalah: Agus Tasman (penyusun tari *Bêdhaya Êla-êla*), dengan para penari *Bêdhaya Êla-êla*, di antaranya adalah: Rusini, Nanuk Rahayu, Ninik Sri Mulyani Sutranggi, Sri Setyoasih, Sulistya Haryanti, Darmasti, Hadawiyah Endah Sri Utami, Mamik Widyastuti, dan Dwi Maryani, serta pengamat tari, di antaranya: Wahyu Santoso Prabowo, Daryono, S. Pamardi, Hari Mulyatno, Rusini, Sri Hadi dan Didik Bambang Wahyudi. Penghimpunan data tanggapan penonton diperoleh dengan menghadirkan para penonton (terlatih atau penghayat dan pengamat, maupun penonton awam) dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*,

tanggal 26 Januari 2015 di SMK N 8 Surakarta, yaitu: Sri Rochana Widyastutieningrum, Rusini, Wahyu Santosa Prabowo, Daryono, I Nyoman Chaya, Didik Bambang Wahyudi, S. Pamardi, Hari Mulyatno, Sri Hadi, Wahyudiarto, Soemaryatmi, Hadi Subagya, Nuryanto, Wasi Bantolo, dan lainnya. Pengamat dari bidang karawitan dan kesenirupaan yaitu Suraji dan Dharsono. Data juga dihimpun dari para penonton umum (bukan pengamat tari) yang menyaksikan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* pada saat pertunjukan. Data yang dihimpun dari penonton umum dalam pertunjukan tari diperoleh dengan cara melalui kuesioner. Kuesioner berbentuk pilihan, dilengkapi dengan kolom khusus untuk menuliskan kesan dan tanggapan penonton (responden). Kuesioner disebar oleh panitia khusus yang dilibatkan dalam proses pertunjukan tari sebanyak kurang lebih 75 lembar.

c. Pengamatan (Observasi)

Di dalam kegiatan penelitian seni budaya, peneliti merupakan instrumen atau alat yang signifikan dalam seluruh rangkaian kerja penelitian, yaitu dari pengumpulan data sampai pada kerja analisisnya. Terlebih pada penelitian tentang pengalaman ketubuhan peran peneliti menjadi sangat penting. Pengalaman pribadi dan juga

kelompok menjadi data yang penting untuk diuraikan dan dianalisis. Terkait dengan hal tersebut maka penggalan data dilakukan dengan metode pengamatan terlibat atau observasi partisipasi (*participant observation*), peneliti bertindak sebagai *participant observer*, yaitu ikut terlibat langsung dalam kegiatan yang diamati. Di dalam proses penelitian yang membahas persoalan tubuh dan penubuhan *rasa* ini, penggalan data dilakukan melalui keterlibatan peneliti di dalam kegiatan menari. Di dalam prosesnya peneliti melibatkan diri dan menjadi penari *Bêdhaya Êla-êla*, mengikuti proses latihan serta melakukan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Proses latihan penulis lakukan selama sekitar 6 bulan meliputi latihan fisik dan non fisik. Proses latihan bersama para penari senior di lingkungan ISI Surakarta secara intensif dilakukan selama kurang lebih 4 bulan (September 2014 sampai dengan Januari 2015). Latihan dilakukan dalam rangka pementasan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang diadakan pada tanggal 26 Januari 2015.

Berkaitan dengan pengamatan terhadap objek material tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam prosesnya juga dilakukan secara tidak langsung dan juga secara langsung dan mendalam. Selain pengamatan secara langsung dilakukan di lapangan pada saat pertunjukan digelar, pengamatan juga dilakukan pada saat proses

latihan. Pengamatan pada saat kegiatan latihan adalah cara yang baik untuk melakukan observasi langsung karena peneliti bisa mengambil bagian dan terlibat atau berpartisipasi dalam kegiatan tersebut. Pengamatan juga dilakukan secara tidak langsung, yaitu melalui rekaman-rekaman tari *Bêdhaya Êla-êla* koleksi pribadi maupun yang tersimpan di Perpustakaan Pandang Dengar (PPD) di Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta dan Perpustakaan Pandang Dengar Pusat (PPDP) di ISI Surakarta.

2. Klasifikasi Data

Klasifikasi merupakan tindakan analisis awal untuk mengelompokkan data-data yang telah diperoleh. Data-data yang telah diperoleh melalui studi pustaka, wawancara, dan pengamatan atau observasi dipilah-pilahkan sesuai dengan pembahasan persoalan-persoalan yang hendak dikaji. Klasifikasi data yang diperoleh akan dikelompokkan sesuai dengan pembahasan permasalahannya: yang menyangkut tentang seniman penciptanya sehubungan dengan proses kreatif dalam menciptakan karya tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang berhubungan dengan penari *Bêdhaya Êla-êla* terkait dengan penubuhan *rasa* dalam presentasi tari, dan yang terkait dengan penonton yaitu mengenai tanggapan dari presentasi

oleh para penari yang menarikan tarian tersebut. Pengklasifikasian data-data lain tentang bentuk formal dari objek materialnya yaitu tari *Bêdhaya Êla-êla* dan tentang konsep *rasa* dalam budaya Jawa. Semua data yang telah diklasifikasikan kemudian dianalisis.

3. Analisis Data

Pada tahap ini peneliti mengadakan kerja analisis secara mendalam, dilakukan dengan metode analitis interpretatif, yang di dalam proses analisis datanya membutuhkan daya interpretatif dengan sikap yang kritis dan analitis. Hal tersebut merupakan ciri dalam sebuah penelitian seni budaya.

Analisis interpretatif dilakukan pada seluruh data yang terkait dengan persoalan kreativitas, presentasi *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, dan tanggapan penghayat. Dalam hal ini diterapkan metode *analisis verstehen*. *Verstehen* berarti pemahaman sebagai suatu metode dalam penelitian kualitatif yang meneliti gejala-gejala budaya, baik yang menyangkut nilai-nilai, simbol, pemikiran-pemikiran, serta kelakuan manusia dalam mengekspresikan budayanya. Penekanan *metode verstehen* di sini adalah memaparkan kembali pengalaman orang lain yang diproyeksikan kepada subjek peneliti sebagai objek

penelitian,⁴⁵ dan tahap selanjutnya adalah interpretasi. Interpretasi merupakan suatu proses menunjuk arti, yaitu mengungkapkan, menuturkan, mengatakan sesuatu yang merupakan esensi realitas objek. Secara sederhana proses interpretasi adalah membuat suatu makna yang terkandung dalam realitas sebagai objek penelitian yang sulit ditangkap dan dipahami menjadi dapat ditangkap dan dipahami.⁴⁶

Data lain yang wajib dianalisis dalam objek material penelitian ini adalah bentuk dan struktur tari *Bêdhaya Êla-êla*, dan cerita *Dewa Ruci* yang tersurat dalam bentuk *sindhenan* di dalam karawitan tarinya. Metode analisis gerak akan dilakukan melalui sistem analisis *Labanotation* (notasi laban), untuk mendapat gambaran yang jelas dan detail dari gerak-gerak tari, pada motif-motif gerak yang dipilih. Selain analisis pada gerak juga dilakukan analisis pada elemen-elemen tari yang lain seperti rias-busana, musik tari, dan bentuk formasi penari di panggung.

Analisis dengan menggunakan sistem *Labanotation* tersebut dilakukan dengan bertahap yaitu: pada tahap awal adalah pemahaman simbol-simbol dalam sistem notasi Laban, dan kaidah-

⁴⁵ Kaelan. *Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filsafat* (Yogyakarta: paradigma, 2005), 72

⁴⁶ Wasito Poespoprodjo. *Interpretasi* (Bandung: CV Remaja Karya, 1987), 192.

kaidah konseptual dalam notasi Laban. Tahap berikutnya adalah pemahaman gerak secara praktis dan teoretis. Pada dasarnya seorang peneliti tari perlu pula menguasai teknik-teknik gerak tari secara memadai, karena seorang peneliti tidak hanya harus mendeskripsikan gerak tari yang ditelitinya dengan tepat, melainkan ia juga harus bisa menjajaki batas-batas gerak yang tepat dalam hal ini hubungannya dengan kepentingan analisis gerak dengan sistem Notasi Laban.⁴⁷ Pemahaman juga dilakukan sekaligus pada musik tari - terkait dengan analisa pada hitungan gerakan tari, dan sebagai langkah terakhir dalam analisis gerak ini adalah menotasikan gerak ke dalam Notasi Laban.

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif, yang dalam analisis datanya dilakukan secara interaktif dan berlangsung secara terus-menerus dengan demikian metode analisis yang digunakan adalah metode analisis data interaktif yang dicetuskan oleh Miles dan Huberman. Aktivitas dalam analisis data interaktif ini ada tiga, yaitu tahap reduksi data, penyajian data, dan kesimpulan atau verifikasi. Ketiga aktivitas ini dilakukan dalam bentuk interaktif dengan proses

⁴⁷ Edi Sedyawati. "Etnokoreologi Nusantara: Perspektif, Paradigma dan Metodologinya", dalam Pramutama (ed), *Etnokoreologi Nusantara (Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya)*, (Surakarta: ISI Press, 2007), 74.

pengumpulan data sebagai proses siklus.⁴⁸ Model analisis data interaktif tersebut digambarkan dalam diagram sebagai berikut.

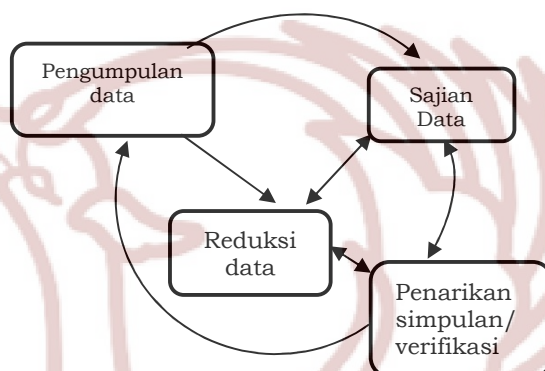


Diagram 2: Diagram Analisis data model interaktif yang disusun oleh Miles dan Huberman.

Mengacu pada diagram analisis data dengan model interaktif seperti disampaikan di atas, dapat dijelaskan sebagai berikut.

- a. Pengumpulan data: berupa data-data deskriptif kualitatif (tertulis maupun oral) digali dari sumber literatur atau pustaka dan keterangan dari narasumber (koreografer, penari maupun penonton atau penghayat). Juga data tentang bentuk objektif tari *Bêdhaya Êla-êla*, dan latar belakang keberadaannya. Data yang dihimpun juga berupa rekaman-rekaman peristiwa

⁴⁸ M.B. Miles dan A.M. Huberman. *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of a New Methods* (Berkeley Hills: Sage Publication, 1992), 18.

presentasi *Bêdhaya Êla-êla* dalam pertunjukan tari, baik rekaman gambar, video maupun rekaman data kualitatif dari dalam peristiwa tersebut.

- b. Reduksi data, yaitu mereduksi data dengan merangkum, memilih data yang pokok, memfokuskan pada hal-hal yang penting, disesuaikan dengan pokok bahasannya atau tujuannya yaitu sebuah temuan. Pada langkah ini dilakukan pemilihan dan pemilahan data-data yang telah terkumpul. Mengingat dalam penelitian ini menggunakan pendekatan holistik, maka data deskripsi maupun gambar yang diperoleh dari lapangan jumlahnya cukup banyak, kompleks, dan rumit. Sehubungan dengan itu maka perlu dicatat secara teliti dan rinci, sekaligus melakukan analisis data dengan melalui reduksi data. Data-data yang diperoleh dari lapangan seperti hasil wawancara, hasil diskusi dan hasil pengamatan serta keterangan-keterangan dari sumber-sumber tertulis dikelompokkan sesuai dengan pembahasan permasalahan yang meliputi data-data yang terkait dengan faktor genetik yaitu Agus Tasman sebagai koreografer dan sekaligus penghayat, data faktor objektif yaitu semua data tentang tari *Bêdhaya Êla-êla* dan penari, dan data faktor afektif

yaitu semua data yang terkait dengan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* dan penonton.

- c. Penyajian data, merupakan pengembangan deskripsi informasi tersusun untuk menarik kesimpulan. Pada tahap penyajian data, penulis melakukan penyusunan laporan hasil analisis pada seluruh data yang telah dihimpun berkenaan dengan faktor genetik, objektif, dan afektif. Pada penyajian dari faktor genetik yaitu koreografer dalam hal ini Agus Tasman dan kreativitasnya; faktor objektif yaitu tari *Bêdhaya Êla-êla*, penari dan presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*; dan faktor afektif yaitu pembahasan yang menyangkut pada persoalan komunikasi rasa serta apresiasi dan tanggapan penonton dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*.
- d. Penarikan kesimpulan, dapat dilakukan setelah penyajian data ataupun sesudah reduksi data. Kesimpulan hasil penelitian yang diambil dari hasil reduksi dan penyajian data merupakan kesimpulan sementara. Kesimpulan sementara masih dapat berubah jika ditemukan bukti-bukti kuat lain pada saat proses verifikasi data di lapangan. Dalam kurun waktu tahun 2013 ketika penelitian ini dimulai, penulis sudah beberapa kali melakukan proses verifikasi data. Secara berulang dan terus

menerus peneliti terjun kembali di lapangan untuk mengumpulkan data yang dimungkinkan akan memperoleh bukti-bukti kuat lain yang dapat merubah hasil kesimpulan sementara yang telah diambil. Langkah tersebut dilakukan sampai pada ditemukan sebuah konsistensi atau data yang telah diperoleh memiliki kesamaan-persamaan yang signifikan, sehingga dapat diambil kesimpulan yang kredibel dan meyakinkan, untuk kemudian dipaparkan dalam laporan hasil penelitian.

G. Sistematika Penulisan

Tahap paling akhir dalam penelitian ini adalah penyajian hasil analisis data ke dalam sebuah laporan penelitian. Sistematika penulisan disertasi ini terdiri beberapa bab yaitu sebagai berikut.

- Bab I. Pengantar, meliputi: latar belakang, permasalahan penelitian, tujuan dan manfaat penelitian, tinjauan pustaka, landasan pemikiran, metode penelitian, dan sistematika penulisan.
- Bab II. Pada bab ini dipaparkan tentang tari *bêdhaya secara umum*, yang meliputi latar belakang keberadaannya, serta makna filosofis yang dikandung. Di dalam bab ini dikemukakan

pula tentang tari *bêdhaya* yang hidup di wilayah Surakarta, di dalam keraton maupun di luar keraton.

Bab III. Pada bab ini dikemukakan tentang estetika *rasa*, yang meliputi pembahasan tentang istilah *rasa*, *rasa* sebagai inti budaya Jawa, *rasa* sebagai konsep keindahan seni di Jawa, dan *rasa* dalam seni tari di Jawa.

Bab IV. Pada bagian ini dipaparkan mengenai kreativitas Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Dibahas pula tentang profil Agus Tasman, dorongan berkarya, proses kreatif penyusunan tari, yang meliputi beberapa tahapan. Dalam bab ini dibahas pula mengenai bentuk dan struktur tari *Bêdhaya Êla-êla*, sebagai produk kreativitas Agus Tasman. Pembahasan bentuk formal tari *Bêdhaya Êla-êla* meliputi segala elemen yang terdapat dalam bentuk visualnya, termasuk ide estetik penciptaan dan latar belakang keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Bab V. Di dalam bab ini dikemukakan tentang representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Terkait dengan itu dipaparkan pula manifestasi *rasa* dalam budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, *kasarira* sebagai konsep penubuhan *rasa* oleh penari *Bêdhaya Êla-êla*, elemen *rasa*

dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, dan proses penari dalam mempresentasikan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Bab VI. Pada bab ini dibahas tentang apresiasi dan tanggapan penonton terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam sebuah pertunjukan tari. Terkait dengan kegiatan komunikasi seni atau komunikasi *rasa* maka dipaparkan elemen-elemen dalam komunikasi seni seperti koreografer sebagai pemilik pesan, tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai pesan, penari sebagai pembawa pesan dan penonton sebagai penerima pesan. Dipaparkan tentang penonton dan hasil apresiasi dan tanggapan penonton sebagai hasil komunikasi seni (*rasa*) tersebut.

Bab VII. Pada bab ini dipaparkan kesimpulan, temuan, dan saran. Pada bagian paling akhir memuat tentang daftar kepustakaan, glosarium dan lampiran.

BAB II

TARI *BÊDHAYA* DI WILAYAH SURAKARTA

A. Keberadaan Tari *Bêdhaya*

Bêdhaya merupakan salah satu *genre* tari klasik yang lahir dan berkembang dari dalam keraton di wilayah Jawa, khususnya Surakarta dan Yogyakarta sebagai pewaris kebudayaan Mataram. Jenis tari yang dibawakan secara berkelompok tersebut konon telah ada pada masa Mataram Hindu (Mataram Kuna), yang sering disebut dengan *jaman kadéwatan*. Jika memang demikian bisa dikatakan bahwa tari *bêdhaya* yang sekarang hidup dan berkembang di keraton Surakarta atau Yogyakarta merupakan kelanjutan tari sejenis dari masa lalu.

Tari menjadi bagian penting dalam kehidupan kebudayaan di wilayah Jawa khususnya di lingkungan keraton (Surakarta dan Yogyakarta), keberadaannya menjadi sorotan penting sehingga banyak catatan yang dapat mengungkap keberadaannya. Gambaran awal mula keberadaan tari di wilayah Jawa sekiranya dapat disimak melalui tulisan dalam *Sêrat Kridhwayangga*. Di dalam *Sêrat*

Kridhwayangga (yang ditulis oleh Sastrakartika pada 29 Rejeb, Dal 1855 atau 23 Pebruari 1925) secara rinci memuat informasi mengenai keberadaan tari-tarian dan munculnya gamêlan pada jaman kadewatan atau masa Mataram Hindu. Tertulis sebagai berikut.

Sêsêrêpan bêksa ing tanah Jawi punika mbotên ngamungakên kanggé kêrênan kémawon, malah ing kinanipun dados pêrabot ingkang gêgayutan agami.... Mênggah bêksa punika... ing purwanipun yasaning para dewa. Kadosta: ing sêrat pakemipun panjênêngan Nata Jawi, nyebutakên nalika Sang Hyang Guru ngejawantah angêjawi ingkang kaping kalih, amarêngi taun Saka 144 dumunung ing rêdi Pangrango, sarêng surya sêngkala 146 pindah kraton ing rêdi Lawu, ing surya sêngkala 148 wiwit wontên pêrang, lajêng yasa dêdamêl kanggé pêrangan Ing surya sêngkala 162, yasa têtabuhan gangsa lokananta, ing surya sêngkala 163 yasa mandala sana, inggih punika panggènan kanggé lénggot bawa. Inkang tinêgêsan: lénggot punika jogèt, bawa punika swara. Karênan lénggot bawa wau pèrlu gladhèn pêrang. Sadaya wau purwanipun ing pulo Jawi wontên pêrang. Bêksa, swara winor larasing gangsa.¹

(Pengetahuan tentang tari menari di tanah Jawa ini, bukan hanya digunakan sebagai kesukaan atau kegemaran semata-mata, bahkan pada jaman dahulu menjadi alat kelengkapan pada upacara-upacara keagamaan...adapun tari-tarian itu... pada mulanya ciptaan para dewa, misalnya: dalam pedoman pokok (*pakêm*) para raja Jawa, yang menyebutkan ketika *Sang Hyang* (Batara) *Guru* menjelma menjadi manusia dan mendarat di tanah Jawa yang kedua kalinya, bersamaan dengan tahun Icaha 144, bertempat di *Gunung Pangrango*. Ketika tahun matahari (*Suryasêngkala*) 146 berpindah ke gunung Lawu. Pada tahun matahari 148 mulailah ada peperangan, lalu baginda mulai membuat senjata yang

¹ Mas Sastrakartika. *Sêrat Kridhwayangga Pakem Bêksa* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1979), 103.

digunakan untuk berperang Pada tahun matahari 162 baginda membuat bunyi-bunyian berupa gamelan lokananta (gamelan yang di dunia tiada batasannya, tiada bandingnya). Pada tahun 163 baginda membangun *mandhalasana* (balai atau gelanggang pertemuan) ialah juga merupakan tempat untuk melakukan tari-menari. Yang diartikan sebagai lenggot, ialah tariannya, sedangkan bawa itu suaranya. Kegairahan 'lenggot bawa' itu diperlukan sebagai latihan berperang, maksudnya untuk menggairahkan orang yang berlatih perang.²

Tulisan tersebut menyiratkan bahwa pada saat itu tari-tarian memiliki kedudukan penting yang terkait dengan agama, dan muncul lebih dulu daripada kemunculan *gamelan*. Jenis tarian pada saat itu kemungkinan besar merupakan tari-tarian yang diperuntukkan dalam kegiatan ritual penyembahan kepada dewa-dewa. Bahkan untuk keperluan menciptakan kegairahan dalam latihan perang. Terkait dengan latihan perang dalam *Sêrat Wêdapradangga* menuliskan bahwa keberadaan *bêdhaya* (dengan jumlah penari 9) merupakan pengetahuan gelar perang seperti: *gêlar prit-nêba*, *garuda nglayang*, *wulan tumanggal*, *cakrabyuha*, dan lain sebagainya.³ Istilah-istilah gelar perang tersebut diwujudkan dalam formasi penari (*gawang*) yang membentuk pola lantai.

² Terjemahan TWK Hadisoeparto, di dalam Mas Sastrakartika, 1979, 16.

³ R,Ng. Pradjapangrawit. *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan Wêdapradangga (Serat saking Gotek)*. Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta bekerjasama dengan The Ford Foundation Jakarta, 1990, 57. Baca juga KRMH Yosodipura. "Bedhaya". Museum Radyapustaka Surakarta, 2009, 3

Tari-tarian yang pada saat itu muncul seperti yang dipaparkan dalam sumber tersebut kemungkinan besar terus hidup dan berkembang seiring dengan masyarakat dan budaya yang melingkupinya. Keberadaannya hingga saat ini masih terlihat jejak-jejaknya baik secara fisik maupun spiritualnya seperti dapat terlihat pada *tari bédhaya*.

Sumber-sumber tertulis yang membahas tentang keberadaan *bédhaya* pada masa lalu, kebanyakan berdasarkan pada penuturan atau tradisi oral (lisan) yang memang berkembang dengan baik dan menjadi bagian dari sistem kebudayaan Jawa. Terdapat beberapa karya yang berangkat dari tradisi lisan yang kemudian dituliskan seperti *sêrat*, (*Cênthini*, *Wédapradangga*, *Kridhwayangga*), babad, dan lain sebagainya.⁴

Berkenaan dengan awal mula keberadaan tari *bédhaya* Kanjêng Gusti Panembahan Hadiwijoyo, memaparkan sebagai berikut.

*Wiwitipun Tanah Jawi wontên badhaya, rikala tahun surya
256. Dipun ngêndikakakên, kala sêmantên ing kaéndran
kaslokan, inggih punika cumlorot cahya apindha sesotya
hadi. Para jawata ingkang sami wuninga, sasarêgan*

⁴ Tradisi lisan adalah bagian dari budaya di dalam masyarakat Jawa, berupa penuturan pesan, ajaran, atau cerita mengenai peristiwa yang disampaikan secara turun-temurun dari satu generasi ke generasi berikutnya melalui ucapan. Bentuknya bisa bermacam-macam misalnya pernyataan atau penjelasan-penjelasan, pantun, tembang, cerita rakyat, karya sastra, dan lain sebagainya. Di dalam merunut keberadaan tari sekiranya tulisan tersebut dapat digunakan untuk memperoleh gambaran awal keberadaan *tari bédhaya* di Jawa.

*hamuja samadi. Dening dayanipun ingkang sami sidhikara, cahya lajêng silihwarni dados widadari cacah 7. Para Jawata dhawuh. Widadari kasapta wau kadhawuhan hangigêl, halangentaya, hangidêri samodra suralaya. Hanggênipun sami bêksa jajar-jajar sarwi binarung têtabuhan gangsa Lokananta punika, winastan hambadhaya.*⁵

(Permulaan awal di Tanah Jawa ada bedaya, pada tahun masehi 256. Dikatakan bahwa, pada saat itu di istana kahyangan, bersinaran cahaya yang berkilauan. Dewa-dewa yang mengetahui bersama-sama memuja dan bersemedi. Karena daya pemujaan yang mereka lakukan, cahaya tersebut berubah menjadi bidadari berjumlah 7. Dewa-dewa itu kemudian memerintahkan tujuh Bidadari untuk menggerakkan tubuh, menari mengitari samudera Kahyangan. Mereka menari dengan berjajar-jajar diiringi bunyi-bunyian gamelan *Lokananta* yang disebut *hambêdhaya*).

Penuturan tersebut sama seperti yang dituliskan di dalam *Sêrat Wedapradangga* (yang ditulis oleh R.T. Warsadiningrat (dinten *Jumu'ah, tanggal kaping 17, wulan Jumadilawal, warsa Jimangkir 1874 – Warsa Swara Ngesthi Tunggal*), yang menyatakan sebagai berikut.

Ing salêbêting tahun Isa 256, tahun Suryasêngkala utawi 264, ing tahun Candrasêngkala Amargi Masa Manggasri, ing Kaindran kadhawahan mulat, têngêsipun cahya pindha sasotya adi. Nuntên sami pinudya sinidhikara dening para Jawata, dados widadari pepitu. Lajêng sami kinèntaya,

⁵ KRMH Yosodipura, “Bedhaya” (Museum Radyapustaka Surakarta, 2009), 1. Tulisan mengenai asal mula *bedhaya* di Keraton Surakarta tersebut dituturkan oleh *Kangjeng Gusti Panembahan Hadiwijoyo, putradalem sahandhap Sampeyandalem Hingkang Sinuhun Minulya saha Hingkang Wicaksana Kangjeng Susuhunan Pakoe Boewono X* (1893 – 1939), yang dihimpun pada 1 Ruwah Ehe 1916.

*têgêsipun angigêl sarwi angidêri sêgantên Suralaya. Nuntên kinèn ambadhaya.*⁶

(Pada sekitar tahun Masehi 256, tahun Suryasengkala atau 264, di tahun *Candrasengkala Amargi Masa Manggasri* di kahyangan kejatuhan permata, yang artinya cahaya seperti sinar berkilauan. Kemudian semua dititahkan oleh para Dewata, menjadi bidadari berjumlah tujuh. Lalu semuanya menari, yang artinya menari dengan mengitari samudera Suralaya. Selanjutnya disuruh menari.

Kedua sumber tersebut menunjuk pada angka tahun dan substansi yang sama, meskipun memiliki perbedaan dalam penyampaian gambaran mengenai keberadaan *bêdhaya* yang muncul pada jaman *kadéwatan*, dengan jumlah 7 penari.

Informasi mengenai *bêdhaya* tertulis juga di dalam *Sêrat Centhini*, pada tembang *Sinom*, *pupuh* 137, *pada* atau bait 2, sebagai berikut.

137. *Sinom*
 21. *Kang tanya (n)dhêku turira*
saking ing pamanah mami
kados kathah lérêsipun
mênggah bêdhaya lan srimpi
punapa inggih mirib
bêksan wirèng nênem wau
Wirèng wignya lingira
dhingin bêdhaya lan srimpi
*piniritan kala jaman kadéwatan*⁷

⁶ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 5.

⁷ Amangkunegara III. *Sêrat Cênthini*. Jilid II. Dilatinkan oleh Kamajaya (Yogyakarta: Yayasan Centhini, 1985), 194.

(yang bertanya dengan bersungguh-sungguh katanya
 dari pemikiran saya
 seperti kebanyakan membenarkan
 bahwa bedaya srimpi
 apa juga mirip dengan
 tarian wireng ke enam tadi
 wireng yang terdengar bagus
 lebih dulu bedaya dan srimpi
 berurut-urutan ketika jaman Hindu)

Berkenaan dengan nama *bêdhaya* yang telah dikenal sebagai tari-tarian pada jaman *kadéwatan*, *bêdhaya* ternyata juga untuk menyebut nama *abdi dalem* dalam kerajaan yang mempunyai tugas menari dan mungkin juga ‘memelihara’ tari-tarian di dalam keraton. Tradisi keberadaan para *abdi dalêm bêdhaya* tersebut masih dijumpai hingga kini di kedua wilayah kerajaan Surakarta maupun Yogyakarta.

Bêdhaya sebagai *abdi* disebut secara jelas di dalam *Sêrat Cênthini* pada bagian tembang *Asmarandana* pupuh 97 bait atau pada 15-29 yang menceritakan tentang *Mas Cébolang* (tokoh utama dalam karya sastra *Cênthini*) saat bersama empat orang santri tiba di danau sekitar Gunung Sumbing. Pada saat mereka sedang beristirahat, dan hanya *Mas Cébolang* yang masih terjaga ditampaki sepasang *danyang* (*Candhikyuda* dan *Dyah Rantamsari*) yang muncul dari dalam *sêndhang*. Sepasang *danyang* itu kemudian bercerita bahwa pada kehidupan yang lalu mereka adalah *abdi dalem Sri Pamasa* di

Majapahit. *Dyah Rantamsari* adalah penari istana, yang disebut *badhaya* (*abdi dalêm* yang bertugas menari). Atas dasar penampakan dan cerita yang diterimanya lalu *Mas Cébolang* memberi nama *sêndhang* tersebut dengan nama *Sêndang Bêdhaya*. Berikut ini cuplikan bait yang memaparkan inti peristiwa dalam cerita penampakan *danyang sêndhang* tersebut (bait 18, 20), dan bait yang menuliskan kata *bêdhaya*, yaitu dalam bait 24 sebagai berikut.

18. *Santri papat èca guling
mung kantun Ki Mas Cébolang
(n)jêgrêg datan anglêgèyèh
lingsir dalu wayahira
jalma ro kawistara
priya bagus èstri ayu
mijil saking jroning sêndhang*

(Keempat santri sudah enak tidur
cuma tinggal *Ki Mas Cébolang*
tegang tidak beristirahat
malam semakin larut
nampaklah dua manusia
laki-laki tampan dan perempuan cantik
muncul dari dalam danau)

20. *Kakasih Dyah Rantamsari
padha abdi Sri Pamasa
Brawijaya kang mandhirèng
ing Majapahit nagara
duk jaman kadéwatan
kadawan yèn ingsun catur
anisku saka ing praja*

(bernama *Dyah Rantamsari*
seorang abdi dari *Sri Pamasa*
Brawijaya yang berkuasa)

di Negara Majapahit
ketika *jaman kadéwatan*
terlalu panjang aku bicara
asalku dari kerajaan)

24. *Kagawa garwaku iki
nguni aslining badhaya
katêlah têtêng samangké
ingaran sêndhang Badhaya
wis kulup tutugêna
kang dadya sêdyanirèku
ingsun jimurung ing karya .⁸*

(Bahwasannya istriku ini
dahulu aslinya bedaya
disebut sampai sekarang
bernama danau Bedaya
sudahlah nak lanjutkan
yang menjadi cita-citamu
aku memberi restu)

Wahyu Santosa Prabowo dalam penelitiannya yang berjudul “Bêdhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I (1757-1988)” mengemukakan tentang kata *bêdhaya* yang diduga berasal dari kata *baddhya* yaitu *abdi dalem* penari *bêdhaya*, sebagai salah satu *asta sâkti* raja. Kata *sâkti* itu sendiri mempunyai arti kekuatan, daya, tenaga dan kekuatan yang aktif dari dewa, sehingga keberadaan *bêdhaya* difungsikan sebagai legitimasi raja sekaligus kerajaannya.⁹

⁸ Amangkunegara III, 1985, 37-38

⁹ Wahyu Santosa Prabowo. “Bêdhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I (1757-1988)”, (Tesis pada Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, 1990), 109 -110.

Berkenaan dengan awal mula keberadaan *bêdhaya* menjadi tari yang hidup di dalam keraton Jawa, menurut pemaparan dalam *Sêrat Wêdapradangga* adalah sebagai berikut.

*Sarêng ing tahun 544 tahun Surya, utawi tahun 560 tahun Candrasengkala, Prabu Basukerthi ing nagari Wiratha, kagungan kêrsa amundhut para sakathahing kênya ingkang éndah ing warni kinarya dhara-dhara, winastan padhaya utawi badhaya. Anulad widadari kasapta ing Suralaya, sarwi tinabuhan ing gêndhing kêmanak, utawi kêthuk kênonng. Binarung ing kidung sêkar kawi utawi sêkar ageng. Inggih punika purwanipun panjênêngan dalêm nata Tanah Jawi ngagêm lêlangên badhaya.*¹⁰

(Pada tahun 544 tahun matahari, atau tahun 560 tahun *Candrasengkala* (tahun saka), Prabu Basukerthi di negara Wiratha, punya keinginan mengambil sejumlah gadis yang cantik jelita, disebut *padhaya* atau *badhaya*. Mencontoh tujuh bidadari di Suralaya, selalu diiringi *gêndhing kêmanak*, atau *kêthuk kênonng*. Terpadu dalam tembang *sêkar kawi* atau *sêkar ageng*. Itulah awal mula baginda raja Tanah Jawa menggunakan hiburan *badhaya*)

Tulisan tersebut sekaligus mengindikasikan bahwa *bêdhaya* yang sebelumnya disebut muncul jaman *kadéwatan* menjadi inspirasi munculnya tari *bêdhaya* pada masa selanjutnya. Secara kewujudan (bentuk tari secara visual) *bêdhaya* pada masa *kadéwatan* tidak dapat dilacak, namun eksistensinya sebagai bentuk tari yang memiliki kekhususan memiliki keberlanjutan.

¹⁰ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 8.

Fenomena keberadaan tari *bêdhaya* tersebut terus berlanjut hingga pada *jaman keislaman* (Mataram Baru atau Mataram Islam). Keberlanjutan itu terlihat dari catatan-catatan tentang *bêdhaya* berupa naskah-naskah lama seperti di antaranya *Sêrat Cênthini*, *Sêrat Wêdapradangga*, dan *Sêrat Kridhwayangga*, seperti yang telah dipaparkan sebelumnya. Paparan ‘peristiwa’ dalam naskah-naskah atau tulisan-tulisan tersebut secara konsep menunjukkan adanya keberlanjutan *bêdhaya* hingga pada *jaman keislaman*. Tulisan yang memuat informasi tentang keberadaan *bêdhaya* pada *jaman keislaman* yang dapat dilacak adalah sebuah laporan perjalanan seorang utusan pemerintah Belanda yang bernama Rijklof van Goens yang tertulis H.J. de Graaf berjudul *De Vijf Gazantschapsreizen van Rijklof van Goens naar het Hof van Mataram, 1648-1654*. Tulisan tersebut memuat tentang laporan perjalanan ketika mengadakan kunjungan ke *Mataram* pada masa pemerintahan *Sultan Agung*, sekitar tahun 1648 – 1654.¹¹

Tari *bêdhaya jaman keislaman* (Mataram Islam) secara kewujudan dapat dilacak atau dilihat yaitu pada *Bêdhaya Kêtawang*

¹¹ R.M Soedarsono. *Wayang Wong Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997),21-22. Baca juga A.M. Hermien Kusmayati. “Bêdhaya di Pura Paku Alaman Pembentukan dan Perkembangannya 1909 – 1987” Tesis pada Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, 1988, 20-21. Lihat juga Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 95.

yang diciptakan *Kanjêng Sultan Agung* (yang konon diilhami dari *bêdhaya jaman kadéwatan* dan di dalam proses penciptaan tarinya dibantu oleh *Kanjêng Ratu Kidul* dan dalam proses menciptakan *gêndhingnya* dibantu oleh *Sunan Kalijaga*).¹²

Dipaparkan juga dalam *Babad Nitik* yang menyebutkan tentang komposisi tari *bêdhaya* dan *srimpi* adalah gubahan *Kanjêng Ratu Kidul*, sedangkan nama dari komposisi itu yaitu *Bêdhaya Sêmang* (*Bêdhaya Sêmang* pada awal mulanya ditarikan oleh pria) diberikan oleh Sultan Agung (1613-1646).¹³

Tari *Bêdhaya Kêtawang* merupakan bentuk *bêdhaya* yang hidup di Keraton Surakarta, dengan jumlah 9 (sembilan) penari. Tari tersebut telah mengawali bentuk *bêdhaya* keraton Jawa pada *jaman keislaman* hingga saat ini. Dalam *Sêrat Wêdapradangga* dikemukakan bahwa *Bêdhaya Kêtawang* yang diciptakan *Sultan Agung* (1613-1646) merupakan kelanjutan dari tari *bêdhaya* cara lama yang telah ada pada *jaman kadéwatan* dengan jumlah penari 7 (tujuh) penari. Atau bisa dikatakan bahwa *Sultan Agung* dalam menciptakan tari *Bêdhaya*

¹² R.Ng. Pradjapangrawit. *Wêdapradangga (Serat saking Gotek)* (Surakarta: STSI Surakarta dan Ford Foundation, 1990), 55-57.

¹³ R.M. Soedarsono, 1997, 157.

Kêtawang pun telah terinspirasi atau diilhami *bêdhaya* pada *jaman kadéwatan*. Dipaparkan dalam *Sêrat Wêdapradangga* sebagai berikut.

*Kala tahun 1565, sinêngkalan Pathêting Janang rêngga Tataning Karaton, ing satunggal dintên ing wanci têngah dalu, Ingkang Sinuhun Kanjeng Sultan Agung lênggah piyambakan, manungku puja sarwi ngëningaken cipta. Ing dalu wau botên wontên sabawanipun; ing jagat sidhêm premanêm. Amung kepirêng swaraning angkup ingkang kasiliring samirana midit, pindha ungëling kêmanak gangsa Lokananta. Miditing samirana lamat-lamat kapiyarsa wontên swara gaib ingkang mawa lagu endah adi-luhung, sinartan prabawa luhur. Ingkang sinuhun ngantos anjêgrig. Lêlagon wau mbotên sampun-sampun, kapiyarsa wêla-wêla wontên ing awang-awang, tansah cinakêt ing driya sang nata ngantos paham datêng lêlagon wau. Ingkang sinuhun èngêt duk jaman kadéwatan, lêlangên lenggotbawa widadari kasapta ingkang ambadya, tinabuhan gangsa Lokananta sarwi binarung ing kidung. Karsa dalêm amiwiti iyasa lêlangên badhaya cacah sanga.wontëning badhaya cacah sanga wau, karsa dalêm kagêm murwani badhaya Karaton Jawi ing jaman kaislaman... lêlangên badhaya wau lajêng dados kêprabon ing nata Jawi.*¹⁴

(Pada tahun 1565, dengan Sengkalan *Pathêting Janang Rêngga Tataning Karaton*, pada suatu hari di tengah malam, *Ingkang Sinuhun Kanjeng Sultan Agung* duduk sendirian, bertekun dalam pemujaan dan mengheningkan cipta. Pada malam hari itu sunyi sepi; alam raya hening. Hanya terdengar suara angkup yang tertiuip angin sepoi, bagaikan bunyi *kêmanak* gending *Lokananta*. Bersamaan dengan semilirnya angin terdengar ada suara ghaib yang dengan membawakan lagu indah yang sangat luhur, disertai perbawa. Sinuhun (Sang raja) bulu kuduknya sampai-sampai merinding. Lagu tadi terus terdengar tiada hentinya, terdengar sangat jelas di

¹⁴ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 54,56-57. Cerita inilah yang kemudian dihubungkan dengan awal mula munculnya *bêdhaya* 9 (*Kêtawang*) pada *jaman keislaman* yang bersifat mistis dan misterius.

angkasa, terasa dekat di dalam hati sang raja menjadi paham dengan lagu tersebut. Sinuhun (Sultan Agung) teringat ketika jaman para dewa (*jaman kadéwatan*), hiburan *lénggotbawa* (tarian dan nyanyian) tujuh bidadari yang menari (*ambadya*), diiringi tetabuhan gending Lokananta yang selalu diiringi dengan kidung. keinginan raja memulai penciptaan tari idaman *badhaya* berjumlah sembilan.keberadaan bedaya dengan jumlah penari Sembilan tadi, atas keinginan raja memulai bedaya Keraton Jawa di *jaman kaislaman*... tari bedaya tadi lalu menjadi perabot kerajaan di tanah Jawi)

Dalam *Sêrat Wêdaprangga* tersebut dipaparkan bahwa setelah menciptakan *gêndhing Kêtawang* yang dibantu oleh Sunan Kalijaga, kemudian *Kanjeng Sultan Agung* menciptakan tari *Bêdhaya Kêtawang*. Diceritakan bahwa di dalam prosesnya penciptaan tari tersebut *Kanjêng Ratu Kêncanasari (Kanjêng Ratu Kidul)* selalu datang. *Kanjêng Ratu* tersebut menampakkan diri dengan mengenakan busana kain *kampuh bangun tulak* berdandan *paesan* seperti penganten puteri. Selama tiga bulan selalu datang berturut-turut untuk mengajarkan tari *Bêdhaya Gêndhing Kêtawang*. Tari ini kemudian menjadi pusaka keraton, hingga sampai pada jaman *Kêraton Surakarta Hadiningrat*.¹⁵

Pada perjalanan selanjutnya tari *Bêdhaya Kêtawang* tersebut menjadi induk munculnya tari *bêdhaya* yang lain. Di dalam *Serat Wêdhapradangga* dituliskan bahwa setelah menciptakan tari *Bêdhaya*

¹⁵ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 57-58.

Kêtawang, *Sultan Agung* juga menciptakan tari *Bêdhaya Gadhungmelathi*, *Bêdhaya Sêmang*, *Bêdhaya Rambu*, *Bêdhaya Babarlayar*.¹⁶ Selanjutnya tertulis di dalam *Sêrat Wêdapradangga* sebagai berikut.

*Bêdhaya Sêmang, Rambu saha Babarlayar Badhaya wau sarêng jaman Surakarta keraton dados kalih (Surakarta lan Ngayogyakarta), lajêng kagêm wontên ing Karaton Ngayogyakarta (dados bagèyanipun Karaton Ngayogyakarta).*¹⁷

(*Bêdhaya Sêmang, Rambu saha Babarlayar Badhaya tadi setelah masa Surakarta kerajaan jadi dua (Surakarta lan Ngayogyakarta), lalu diperuntukkan di Karaton Ngayogyakarta (menjadi bagian Karaton Ngayogyakarta).*

Dipaparkan pula dalam *Sêrat Wêdapradangga* tentang keberadaan tari *bêdhaya* dengan *Gêndhing Sumrêg*, dan kegunaan tari *Bêdhaya Gadhungmlathi*. *Gêndhing Sumrêg* merupakan duplikasi atau tiruan (*mutrani*) dari *Gêndhing Kêtawang* oleh sebab itu kemudian disebut sebagai *Gêndhing Kêtawang Alit* dan *Gêndhing Kêtawang* ciptaan *Sultan Agung* disebut sebagai *Gêndhing Kêtawang Ageng*. Tari *Bêdhaya Sumrêg* difungsikan untuk perjamuan agung perayaan ulang tahun raja, sedangkan *Bêdhaya Gadhungmlathi* diperuntukkan dalam

¹⁶ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 59-69.

¹⁷ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 69-70.

perjamuan peringatan hari lahir raja (*tingalan dalêm pawukon*) dan peringatan ulang tahun permaisuri raja. Dipaparkan sebagai berikut.

Ing nalika jaman Kartasura Adiningrat, jumênêng dalêm Inkgang Sinuhun Kangjêng Susuhunan Paku Bhuwana I, karsa iyasa Gêndhing kagêm bêksa Bêdhaya, nama Gêndhing Sumrêg, minangka amutrani Gêndhing Kêtawang iyanan Mataram. Awit saking punika sarêhning Gêndhing Sumrêg wau inggih radi mèmper Gêndhing Kêtawang, utawi putranipun Gending Kêtawang; mila lajêng karan Gêndhing Kêtawang Alit. Mekaten gotekipun para empu karawitan.... Bêdhaya Gêndhing Sumrêg wau awit saking kaparenging karsa dalem Inkgang Sinuhun Kangjêng Susuhunan Paku Bhuwana I, kagem pasamuwan tingalan dalem wiyosan tahun, déné Bêdhaya Gêndhing Handuk (Gadhungmlathi Badhaya) lajeng kagem pasamuwan tingalan dalêm pawukon saha tingalan wiyosan tahun prameswari dalêm. Among Badhaya Gêndhing Kêtawang Ageng taksih têtêp kagêm pasamuwan agêng tingalan dalêm jumênengan (jumênengan dalem nata).¹⁸

(Pada jaman Kartasura Hadiningrat, paduka yang bertahta *Inkgang Sinuhun Kangjêng Susuhunan Paku Bhuwana I*, menciptakan *Gêndhing* untuk tari *Bêdhaya*, nama *Gêndhing Sumrêg*, meniru *Gêndhing Kêtawang* buatan Mataram. Oleh sebab itu *Gêndhing Sumrêg* tadi mirip dengan *Gêndhing Kêtawang*, atau turunan dari *Gending Kêtawang*; maka kemudian disebut *Gêndhing Kêtawang Alit*. Begitu cerita dari empu karawitan.... *Bêdhaya Gêndhing Sumrêg* tadi atas permintaan paduka *Inkgang Sinuhun Kangjêng Susuhunan Paku Bhuwana I*, untuk perayaan peringatan ulang tahunnya, kemudian *Bêdhaya Gêndhing Handuk (Gadhungmlathi Badhaya)* lalu digunakan untuk perjamuan peringatan hari lahir baginda serta peringatan ulang tahun permaisuri baginda. Hanya *Badhaya Gêndhing Kêtawang Ageng* yang masih tetap digunakan untuk perjamuan agung

¹⁸ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 75. *Bedhaya Sumrêg* saat ini masih hidup dan dikenal di Yogyakarta.

peringatan baginda naik tahta (pengukuhan baginda sebagai raja).

Bertolak dari sumber-sumber tertulis diketahui bahwa *bêdhaya* telah ada di lingkungan istana pada masa *Mataram Hindu* hingga pada masa *Mataram Islam*. Keberadaan tari *Bêdhaya* terus berlanjut dan mengilhami kemunculan *bêdhaya* pada masa-masa sesudahnya (*Mataram*) hingga *Mataram* terbagi menjadi dua yaitu *Surakarta* dan *Yogyakarta*. Keberlanjutan *bêdhaya* tersebut menunjuk pada fenomena tentang anggapan bahwa keberadaan tari *bêdhaya* di dalam lingkungan keraton di *Surakarta* merupakan suatu kebulatan kosmos yang tidak lepas dari masa-masa sebelumnya.¹⁹

Keberadaan *bêdhaya* pada masa *Mataram Hindu* tidak dapat dilacak wujudnya, baru pada masa *Mataram Islam* bentuk tari *bêdhaya* dapat dilihat secara lengkap kewujudannya pada *Bêdhaya Kêtawang* (dan *Sêmang*). Sampai pada *Mataram Islam* terbagi menjadi dua wilayah yaitu *Surakarta* dan *Yogyakarta* dalam Perjanjian *Giyanti*. Pada saat ini tari *bêdhaya* tetap hidup dan berkembang di kedua wilayah masing-masing dan bahkan telah menyebar di wilayah-wilayah sekitarnya.

¹⁹ Edi Sedyawati. *Seni dalam Masyarakat* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 1.

B. Makna Filosofi dalam Tari *Bêdhaya*

Makna filosofi merupakan hakekat kebenaran yang diyakini dari sebuah fenomena atau kewujudan dari sesuatu yang nampak. Di dalam filsafat Jawa dinyatakan bahwa manusia itu selalu berada dalam hubungan dengan lingkungannya, yaitu Tuhan dan alam semesta serta menyadari kesatuannya. Manusia Jawa dalam mempergunakan kodrat kemampuannya selalu terlibat dalam satu kesatuan cipta-rasa-karsa.²⁰

Bagi orang Jawa, sudah menjadi kebiasaan untuk selalu mewujudkan pandangan, gagasan, atau konsep-konsep keseniannya dan juga kebudayaannya melalui simbol-simbol yang dibuatnya. Simbol-simbol tersebut terwujud dalam benda-benda seninya (kerupaan), karya sastra (bahasa), dan perilaku seninya (musik, maupun gerak dalam tari). Simbol-simbol yang dibuat tersebut memiliki makna-makna filosofis, seperti contohnya dalam sikap gerak tari '*jumênêng laras*' yang mempunyai makna bahwa setelah manusia memahami Tuhan Yang Maha Esa, dalam menempuh kehidupan ini, dalam langkah, dalam bertindak, harus penuh dengan pertimbangan

²⁰ Abdullah Ciptaprawira, *Filsafat Jawa* (Jakarta: Balai Pustaka, 2000), 15-16.

(*dilaras*) atau betul-betul dirasakan lahir dan batin sesuai dengan kemampuan dan berdasarkan apa yang menjadi cita-cita manusia.²¹

Berbicara mengenai makna simbolis tari *bêdhaya* kiranya perlu dipahami pula tentang filsafat Jawa. Filsafat Jawa, yang sering disinggung mempunyai kesamaan dengan filsafat India yaitu yang berpangkal pada keyakinan bahwa ada kesatuan fundamental antara manusia dan alam, harmoni antara manusia dan kosmos. Konsep harmoni dipahami untuk tujuan agar di dalam kehidupannya di dunia manusia tidak merasa berada di tempat yang terasing atau penjara. Dari harmonisasi itu dicapai keselarasan sehingga hidup bukanlah untuk ‘menguasai dunia’, akan tetapi untuk ‘berteman’ dengan dunia.²²

Adanya persentuhan budaya India dan Jawa merupakan hal yang tidak bisa dipungkiri, khususnya jika melihat dari fenomena keberadaan tari-tarian dan khususnya tari *bêdhaya*, yang telah di bahas sebelumnya, menurut beberapa sumber muncul pada *jaman kadéwatan* (masa *Mataram Hindu* atau *Mataram Kuna*). Pada masa itu bisa dipastikan bahwa kebudayaan India telah membawa

²¹ Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 84.

²² Rabindranath Tagore dalam Bambang Kusbandrijo. *Menggali Filsafat dan Budaya Jawa* (Surakarta: Prestasi Pustaka Publisher, 2007), 11-12.

pengaruh bagi kebudayaan Jawa, termasuk pandangan-pandangan filosofinya terkait dengan *bêdhaya*.

Selain dari itu pengaruh tersebut dapat dilihat pula dalam realita mengenai keberadaan nilai-nilai filosofi yang berkembang di wilayah Jawa bersumber *Kitab Ramayana* dan *Mahabarata* yang terwujud dalam cerita wayang atau melalui praktek seni yang lain seperti, tari, *wayang wong*, karya sastra pujangga Jawa (*Arjuna Wiwaha*), *Sêrat Déwaruci*, dan lain sebagainya.

Terkait dengan simbolisasi filosofi tari *bêdhaya* dengan jumlah penari 7 seperti yang dipaparkan dalam pembahasan sebelumnya, Wahyu Santosa Prabowo dalam penelitiannya yang berjudul “*Bêdhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I (1757-1988)*” (1990), mengemukakan bahwa ketujuh bidadari yang disebut menari pada masa *kadéwatan (Hindu)* tersebut merujuk pada cerita *Arjuna Wiwaha*, yang dapat dicermati melalui *Kakawin Arjuna Wiwaha*, merupakan bidadari yang diutus *Bêthara Indra* menggoda *Arjuna* yang sedang bertapa. Ketujuh bidadari tersebut merupakan simbol tentang ajaran teosofi yang berisi tujuh asas atau sendi dalam kehidupan manusia, yaitu: 1. *Rupa* (roman muka, bentuk, bangunan), 2. *Jiwa* (hakikat hidup), 3. *Lingga sharira* (kebergandaan yang murni, atau menurut ajaran tasawuf sebagai badan halus setelah meninggalkan

badan wadag atau unsur yang ada setelah meninggal dunia, atau sesuatu antara jiwa dan badan wadag (*astral lichaam*), 4. *Kama rupa* (jiwa kehewanan pada manusia), 5. *Manas* (jiwa manusia atau kepribadian), 6. *Buddhi* (keinsyafan, akal atau daya cipta), 7. *Atma* atau *Atman* (jiwa, angan-angan hati, intisari angan-angan atau 'asas ketuhanan'. Atman tidak dapat dihancurkan, atau dimusnahkan, tidak terikat. Atman adalah sumber semua kehidupan.²³

Jumlah angka tujuh nampaknya juga terkait dalam ajaran Hindu tentang *Saptatimira*. *Saptatimira* adalah tujuh macam kegelapan atau kemabukan, merupakan hawa nafsu manusia yang harus disingkirkan, yaitu: 1. *Surupa* (mabuk akan rupa kecantikan atau ketampanan), 2. *Dhana* (mabuk kekayaan), 3. *Guna* (mabuk kepandaian), 4. *Kulina* (mabuk keturunan, kebangsawanan), 5. *Yowana* (mabuk akan keremajaan), 6. *Sura* (mabuk akan minuman keras), 7. *Kasuran* (mabuk akan kemenangan). Jika dikaitkan dengan *Kakawin Arjuna Wiwaha*, bahwa *Arjuna* telah berhasil dalam mengatasi godaan nafsu yang dilambangkan melalui 7 (tujuh) bidadari yang dikirimnya itu, dan mendapat julukan *Sang Wiku Witaraga* (seorang bijaksana yang berhasil membuang nafsu); atau *Suciptaning*

²³ Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 104-105. Merujuk pula pada A.Seno Sastroamidjojo. *Arjuna Wiwaha* (Jakarta: PT. Kinta, 1963), 23.

Mintaraga (seorang yang pikirannya sangat tenang karena bisa mengatasi semua nafsu yang ada dalam dirinya).²⁴

Jumlah penari 9 (sembilan) dalam tari *bēdhaya* berhubungan dengan pandangan filosofi dalam budaya Jawa mengenai angka 9 (sembilan) yang diyakini sebagai jumlah bilangan terbesar. Angka 9 merupakan angka yang dianggap keramat dan dikaitkan dengan simbolisasi makrokosmos dan mikrokosmos dalam kehidupan manusia. Mikrokosmos adalah pandangan masyarakat Jawa mengenai tubuh manusia sebagai gambaran dunia yang disebut dengan dunia kecil atau *jagading manungsa* dan makrokosmos terkait dengan pandangannya terhadap dunia sebagai alam semesta atau *jagad raya*. Dikemukakan oleh Wahyu Santosa Prabowo sebagai berikut.

Persoalan ini tidak lepas dari kepercayaan masyarakat Jawa saat itu yang meyakini tentang kesejajaran jagad raya dan dunia manusia. Menurut kepercayaan ini manusia itu senantiasa berada di bawah pengaruh tenaga-tenaga yang bersumber pada penjuru mata angin dan pada bintang-bintang serta planet-planet.²⁵

²⁴ Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 106-107, mengacu dari *Upadeca, Tentang Ajaran Agama Hindu* (Jakarta: Proyek Penerangan Bimbingan dan Da'wah/Khutbah Agama Hindu dan Budha, Departemen Agama RI, 1981-1982), 55-56. Lihat juga R.M. Soedarsono. *Wayang Wong Drama tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 1997), 193.

²⁵ Wahyu Santsa Prabowo, 1990, 118. Mengacu Robert von Heine- Geldern, *Konsepsi tentang Negara dan Kedudukan Raja di Asia Tenggara*. Terjemahan Deliar Noer (Jakarta: Rajawali, 1982), 2. Baca juga Nora Kustantina Dewi , Nora Kustantina Dewi, Setya Widyawati, Fr. Nanik Sri Sumarni. "Tari Bedhaya Kētawang

Senada dengan konsep mikrokosmos (dunia kecil, khususnya manusia dan sifat kemanusiaan yang merupakan contoh dalam ukuran kecil), dan makrokosmos (gambaran dari alam semesta) dalam pandangan filosofi Jawa, jumlah penari 9 (sembilan) merupakan simbol-simbol yang terkait dengan diri manusia dan jagad raya dengan segala unsurnya.

Jumlah angka 9 dalam tari *bêdhaya* di antaranya menyimbolkan anggota tubuh manusia sempurna atau utuh dengan kelengkapan anggota tubuh jasmani dan rohani. Hal tersebut dikaitkan dengan nama-nama masing-masing penari dalam *bêdhaya*. Dua (2) dari nama penari menunjuk langsung pada nama organ tubuh, sedangkan yang lainnya menggunakan nama yang disimbolkan. Secara rinci nama-nama dalam tari *bêdhaya* tersebut adalah: 1. *Batak* sebagai kepala sekaligus perwujudan pikiran dan jiwa (menyimbolkan akal atau pikiran yang terletak pada bagian kepala), 2. *Êndhél Ajêg* (di Yogyakarta disebut *èndhèl pajêg*) menyimbolkan nafsu atau keinginan hati), 3. *Gulu* atau *jangga* menggambarkan bagian leher (merupakan segmen tubuh penting yang

Sebagai Induk Munculnya Bedhaya Lain di Surakarta dan Perkembangannya (1839-1993)". Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 1993), 22.

menghubungkan antara kepala dan badan), 4. *Dhada*, mewujudkan bagian dada (yang menghubungkan lengan), 5. Apit mburi (*apit wingking*) menyimbolkan bagian lengan kiri, 6. Apit ngarêp (*apit ngajêng*) menggambarkan lengan kanan, 7. *Èndhèl wêton* atau *wedalan* (di Yogyakarta disebut *wêdalan ngajêng*) merupakan perwujudan bagian tungkai kanan, 8. *apit mênêng* atau *kèndèl* (di Yogyakarta disebut *èndhèl wêdalan wingking*) mewujudkan bagian tungkai kiri, dan 9. *Buncit* (di Yogyakarta disebut *buntit*) mewujudkan bagian organ seks.²⁶

Jumlah 9 juga sebagai simbol lubang yang terdapat di dalam tubuh manusia. Sembilan (9) lubang pada tubuh manusia merupakan sumber munculnya hawa nafsu dalam diri manusia (*babahan hawa sanga*). *Babahan hawa sanga* merupakan filosofi Jawa (*Kejawèn*), yang muncul dalam kalimat “*nutupi babahan hawa sanga*”. Makna yang tersirat dalam kalimat itu adalah mengingatkan manusia untuk menutup hawa nafsunya dan tidak mudah mengumbar hawa nafsu, sehingga mampu berperilaku luhur agar pantas bersujud kepada Sang Pencipta. *Babahan hawa sanga* atau 9 (sembilan) lubang yang terdapat di dalam tubuh manusia itu yaitu:

²⁶ Wahyu Santoso Prabowo, 1990, 120-121. Baca Soedarsono. *Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984), 145.

satu lubang mulut, dua lubang hidung, dua lubang mata, dua lubang telinga, satu lubang kemaluan, dan satu lubang dubur. *Bêdhaya* juga merupakan salah satu kegiatan untuk bermeditasi, sebagai salah satu upaya untuk menekan hawa nafsu. Melalui meditasi seseorang memusatkan dirinya hanya pada jiwa dan menekan sembilan hawa nafsunya yaitu *nutupi babahan hawa sanganya*.²⁷

Jumlah 9 (sembilan) pada tari *bêdhaya* juga merupakan simbol dari 8 arah mata angin dan 1 (tengah sebagai pusatnya), yaitu timur, tenggara, selatan, barat daya, barat, barat laut, utara, timur laut dan pusat. Selain jumlah arah mata angin juga menggambarkan semesta raya yang meliputi; bintang, bulan, matahari, bumi (tanah), angkasa (langit), air, api, angin, dan makhluk hidup yang ada di dunia.²⁸

Selain simbolisasi yang terkait konsep makrokosmos dan mikrokosmos tersebut, yang dikaitkan dengan jumlah penari, simbolisasi tari *bêdhaya* juga terwujud melalui struktur sajian tari secara utuh. Struktur sajian tari *bêdhaya* meliputi *maju bêksan*,

²⁷ R.M.Soedarsono, 1997, 146.

²⁸ Nora Kustantina Dewi, Setya Widyawati , Fr. Nanik SriSumarni. "Tari Bedhaya Kétawang Sebagai Induk Munculnya Bedhaya Lain di Surakarta dan Perkembangannya (1839-1993)". Laporan Penelitian Kelompok Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 1993: 23. Lihat juga Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 119.

bêksan dan *mundur bêksan*. *Maju bêksan* merupakan simbol kelahiran manusia, melalui kelahirannya manusia itu ada dan memulai kehidupannya. Kemudian *bêksan* menyimbolkan kehidupan manusia dari setelah manusia itu lahir, lalu terus akan tumbuh dan menjalani hidup yang penuh dengan pergolakan dan tantangan. Di dalam bagian *bêksan* terbagi menjadi tiga sub bagian yaitu bagian pertama penari *bêdhaya* menari bersama-sama, bagian kedua memunculkan penari *batak* dan *èndhèl ajêg* penari yang lain *jèngkèng*, dan bagian ke tiga menari bersama-sama kembali. Sub bagian pada *bêksan* tersebut menyimbolkan tingkatan perkembangan kehidupan manusia dari kanak-kanak, dewasa, dan tua. Masa kanak-kanak tersimbolkan pada penari menari bersama-sama. Pada bagian ini nampak masih tenang, belum muncul konflik dan gejolak dalam hidup. Berbeda ketika seseorang atau manusia pada usia dewasa, yang dalam hal ini tersimbolkan melalui *bêksan* pada sub bagian ke dua yaitu memunculkan dua penari yaitu *batak* dan *èndhèl ajêg*. Hal itu merupakan penggambaran kehidupan manusia pada usia remaja, yang rentan dengan masalah atau konflik atau kebimbangan, karena pada saat itu seseorang ada pada masa pencarian jati diri. Pada masa itu juga keegoisan masih mendominasi kehidupannya sehingga muncul banyak masalah dan pergolakan hidup. Pada masa tersebut,

seseorang dengan ambisinya mencoba meraih cita dan harapan. Munculnya dua penari yaitu *batak* dan *èndhèl ajêg*, menggambarkan munculnya pergolakan batin, perang antara pikiran yang baik dan buruk, antara keraguan dan kepastian, antara nafsu dan tuntunan, dan lain sebagainya. Setelah penggambaran adanya konflik selesai para penari kembali menari bersama-sama, pada sub bagian ini menjadi simbol masa tua. Pada tahap itu telah dicapai solusi, ditemukan kehendak yang benar, jiwa yang tenang, dan telah mengalahkan hawa nafsu. Pada bagian akhir tari *bêdhaya* adalah mundur *bêksan*, yang menyimbolkan akhir dari perjalanan hidup yaitu harus kembali pada ketiadaan dan yang hidup mengalami kematian.²⁹

C. Tari *Bêdhaya* di Wilayah Surakarta

Di wilayah Surakarta dikenal beberapa tingkatan dalam tari. Tingkatan tari dimulai yang paling sederhana yang disebut dengan *solah*. *Solah* adalah gerak tubuh tanpa aturan tertentu dan sekedar gerak yang muncul dari ekspresi. Pada tingkatan selanjutnya adalah *jogèd*, merupakan gerak tubuh yang berirama. Setingkat di atas *jogèd*

²⁹ Interpretasi penulis setelah mengadakan wawancara dengan sumber yang terdiri dari seniman, pengamat, dan penari *bedhaya*, pada setiap kesempatan diskusi nonformal tentang tari *bêdhaya*.

adalah *bêksa*. *Bêksa* merupakan rangkaian gerakan tubuh yang diatur dalam motif-motif gerak tertentu yang disusun dalam struktur tertentu. Pada tingkatan yang paling tinggi adalah *badhaya*. *Badhaya* adalah tingkatan jenis tari yang paling tinggi, bukan lagi sekedar rangkaian motif-motif gerakan yang terstruktur dan irama tertentu, melainkan rangkaian gerak yang diungkapkan dan mengungkapkan keindahan yang terletak pada ‘*rasa*’ sebagai substansi dari rangkaian gerakannya. Sehubungan dengan hal itu maka pada tingkatan *badhaya*, penari harus mempunyai kriteria tertentu, sehingga tidak sekedar menari atau menggerakkan tubuh.³⁰

Tari *bêdhaya* di Surakarta telah hidup melalui rentangan waktu yang cukup lama, sebagai bentuk tari yang sudah mapan bukan saja dari segi perwujudannya, namun secara substansial tari tersebut bukan hanya sekedar sebagai sebuah tarian melainkan sebuah ekspresi ‘tubuh sosial’ – keraton dan budaya Jawa, dan atau sebuah lembaga tertentu yang di dalam ekspresi itu memuat esensi yang dalam menyangkut persoalan legitimasi kekuasaan, keyakinan,

³⁰ Soedarsono. *Jawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia* (Jogjakarta: Gadjah Mada Press, 1972), 2. Baca juga Sunarno Purwolelono. “Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta” (Sebuah Studi kasus *Bêdhaya Êla-êla*). Laporan Penelitian pada Program Pascasarjana ISI Surakarta, 2007, 54-66.

keindahan, dengan berbagai makna filosofi serta arti simbolik yang melekat di dalam wujudnya.

Bêdhaya dibawakan secara berkelompok oleh penari wanita, (ada juga yang dilakukan oleh penari pria, yaitu *Bêdhaya Dirada Mêta* di Mangkunegaran).³¹ Jumlah penari *bêdhaya* 7 dan 9 orang, sesuai dengan ketentuan yang berlaku, yaitu sesuai dengan status wilayah keraton. Jumlah penari 9 pada tari *bêdhaya*, pada mulanya hanya diperbolehkan disusun di dalam keraton, sedangkan di kadipaten (istana kecil) hanya diperkenankan menyusun *bêdhaya* dengan jumlah penari 7 orang. Namun di dalam perkembangannya, tari *bêdhaya* dengan jumlah penari 9 juga disusun di wilayah kadipaten, seperti dapat dijumpai di Mangkunegaran, yaitu tari *Bêdhaya Suryosumirat* (yang lahir pada masa pemerintahan KGPAA Mangkunegara IX (1987- sekarang).

Tari *bêdhaya* di Surakarta pada prinsipnya secara substansial memiliki kesamaan dengan tari *bêdhaya* di Yogyakarta. Hal tersebut

³¹ *Bêdhaya Dirada Mêta* yang saat ini dijumpai di Mangkunegaran merupakan bentuk rekonstruksi dari tari yang dulu pernah ada. Wahyu Santoso Prabowo dalam tulisannya (1990:113) mengemukakan bahwa dahulu KGPAA Mangkunegara I menciptakan tari yang ditarikan oleh 7 orang penari laki-laki dengan nama tari *Bêdhaya Dwirada Mêa*. Mengenai *bêdhaya* yang ditarikan oleh penari pria dengan berpakaian wanita di Keraton Yogyakarta pernah ada sampai pada permulaan abad XX, seperti yang ditulis oleh K.P.H. Brongtodiningrat. "Falsafah *Bêksa Bêdhaya sarta Bêksa Srimpi ing Ngayogyakarta*", dalam *Kawruh Jogèd Mataram*. Edisi R.M. Dinusatama (Yogyakarta:Yayasan Siswa Among Beksa, 1982),17-21. Lihat Hermien Kusmayati, *Bêdhaya di Pura Paku Alaman Pembentukan dan Perkembangannya 1909-1987* (Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 1988), 35.

dikarenakan kedua wilayah kerajaan tersebut berasal dari wilayah budaya yang sama yaitu kerajaan Mataram Islam di Jawa. Jika dirunut dari awal mula keberadaan tari *bêdhaya* di kedua wilayah tersebut dijumpai adanya sumber-sumber yang menyatakan bahwa *bêdhaya* di wilayah kerajaan Mataram Islam di Jawa pada awal munculnya adalah *bêdhaya 9* yang diciptakan oleh *Sultan Agung* bersama dengan *Kanjeng Ratu Kidul*.

Di dalam sastra-sastra yang tumbuh di Surakarta dinyatakan bahwa tari *bêdhaya* yang muncul pertama kali ciptaan *Sultan Agung* bersama *Kanjeng Ratu Kidul* tersebut bernama *Bêdhaya Kêtawang* (yang hingga sekarang menjadi tarian sakral atau keramat untuk upacara penobatan dan ulang tahun penobatan raja di keraton Surakarta). Fungsinya sebagai perangkat upacara penobatan dan ulang tahun penobatan raja telah diungkapkan sejak awal mula terciptanya *Gêndhing Kêtawang* yang mengawali penyusunan tari *Bêdhaya Kêtawang*, sebagai berikut, "*Lajêng dipun paring nama Gêndhing Kêtawang, raras pélog pathêt gangsal. Pantês sangêt yèn kagêm pahargyan jumênêngan nata, utawi tingalan jumênêngan*".³²

Tari *bêdhaya* seperti telah disimbolkan sebagai bentuk harmonisasi alam semesta dan kehidupan manusia yang dikaitkan

³² R.Ng. Pradjapangrawit, 1990:55

dengan konsep *devaraja*. Konsep *devaraja* adalah sebuah konsep tentang keyakinan masyarakat Jawa terhadap rajanya, yang menganggapnya sebagai titisan dewa, penjelmaan dewa, yang mempunyai kesaktian, dan kemampuan yang tak terbatas. Hal tersebut seperti tertulis di dalam karya-karya sastranya, yang menyebutkan bahwa dewalah yang mencipta tarian *bêdhaya* tersebut, dan menggunakannya sebagai sarana upacara maupun seni kegemarannya. Terkait dengan itu maka *bêdhaya* ditempatkan sebagai 'pusaka' atau sebagai aktivitas seni yang disakralkan sebagai pelengkap kekuasaan raja. *Bêdhaya Kêtawang* di keraton Surakarta (juga *Sêmang* di keraton Yogyakarta), merupakan karya yang *adhiluhung* memiliki nilai religio magis, bersifat sakral, mistis dan dianggap sebagai pusaka kerajaan.³³

Sehubungan dengan nilai, sifat dan fungsinya tersebut tari *bêdhaya* hanya diperkenankan digelar di dalam keraton, dan tidak boleh dipentaskan atau dipelajari di luar keraton. Menurut sumber tertulis hasil transliterasi dari tulisan dalam aksara Jawa tentang *bêdhaya* disebutkan bahwa raja mengeluarkan peraturan yang ditujukan kepada para adipati, bupati dan *wêdana*, bahwa tari

³³ R.M. Soedarsono, 1997, 147

bêdhaya yang diselenggarakan atau digunakan di luar istana hanya diperkenankan tari *bêdhaya* yang ditarikan oleh 7 (tujuh) penari, bukan 9 (sembilan) orang seperti di dalam istana.³⁴

Secara kewujudan tari *bêdhaya* di Surakarta dan di Yogyakarta dan juga tari-tari yang lainnya di kedua wilayah itu, masing-masing bentuknya memiliki karakterisasi yang menunjukkan adanya perbedaan. Perbedaan tersebut tampak pada bentuk-bentuk gerak dan juga perbedaan pada rias serta busananya, (yang mempengaruhi pada munculnya nuansa *rasa*).

Perbedaan tersebut merupakan dampak dari kesepakatan dalam Perjanjian Giyanti (1755), sebagai momentum terbaginya keraton Mataram menjadi dua yaitu Surakarta dan Yogyakarta. Dalam perjanjian tersebut disepakati bahwa keraton Surakarta bertempat di wilayah Timur, sedangkan Yogyakarta menempati wilayah Barat namun untuk hasil-hasil budaya yang sudah ada sebelumnya akan menjadi milik keraton Yogyakarta. Keraton Surakarta juga diijinkan mengadopsi bentuk budayanya namun diperkenankan untuk mengembangkan agar memiliki ciri khas sendiri. Berkaitan dengan hal itu maka nampak hingga kini bahwa tarian yang hidup di wilayah

³⁴ Tanpa nama, "Bedhaya", Kertas stensilan hasil dari transliterasi yang tersimpan di Perpustakaan Wrekso Pustoko Mangkunegaran, 1982: 10.

Surakarta memiliki ciri khusus yang berbeda dengan Yogyakarta. Tarian di wilayah Surakarta terkesan lebih romantik, motif-motif gerakannya lebih halus dan rumit dan cenderung pada lintasan gerak melengkung sehingga tercipta nuansa feminin. Sedangkan gerak tari di keraton Yogyakarta terkesan lebih tegas dengan lintasan gerak yang cenderung lurus sehingga tercipta nuansa yang lebih maskulin.³⁵

Perjanjian Giyanti (13 Februari 1755) telah membelah eksistensi kewilayahan dan kebudayaan kerajaan Mataram menjadi dua yaitu Surakarta dan Yogyakarta (Keraton Kasunanan Surakarta dan Keraton Kasultanan Yogyakarta).³⁶ Dalam kondisi itu masing – masing wilayah menginginkan kesejajaran sebagai bentuk kerajaan yang berdaulat dengan kelengkapan-kelengkapannya termasuk hasil kebudayaan dan karya-karya seninya yang *adiluhung*, sehingga kemudian muncul kesepakatan-kesepakatan berkenaan dengan bentuk-bentuk seni sebagai hasil kebudayaan Mataram. Disepakati bahwa segala bentuk hasil kebudayaan Mataram adalah menjadi bagian dari keraton Kasultanan Yogyakarta dengan prinsip

³⁵ R.M. Soedarsono, 1997, 325

³⁶ Hasil Perjanjian Giyanti menandai berakhirnya Kerajaan Mataram (setelah meninggalnya Sultan Agung), dan membagi wilayahnya menjadi dua yaitu sebelah Barat Mataram diserahkan kepada Mangkubumi yang kemudian menyandang gelar Hamengku Buwana I dengan keraton nama Kasultanan dan sebelah Timur Mataram diserahkan kepada Pabu Buwana III dengan keraton bernama Kasunanan.

pelestarian, sedangkan Kasunanan Surakarta mempunyai prinsip pembaharuan atas segala hasil budayanya, sehingga kemudian lebih banyak pada langkah inovasi.³⁷

Tari *bêdhaya* di wilayah keraton di Surakarta untuk selanjutnya tumbuh dan berkembang dengan baik. Dari sumber-sumber tertulis menyebutkan bahwa *bêdhaya* di Surakarta terus berkembang dengan baik dan terus terjaga eksistensinya sejak abad ke 18, yaitu pada masa kekuasaan Sri Susuhunan Paku Buwana II, Sri Susuhunan Paku Buwana III, Sri Susuhunan Paku Buwana IV, Sri Susuhunan Paku Buwana VIII, dan Sri Susuhunan Paku Buwana XII, hingga kini. Tercatat bahwa setelah menjadi keraton Surakarta, tari *bêdhaya* tetap menduduki fungsi yang penting di dalam keraton. Terkait dengan hal itu maka sepanjang perjalanan sejarah Keraton Surakarta tari *bêdhaya* selalu dipergelarkan hingga saat ini.

Penamaan tari *bêdhaya* yang ada di wilayah keraton Surakarta, biasanya diambil dari nama *gêndhing* tarinya. Dengan demikian jika hendak merunut tari *bêdhaya* yang pernah hidup di keraton, dapat dilihat dari *gêndhing bêdhaya* yang ada. Menurut catatan *sindhénan*

³⁷ RM. Soedarsono, 1997, 22-25

bêdhaya dan *gêndhing bêdhaya* yang tercatat dalam manuskrip yang berada di Surakarta, diketahui bahwa tari *bêdhaya* yang pernah ada di Keraton Surakarta yaitu tari *Bêdhaya Kêtawang*, tari *Bêdhaya La-ela* (yang pada catatan berikutnya tertulis dengan nama *Bêdhaya Ęla-ela* (AJ 1774 atau 1845/6: *catur kuda wiku raja*), tari *Bêdhaya Gadhung Malathi*, *Bêdhaya Gandrung Mangungkung*, *Bêdhaya Sumrêg* (yang kemudian dimiliki oleh Keraton Yogyakarta), *Bêdhaya Kuwung-Kuwung*, *Bêdhaya Gêndrêh*, *Bêdhaya Durodasih*, *Bêdhaya Bujangganom*, *Bêdhaya Sêmang* (kemudian di miliki oleh Kaeraton Yogyakarta), *Bêdhaya Sukaharja*, *Bêdhaya Gandrung Manis*, *Bêdhaya Kaduk Manis* (Sri Susuhunan Paku Buwana IV: 1788 – 1870), *Bêdhaya Sakahutama* (Sri Susuhunan Paku Buwana VIII, AJ 1787atau1858/9: *wiku wolu amuji sing aji*), *Bêdhaya Pangkur* (1787atau1858/9: *mulang badan sabdèng ratu*), *Bêdhaya Sinom* (AJ 1789 atau 1860/1: *lèng sarpa maharsining rat*), *Bêdhaya Bêdah Madiun* (1916-44),³⁸ Dari beberapa catatan nama *sindhènan* tari *Bêdhaya* tersebut, yang masih dapat dilihat bentuk tariannya hingga saat ini di antaranya *Bêdhaya Kêtawang* (Sultan Agung (1613-1645/6), *Bêdhaya Gadungmêlathi*, *Bêdhaya Durudasih*, *Bêdhaya*

³⁸ Nancy K. Florida, *Javanese Literatur in Surakarta Manuskrip*. Volume 2 (New York: Cornell University Ithaca, 2000), 415

*Pangkur, Bêdhaya Téjanata, Bêdhaya Sukaharja, Bêdhaya Kaduk Manis, Bêdhaya Sinom dan Bêdhaya Ēla-ēla.*³⁹

Tari *bêdhaya* yang hidup di dalam keraton bukan merupakan tarian biasa. Tarian *bêdhaya* dianggap sebagai salah satu atribut kebesaran, sehingga tiap tahunnya bertepatan dengan peringatan penobatan raja selalu dipergelarkan *bêdhaya* terutama tari *Bêdhaya Kêtawang*. Keberadaan tari *bêdhaya* sekaligus berfungsi sebagai sarana untuk melegitimasi kekuasaan dan kewibawaan raja. Terkait dengan fungsinya tersebut maka tari *bêdhaya* di keraton khususnya *Bêdhaya Kêtawang* bersifat sakral, juga *bêdhaya* lain yang difungsikan untuk pelengkap ritual kerajaan. Sehubungan dengan hal tersebut diperlukan persyaratan khusus pada saat menampilkannya. Berangkat dari realita itu keberadaan tari *bêdhaya* menjadi *sêngkêran dalêm*, dan tidak diperkenankan dipergelarkan di luar keraton.⁴⁰

Keberadaan tari *bêdhaya* pernah mengalami masa surut dikarenakan larangan bagi masyarakat umum untuk mempelajari dan

³⁹ Tari *Bêdhaya Ēla-ēla* ini tidak dijumpai lagi dan bentuknya sudah tidak terlacak, yang terlacak hanya bentuk *gendhing* dan *sindhenan* karawitan tarinya. *Bêdhaya Ēla-ēla* yang saat ini hidup merupakan hasil susunan Agus Tasman bersama dengan Martopangrawit seorang empu karawitan dari keraton Surakarta, dan desainer kostum Hardjanagara. Tari *Bêdhaya Ēla-ēla* tersebut kemudian diakui sebagai tari *bêdhaya* keraton oleh pihak keraton Kasunanan Surakarta. Agus Tasman adalah seniman penata tari tradisional klasik gaya Surakarta yang konsentrasi pada penggalan-penggalan dan rekonstruksi serta pematatan tari *bêdhaya sêrimpi* Keraton Kasunanan.

⁴⁰ Lihat A. Tasman Ronoatmodjo, *Bêdhaya Ēla-ēla* (Surakarta: STSI Press), 1995, 1

mempergelarkan tari *bêdhaya* sebagai pusaka keraton dan 'kelangenan' milik keraton, di luar keraton. Pada sekitar tahun 1970-an, yaitu pada masa pemerintahan, *Kanjêng Susuhunan Pakubuwana* (PB XII), tari *bêdhaya* mulai diijinkan untuk dipelajari oleh masyarakat luas, dan saat itulah tari *bêdhaya* merembet ke luar keraton.

Lembaga yang mempelajari atau mengembangkan tari-tarian dari keraton Surakarta termasuk tari *bêdhaya* di luar keraton adalah ASKI/PKJT sebagai institusi yang berkepentingan untuk melestarikan seni budaya Jawa. ASKI dan PKJT merupakan salah satu lembaga pendidikan seni dan PKJT sebagai lembaga budaya pada saat itu berlokasi di *Sasana Mulya* dan *Siti Hinggil* (bagian bangunan dari Kasunanan Surakarta), telah berhasil menggali dan mempelajari tari-tarian *bêdhaya* keraton Kasunanan. Sejak saat itu kehidupan dan perkembangan tari-tarian keraton termasuk *bêdhaya* kembali tumbuh dan berkembang semakin baik. Secara khusus tari *bêdhaya* boleh dipelajari dan dapat dipergelarkan di tengah masyarakat umum di luar keraton. Terkait dengan itu maka sampai saat ini tari *bêdhaya* yang *adi luhung* masih bisa dijumpai dan dinikmati.

Aturan jumlah penari pun mulai longgar, sehingga Pura Mangkunegaran yang merupakan wilayah kerajaan kecilpun

(kadipaten) boleh memiliki *bêdhaya* dengan 9 (sembilan) penari, sebagai contoh tari *Bêdhaya Soerya Soemirat* yang muncul pada masa Mangkunegara IX, dalam acara pesta *boyong dalêm* perkawinan K.G.P.A.A. Mangkunegara IX. Pada perjalanan selanjutnya tari dengan *genre bêdhayan* ini semakin tumbuh dan berkembang dengan baik di wilayah Surakarta.

Keberadaan tari-tari *bêdhaya* yang hingga sekarang masih bisa dilihat wujudnya merupakan hasil dari penggalian-penggalian atau reaktualisasi serta revitalisasi melalui sumber-sumber yang tertinggal. Dalam hal ini PKJT – ASKI (yang sekarang ISI Surakarta) memiliki peran besar dalam melestarikan tari *Bêdhaya Keraton Kasunanan Surakarta* (dan *Mangkunegaran*) melalui program rekonstruksi dan atau revitalisasi (reaktualisasi) serta melalui program pembelajaran tari, juga penelitian-penelitian yang mengambil subjek material tari *bêdhaya* dari keraton Surakarta (Kasunanan dan Mangkunegaran).

Secara kewujudan tari *bêdhaya* dapat dipahami melalui definisinya yang telah dipaparkan secara lugas dan jelas, yaitu *jajar-jajar sarwi bêksa sarta tinabuhan Gangsa Lokanananta (gêndhing Kêmanak), binarung ing kidung sêkar Kawi utawi sêkar Agêng*.⁴¹

⁴¹ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 5.

(“berbaris atau berjajar-jajar, semuanya menari, diiringi gamêlan Lokananta (*gêndhing kêmanak*), disertai nyanyian dari *sêkar kawi* atau *sêkar Agêng*”). Deskripsi tersebut menampakkan unsur-unsur dalam *bêdhaya* di antaranya, gerak, formasi pola lantai, *kidung*, dan *gêndhing* tari. Unsur yang lain seperti rias dan busana tersirat dalam proses penciptaannya yang konon ditunggu dan dibantu oleh *Kanjêng Ratu Kidul*, seperti dituliskan dalam *Sêrat Wêdapradangga* sebagai berikut.

*Kacariyos lajêng wiwit ajar bêksa Bêdhaya, sawêg rakit, katungka rawuhipun Kanjêng Ratu Kêncanasari, ratunipun jin peri perayangan saha ratuning lelembut brêkasakan. Karsa angejawantah (ngatingal) sarwi abusana akampung bangun tulak, apêpaèsan kados sacaraning pengagêm pengantèn putri.*⁴²

(diceritakan mulai belajar menari, ketika sedang menyusun, kemudian datanglah Kanjeng Ratu Kencanasari, ratunya jin, hantu, pimpinannya roh halus. Telah menjelma (memperlihatkan diri) dengan berbusana berkain motif *bangun tulak*, berias seperti penganten putri).

Terkait dengan hal itu maka rias busana tari *Bêdhaya Kêtawang* menggunakan rias *paès* dan busana *dodot agêng* bangun tulak. Visualisasi busana *dodot agêng* untuk selanjutnya menjadi ciri khas dan pola tari *bêdhaya* di Surakarta.

⁴² R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 57

Dari pemaparan tersebut dapat ditarik garis besar bahwa tari *bêdhaya* merupakan satu kesatuan yang utuh dari elemen gerak tubuh dalam susunan formasi penari berjajar (pola lantai atau gawang) dengan *gêndhing* karawitan tarinya yang tidak bisa terpisahkan. Tiga elemen itu masing-masing menunjuk pada kekhasan dan menjadi ciri khusus tarian tersebut, yaitu gerak tari dilakukan oleh sejumlah penari, *gêndhing karawitan* (musik), dan formasi penari (pola lantai atau *gawang*), dengan busana *dodot ageng*.

Kekhasan tersebut dapat digunakan sebagai patokan atau menunjuk pada ciri khusus (kekhususan) bentuknya. Ciri khusus bentuk tari *bêdhaya* adalah; tarian kelompok dengan gerak tari yang halus dan *rumit*, dengan pembawaan tenang dan mengalir, dengan formasi penari dan pola lantai berjajar dan variasinya yang khas, serta *gêndhing karawitan* khas (dominasi nuansa *gêndhing kêmanak*) dengan *kidung kawi* dalam *sindhénamnya*. Terkait dengan hal itu Wahyu Santoso Prabowo mengemukakan sebagai berikut.

Tari *bêdhaya* mencakup tiga unsur yang saling melengkapi, yaitu: pertama, unsur tari yang mencakup gerak dan pola lantai dengan banyak menggunakan posisi berbaris; kedua, unsur karawitan yang menunjuk garap *gêndhing kêmanak*; ketiga, unsur kidung yang menggunakan *sêkar Kawi*.⁴³

Unsur yang paling utama dalam tari *bêdhaya* adalah gerak. Gerak dalam tari *bêdhaya* merupakan gerak yang *non representative* yaitu

⁴³ Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 114.

gerak tari yang tidak menghadirkan bentuk-bentuk secara yang nyata (*tan wadag*) dan bersifat simbolis. Gerakan tari *bêdhaya* sangat halus, *sophisticated*, tampak rumit dan bernilai tinggi (*adiluhung*), sifat pembawaannya yang tenang, mengalir, *sêméléh* mampu menciptakan suasana *agung, rêgu, wibawa, khidmat*. Gerak-gerak tari *bêdhaya* juga menggambarkan kepribadian wanita ideal yang halus, tenang, sopan, terkendali, dan tertata.

Gerak tari gaya Surakarta merupakan susunan dari motif-motif gerak pokok atau *sekaran* yang dirangkai dengan gerak penghubung serta gerak perpindahan untuk menghidupkan formasi penari. Gerak tari *bêdhaya* di Surakarta memiliki pola *sekaran* khas dengan teknik gerak *mucang kanginan* (pohon pucang tertiuip angin sehingga terlihat meliuk-liuk) dan *mbanyumili* (mengalir seperti air), serta *sêméléh* (tenang). Sumber gerak tari *bêdhaya* mengacu dari gerak tari tari *Bêdhaya Kêtawang* sebagai induk tari *bêdhaya* dan juga *srimpi* di Surakarta.

Susunan geraknya disesuaikan dengan struktur yang sudah menjadi aturan baku dalam tari *bêdhaya*. Seperti yang telah disinggung sebelumnya, ragam gerak tarinya meliputi gerak perpindahan (*locomotion*), motif gerak peralihan, dan motif gerak pokok (*sêkaran*). Motif gerak perpindahan di antaranya adalah *srisig*,

lumaksana, kapang-kapang, dan kèngsêr. Motif gerak penghubung di antaranya tanjak panggêl, sindhêt. Motif gerak pokok atau sêkaran di antaranya kembang pépé, golék iwak, sêkaran laras, sêkar suwun, êngkyèk, panahan, pistulan, lémbéhan, dan pëndhapan.

Gerak-gerak dirangkai dalam struktur tari yang tersusun dalam tiga bagian yaitu *maju bêksan* dengan pola gerak maju *lumaksana kapang-kapang*. Dilanjutkan dengan gerakan *sêmbahan* dalam posisi bersila, kemudian *jèngkèng* atau *nikêlwarti* dengan pola gerak *sêmbahan* juga. Gerak *sêmbahan* ini sekaligus sebagai awal dari *bêksan*. Selanjutnya *jumênêng laras* dan mulai melakukan gerak pokok atau *sêkaran*. Untuk mengakhiri bagian *bêksan* ini ada juga yang kembali menggunakan *sêmbahan*, ada pula yang tidak. Setelah itu akhir dari rangkaian tari adalah *mundur bêksan* dengan gerak *lumaksana kapang-kapang*, keluar dari area pentas *pëndhapa*.

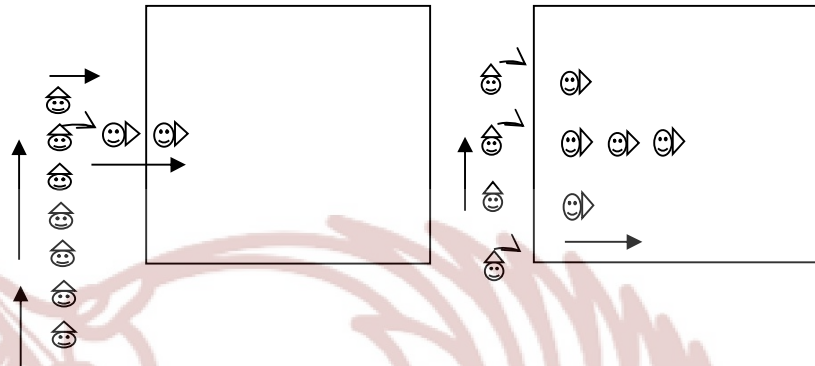
Pada bagian *bêksan* terbagi menjadi dua tahap yaitu diawali dengan *sembahan sila*, kemudian *jumênêng laras* dilanjutkan dengan *sêkaran-sêkaran* hingga kembali pada gerak *sêmbahan nikêlwarti*, lalu dilanjutkan gerak-gerak *sêkaran* hingga pada *bêksan pêrangan* dengan memunculkan *batak* dan *èndhèl ajég*, sebagai perang simbolis

yaitu simbol perang batin atau khususnya sebagai simbol percintaan dan juga yang lain sesuai dengan tema tarinya.⁴⁴

Kekhasan atau ciri khusus pada *tari bédhaya*, selain pada struktur penyajian tarinya seperti yang sudah disinggung sebelumnya, terletak juga pada formasi penari atau *gawang*-nya. Formasi penari atau *gawang* adalah gambar posisi penari di permukaan lantai yang terbentuk dari formasi posisi penari. Bentuk formasi penari atau *gawang* dalam *tari bédhaya* memiliki pola baku yang mengacu dari tari induknya yaitu *Bédhaya Kêtawang*. Bentuk *gawang* tersebut di antaranya adalah *urut kacang*, *montor mabur (garuda nglayang)*, *jéjér wayang*, *gawang bêksan pêrangan*, dan *gawang rakit tiga-tiga*.

Pada bagian *maju bêksan*, formasi penari ketika berjalan maju secara berurut-urutan dengan gerak *lumaksana kapang-kapang* membentuk *gawang urut kacang*. *Gawang urut kacang* juga terdapat di dalam *bêksa* dan *mundur bêksan*. Berikut ini gambar *gawang urut kacang* dalam *maju bêksan*.

⁴⁴ Wahyu Sntosa Prabowo, 1990, 128. Lihat juga Hermien Kusmayati, 1988, 44-48.



Gambar 1: Formasi Penari (*gawang*) *urut kacang* pada struktur *maju bêksan*. Secara berurutan dari kiri ke kanan, sebutan atau nama-nama penarinya adalah 1. *apit mburi*, 2. *endhèl ajèg*, 3. *batak*, 4. *apit mènèng*, 5. *apit ngarèp*, 6. *gulu*, 7. *èndhèl wèton*, 8. *dhada*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

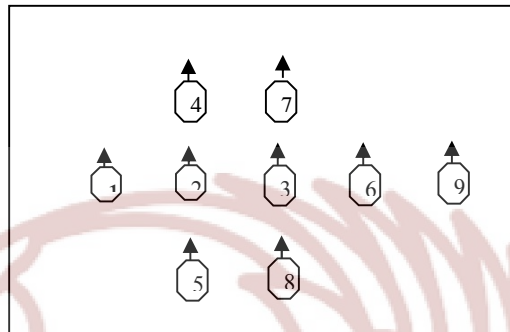


Gambar 2: Foto penari dalam formasi *urut kacang* pada gerak *lumaksana kapang-kapang* dalam struktur *maju bêksan* pada tari *Bêdhaya Kêtawang* (Dokumentasi Reza Fitriyanto, 2013)



Gambar 3: Foto Penari dengan formasi *urut kacang* dalam struktur *bêksan* pada tari *Bêdhaya Kêtawang* (Dokumentasi Bayu Kartika, 2011)

Pada bagian struktur *bêksan*, formasi penari atau *gawang* yang digunakan di antaranya, *gawang montor mabur* atau *garuda nglayang*, sebagai formasi pokok dan ciri khas dalam tari *bêdhaya*. *Gawang montor mabur* merupakan formasi awal dalam pagelaran *Bêdhaya Kêtawang* setelah *maju bêksan* dengan *gawang urut kacang*. Pola urutan *gawang* tersebut menjadi acuan dalam penyusunan *bêdhaya* selanjutnya, termasuk pada *Bêdhaya Êla-êla*. Berikut ini ilustrasi formasi *montor mabur* atau *garuda nglayang* dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Kêtawang* di keraton Surakarta.

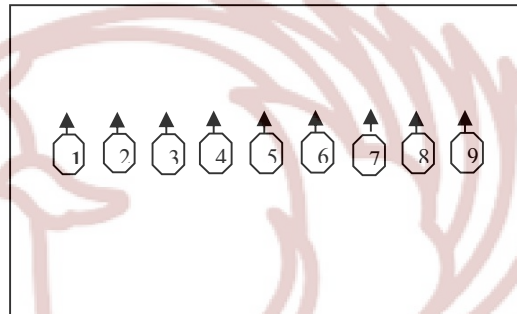


Gambar 4: Gambar *gawang montor mabur* (*garuda nglayang*) merupakan satu bentuk formasi posisi penari yang khas dalam tari *bêdhaya*, 1. *èndhèl ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhél wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti)



Gambar 5: *Gawang montor mabur* atau *garuda nglayang* tampak dari samping (Foto *Screshoot* dari video Yudhi Sulisty, 2013)

Selanjutnya formasi penari yang khas dalam pernyataan '*jejer-jejer sarwi bêksa*' (menari dengan berjajar-jajar) tampak pada formasi penari *jèjèr wayang*, seperti dalam gambar berikut ini.

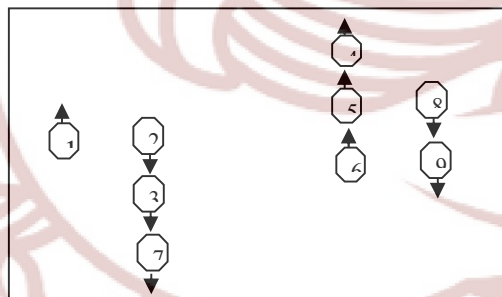


Gambar 6: *Gawang jejer wayang* dari kiri ke kanan, adalah 1. *èndhél ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhél wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti)



Gambar 7: Foto penari dalam formasi *jèjèr wayang* dalam tari *Bêdhaya Kêtawang* sebagai induk dari tari *bêdhaya-simpi* di Surakarta (Dokumentasi Hasan Sakri Gozali, 2009)

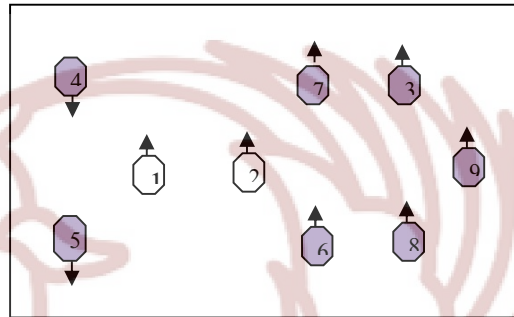
Berikutnya adalah *gawang pêrangan*. *Gawang pêrangan* terdiri dari *gawang bêksan pêrangan* dan *gawang pêrang bêksan*. *Gawang bêksan pêrangan* merupakan formasi penari pada adegan ‘pêrang’ atau ‘pêrangan’ (penggambaran perang batin atau konflik batin) yang diperankan oleh penari *batak* dan *èndhèl ajêg*. Pada adegan itu yang ditonjolkan adalah penari *batak* dan penari *èndhèl ajêg*, keduanya menari dalam posisi berdiri, dengan perubahan alur pola lantai, sedangkan ketujuh penari menari dalam posisi *jèngkèng*. Berikut ini adalah *gawang pêrang bêksan*, seperti dapat dilihat dalam ilustrasi gambar di bawah ini.



Gambar 8: *Gawang pèrang bêksan*. Keterangan: 1. *èndhèl ajêg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarêp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhèl wêton*, 8. *apit mênêng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Di bawah ini adalah formasi *pêrangan* atau *gawang pèrangan*, pada formasi tersebut penari *èndhèl ajêg* dan *batak* (1 dan 2) tampil sebagai

simbolisasi perang batin yang terjadi dalam diri manusia, sedangkan ketujuh penari yang lain menari dalam posisi *jèngkèng*.

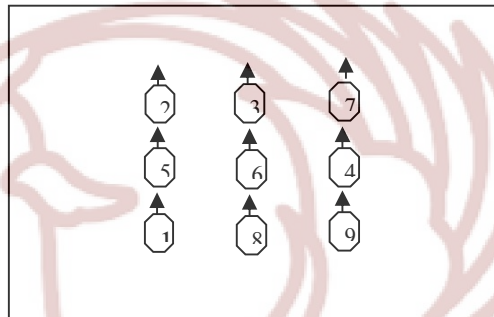


Gambar 9: *Gawang* pada *beksan pèrangan*. (Keterangan: 1. *èndhèl ajèg*, 2. *batak*, 3. *gulu*, 4. *apit ngarèp*, 5. *apit mburi*, 6. *dhada*, 7. *èndhèl wèton*, 8. *apit mènèng*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti)



Gambar 10: *Gawang beksan perangan* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yang mengacu dari *gawang perangan* dalam *Bêdhaya Kêtawang* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Formasi penari atau *gawang* paling akhir dalam struktur *bêksan* adalah *gawang tiga-tiga*, kemudian *mundur beksan* dengan formasi *urut kacang*.



Gambar 11: *Gawang tiga-tiga*, 1. *apit mburi*, 2. *èndhèl ajèg*, 3. *batak*, 4. *apit mènêng*, 5. *apit ngarêp*, 6. *gulu* 7. *èndhel wêton*, 8. *dhada*, 9. *buncit* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Unsur lain yang disebutkan dalam definisi tari *bêdhaya* seperti dalam sumber-sumber tertulis di atas adalah *karawitan* tarinya. Karawitan tari *bêdhaya* menggunakan *garap gêndhing kêmanak* dan menggunakan *kidung*. Karawitan tari dengan menggunakan garap *gêndhing kêmanak* menjadi warna yang khas dan telah melekat dengan nilai keindahan tari *bêdhaya*.

Garapan gêndhing kêmanak dalam *bêdhaya* merupakan garap karawitan dengan menggunakan *ricikan* (instrumen gamelan) *kemanak* sebagai unsur pokok dalam karawitannya. Di dalam *Sêrat Wêdapradangga* secara jelas menyebutkan hal tersebut. Wahyu Santosa Prabowo menyebutkan bahwa *gêndhing kêmanak* menunjuk

ricikan (instrumen gamelan) yang digunakan serta menunjuk pola garap tertentu sebagai *pêmangku lagu* yang. *Ricikan* gamelan yang dimaksud adalah sebagai berikut.

1. *Gëndhing*, yaitu ricikan *kêmanak* terdiri atas dua buah
2. *Pamatut* yaitu ricikan *kêthuk*
3. *Sahuran*, yaitu ricikan *kênong*
4. *Têtêg*, yaitu ricikan *kêndhang* (besar)
5. *Maguru*, yaitu ricikan gong.⁴⁵

Selain unsur *gëndhing kêmanak*, unsur lain yang menunjukkan kekhasan tari *bêdhaya* adalah *kidung* dengan menggunakan bahasa *Kawi*, juga tembang dalam *sindhènan* pada *gëndhing karawitan* tarinya.

Ciri khusus tari *bêdhaya* yang lain adalah busana (atau kostum tarinya). Busana tari *bêdhaya* pada umumnya menggunakan bentuk busana *dodot agêng* seperti yang digunakan oleh *Bêdhaya Kêtawang* sebagai induk tari *bêdhaya* di Surakarta. Terkait dengan itu maka kebanyakan bentuk tari *bêdhaya* di Surakarta menggunakan busana *dodot agêng*. Berkenaan dengan rias wajah dalam tari *bêdhaya* yang menunjukkan ciri khas khusus adalah pada tari *Bêdhaya Kêtawang*

⁴⁵ Wahyu Santosa Prabowo, 1990, 115. Lihat juga R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 56.

dengan menggunakan *paes* atau rias untuk pengantin Jawa. Hal tersebut terkait dengan simbolisasi 'pernikahan' antara *Kanjêng Ratu Kidul* dengan raja-raja di keraton Jawa. Sehubungan dengan itu maka diketahui bahwa rias sangat terkait dengan tema tarinya. Mengacu pada keberadaan tari *Bêdhaya Kêtawang* pada awal mula terciptanya yang konon didampingi oleh *Kanjêng Ratu Kidul* dengan penampakannya menggunakan busana *dodot agêng* dengan rias *paésan*. Namun demikian untuk rias wajah pada tari *bêdhaya* di Surakarta yang muncul kemudian tidak harus mengacu pada rias tari *Bêdhaya Kêtawang*. Pada umumnya atau kebanyakan tari *bêdhaya* yang lain di Surakarta menggunakan rias wajah cantik atau rias korektif.

Keberadaan tari *bêdhaya* yang tercatat di dalam *Sêrat Wêdaprangga* pada masa-masa pemerintahan Sri Susuhunan Paku Buwana, secara periodik bukan berarti keberadaannya diciptakan pada masa-masa tahtanya. Akan tetapi sangat dimungkinkan tari tersebut telah diciptakan pada masa-masa sebelumnya. Terkait dengan hal itu maka pemaparan munculnya nama-nama tari *bêdhaya* di Surakarta pada masa pemerintahan Sri Susuhunan Paku Buwana seperti dipaparkan dalam *Sêrat Wêdhapradangga* bukan menunjukkan masa dibuatnya tarian tersebut. Di dalam pemaparan

kemunculan tari *bêdhaya* dalam penelitian ini bukan bermaksud menunjukkan keberadaannya secara kronologis atau urutan waktu, namun ditekankan pada kemunculan tari *bêdhaya*, sehingga jika hendak mengetahui secara pasti kapan tari *bêdhaya* yang dimaksud diciptakan atau disusun harus melalui penelitian secara khusus yang tentunya menggunakan pendekatan atau penelitian sejarah.

Berdasarkan pada *Sêrat Wêdhapradangga*, tari *bêdhaya* yang tercatat setelah *Bêdhaya Kêtawang* adalah tari *Bêdhaya Gadhungmelathi*, *Bêdhaya Sêmang*, *Bêdhaya Rambu*, *Bêdhaya Babarlayar*, *Bêdhaya Sumrêg* (*Bêdhaya Sêmang*, *Rambu*, *Babarlayar*, *Sumrêg* menjadi milik Kasultanan Yogyakarta). Tari *bêdhaya* yang tercatat selanjutnya yaitu pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana IV (*Ingkang Sinuhun Bagus*) adalah tari *Bêdhaya Daradasih*, tari *Bêdhaya Ēla-ēla*, tari *Bêdhaya Hanglirmendhung* (Persembahan dari Mangkunegaran, tari ini ditarikan oleh 7 penari, musik tarinya yaitu *Gêndhing Hanglirmêndhung* adalah ciptaan *Kangjêng Gusti Sambêrnyawa* mengacu dari *Gêndhing Handuk* atau *Gadhungmlathi* ciptaan Sultan Agung).⁴⁶ Pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana V (*Ingkang Sinuhun Sugih*), banyak menghasilkan karya seni dan pada

⁴⁶ R.Ng.Pradjangrawit, 1990: 96

masa ini menjadi awal mula munculnya tari serimpi.⁴⁷ Pada masa ini tidak banyak dijumpai catatan tentang munculnya tari *bêdhaya* yang lain.

Pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana VII (*Ingang Sinuhun Purubaya*), tercatat tari *Bêdhaya Pujangganom* (pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana IX menjadi *Bêdhaya Bontit*), dan *Bêdhaya Mundhuk* (pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana IX menjadi *Bêdhaya Gandrung Winangun*). Pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana VIII⁴⁷ tercatat tari *Bêdhaya Gêndhing Sakautama*, *Bêdhaya Gêndhing Kêtawang Pangkur*, *Bêdhaya Gêndhing Gandrungmanis*, *Bêdhaya Gêndhing Lagudêmpêl*, *Bêdhaya Glondhong Pring*, *Bêdhaya Gêndhing Ganggong*. Pada masa ini banyak dicatat tentang tari *srimpi*, dan mengubah tari *Bêdhaya Êla-êla* yang mulai tercatat pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana IV menjadi tari *Sêrimpi Ela-êla*,⁴⁸ serta

⁴⁷ R.Ng.Pradjapangrawit, 1990:111

⁴⁷ Pada *Sêrat Wêdhapradangga* pada halaman 119 nampaknya terdapat salah ketik angka VII pada penulisan “Kanjeng Susuhunan Paku Bhuwana Ingang Kaping VII”, semestinya adalah “Kanjeng Susuhunan Paku Bhuwana Ingang Kaping VIII”, mengingat gelar yang disebutkan adalah Ingang *Sinuhun Bei* yaitu gelar yang diperuntukkan bagi *Paku Buwana VIII*, sedangkan gelar *Paku Buwana VII* adalah *Sinuhun Porubaya* (atau *Purbaya* atau *Purubaya*). Masa *Paku Buwana VI* (*Sinuhun Banguntapa*) tidak tercatat dalam *Serat Wêdhapradangga* hal tersebut dimungkinkan karena munculnya gejolak politik oleh penjajahan Belanda menyebabkan Paku Buwana VI mengerahkan kekuatan pada perjuangan melawan penjajah dan bahkan meninggal di pengasingan).

⁴⁸ Nama Tari *Sêrimpi Êla-êla* tercatat juga di Paku Alaman Yogyakarta pada masa pemerintahan Paku Alam I (1813-1829), baca Atika Suryodilaga, B. Sumardiyanto, Bima Slamet Raharjo, Hermien Kusmayati, dkk. *Warnasari Sistem*

menggarap kembali tari *Bêdhaya Hanglirmêndhung* (Sri Susuhunan Paku Buwana IV, menjadi *Sêrimpi Hanglirmêndhung*).⁴⁹

Pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana IX tercatat tari yang diciptakan ketika masih menjadi *pangeran*, belum menduduki tahta seperti tari *Bêdhaya Gêndhing Kabor (Kabor Badhaya)*, tari *Bêdhaya Gêndhing Êndhol-éndol*, tari *Bêdhaya Gêndhing Mangunardja (Gambirsawit Bêdhaya)*, tari *Bêdhaya Gêndhing Astri Trustha (Lempunggunung Badhaya)*, tari *Bêdhaya Gêndhing Sinom (Sinom Badhaya)*, tari *Bêdhaya Gêndhing Kuwung (Kuwung Badhaya)*, tari *Bêdhaya Gêndhing Sumêdang*, tari *Bêdhaya Gêndhing Mangunsih*, dan banyak menyusun tari *sêrimpi diantaranya tari Sêrimpi Êla-êla*. Setelah bertahta sebagai raja Sri Susuhunan Paku Buwana IX menciptakan tari *bêdhaya* seperti tari *Bêdhaya Gêndhing Têjanata* (1796), Tari *Bêdhaya Gêndhing Rarasmara (Larasmara)* (1812), tari

Budaya Kadipaten Pakualaman (Jakarta: Trah Pakualaman Hudyana, 2011), 78. Di dalam buku tersebut juga dipaparkan beberapa tari *bêdhaya* dan *sêrimpi* keraton Kasunanan Surakarta yang hidup pula di Kadipaten Paku Alaman. Secara jelas dinyatakan bahwa pada masa Paku Alam VII (1906-1937) bertahta, di Pura Paku Alaman dipergelarkan *Bêdhaya Têjanata* dari Kasunanan Surakarta dalam rangka upacara pernikahan KGPAA Paku Alam VII dengan GBRay. Retna Puwasa putri ISKS Paku Buwana X pada 19 Januari 1909. Kemudian Permaisuri KGPAA Paku Alam VII tersebut memperkenalkan juga tari *Bêdhaya Êndho-éndhol* di Paku Alaman. Berangkat dari peristiwa itu nampaknya kemudian banyak tari *bêdhaya* dan *sêrimpi* dari Kasunanan Surakarta berkembang juga di Paku Alaman Yogyakarta. Tari-tari *bêdhaya* dan *sêrimpi* Kasunanan Surakarta yang kemudian hidup pula di Paku Alaman Yogyakarta di antaranya adalah *Bêdhaya Pangkur*, *Bêdhaya Kabor*, *Sêrimpi Sangupati*, dan lain sebagainya.

⁴⁹ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 124.

Bêdhaya Gêndhing Gêndari, tari *Sêrimpi Gêndhing Sangapati*, tari *Sêrimpi Taménggita*. Juga dijumpai catatan tentang tari *sêrimpi*, dan catatan tentang *gêndhing* tari *Bêdhaya Êla-êla (Ĕla-ĕla Bêdhaya)* yang digubah dan diberi nama menjadi *Bêdhaya Léla-léla (Léla-léla Bêdhaya)*.⁵⁰

Pada masa Sri Susuhunan Paku Buwana X (*Sampèyan Dalêm Ingkang Minulya saha Wicaksana*), dinyatakan bahwa pada masa ini keberadaan *gêndhing* dan tari-tari tetap dijaga dan dilestarikan, *gêndhing-gêndhing* tumbuh dengan baik bahkan merangkul masuk *gêndhing pesisiran*. Oleh karenanya banyak bermunculan kelompok atau paguyuban seni karawitan maupun tari.⁵¹

Tari-tari *bêdhaya* keraton hingga saat ini masih hidup dan masih dapat dilihat bentuknya, karena peran lembaga-lembaga pendidikan seni (formal maupun non formal) yang terus berusaha ikut melestarikannya, mengingat tari *bêdhaya* merupakan salah satu warisan budaya leluhur dan hasil kekayaan budaya bangsa yang tidak ternilai harganya.

Tari *bêdhaya* yang masih dapat dijumpai penampilannya di antaranya tari *Bêdhaya Duradasih* merupakan karya maha besar dari

⁵⁰ R,Ng Pradjapangrawit, 1990:134.

⁵¹ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 150.

Pangeran Arya Adipati Amangkuregara (yang kemudian bertahta di keraton Surakarta dengan gelar Sampeyan Dalem Ingkang Sinuwun Kanjeng Susuhunan (SISKS) Paku Buwono IV). Dengan demikian tari *Bêdhaya Duradasih* tersebut diciptakan Paku Buwono IV ketika masih berstatus putera mahkota. Nama *Duradasih* bermula ketika Paku Buwono IV diminta ayahanda, Paku Buwono III untuk menikah dengan RA Handaya, seorang putri dari Madura. Terinspirasi dari kisah cinta Pangeran Arya Adipati Amangkuregara yang ditolak oleh Raden Ageng Handaya, putri Adipati Cakraningrat dari Pulau Madura. Pada saat hati Sang Pangeran Arya Adipati Amangkuregara bergejolak terciptalah tari *Bêdhaya Duradasih*.

Duradasih berasal dari dua kata, *dura* dan *asih*. *Dura* merupakan kependekan dari Madura, *asih* yang artinya cinta. Putri Madura Radèn Ajêng Handaya yang semula meragukan cinta Pangeran, akhirnya terbuka dan mau menerima cintanya. *Bêdhaya Duradasih* menjadi saksi perkawinan Pangeran Arya Adipati Amangkuregara (yang setelah bertahta bergelar Sinuhun Paku Buwono IV) dengan Putri Madura Radèn Ajêng Handaya (kemudian bergelar BR Ay. Adipati Anom).⁵²

⁵² Dirujuk dari Arum Sato, "Lima Tarian Klasik Keraton dalam Langen Beksa Adiluhung Keraton Nusantara", dalam Kompasiana 22 Mei 2016,



Gambar 12: Tari *Bêdhaya Duradasih* yang dipertunjukkan di Gedung Kesenian Jakarta (GKJ), pada acara *Pagêlaran Langên Bêksa Adiluhung Keraton Nusantara* dalam rangka memperingati HUT ke-3, Paguyuban Catur Sagotra Nusantara, Rabu, 11 Mei 2016 (Dokumentasi Arum Sato, 2016).

Tari *bêdhaya* yang lain adalah tari *Bêdhaya Pangkur*, nama *Pangkur* diambil dari nama *gendhingnya*, yaitu *Gêndhing Pangkur*. *Bêdhaya* ini diciptakan oleh Sri Susuhunan Paku Buwono IV. Di dalam tari ini terdapat syair *macapat Pangkur* yang ditulis oleh Paku Buwono I yang berisi tentang pengendalian 9 hawa nafsu manusia. Oleh sebab itu tari *Bêdhaya Pangkur* menjadi gambar tentang keseimbangan hawa nafsu dan akal sehat manusia. Mengenai ricikan (instrumen) iringannya terdiri dari *kêmanak*, *kêthuk*, *kênong*,

këndhang dan *gong* dengan vokal *sindhenan* seperti *bêdhaya* pada umumnya. *Bêdhaya Pangkur* diciptakan tahun 1750 (dengan *sêngkalan Bangsa Ditya Angrik Purun Rêbut Sênêng Angambara Pandhawa Sebawa Wani*), kemudian disalin lagi pada tahun 1787 (dengan *sengkalan Mulang Badan Sabdêng Ratu*), dan diubah menjadi *sengkalan Nggayuh Sengsem mrih Kretarta. Dwijastha Muji Sang Aji*.⁵³



Gambar 13: Tari *Bêdhaya Pangkur* yang dipergelarkan di *Pendhapa Ageng Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta* (Dokumentasi Heru Mataya, 2013)

Gerak tari *Bêdhaya Pangkur*, mengacu pada tari *bêdhaya* induk yaitu *Bêdhaya Kêtawang* diiringi dengan *Gêndhing Pangkur* atau *Kêtawang*

⁵³ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990, 121

Pangkur Bêdhaya sembilan penari puteri yang menggunakan busana *dodot* dan *kain samparan*.

Tari *bêdhaya* keraton Surakarta lainnya yang masih lestari adalah tari *Bêdhaya Sukaharjo*. Tari *Bêdhaya Sukaharjo*, diciptakan oleh Sri Susuhunan Paku Buwono IX. Tari *Bêdhaya Sukoharjo* adalah sebuah tarian dengan nuansa gembira.



Gambar 14: Tari *Bêdhaya Sukoharjo* pada saat pentas dalam acara Solo Menari 24 Jam di Pendapa Ageng ISI Surakarta, pada tanggal 29 April 2012 (Dokumentasi Daryono, 2012)

Makna filosofi yang dikandung adalah dari tema bahagia tersebut adalah bahwa setiap manusia yang hidup di dunia ini akan selalu dihadapkan pada persoalan-persoalan hidup, oleh karena itu sebaiknya harus selalu dihadapi dengan hati yang gembira, senang

dan optimis. Tari *Bêdhaya Sukoharjo* sering dipentaskan di *Pesanggrahan Langenharjo* untuk acara-acara resmi dan hiburan bagi masyarakat. Tari ini juga pernah ditarikan untuk menjamu tamu dari Belanda di *Pendhapa Agung Keraton* Surakarta.

Keberadaan tari *bêdhaya* keraton tetap bertahan hingga saat ini di antaranya karena upaya-upaya penggalian, rekonstruksi, revitalisasi atau reaktualisasi. Salah satu tari yang berhasil direvitalisasi adalah tari *Bêdhaya Mangunsih*. Kata *mangunsih* merupakan bentukan dari kata *mangun* yang berarti membangun dan *asih* yang berarti cinta kasih, sehingga dapat diartikan membangun kasih.

Sumber cerita tari *Bêdhaya Mangunsih* mengacu dari *Serat Arjuna Wiwaha* yang mengisahkan perjalanan Arjuna menuju Gunung Indrakila, mengasingkan diri untuk bertapa dan karena keberhasilannya mengatasi segala godaan maka diberi gelar Begawan Mintaraga hingga akhirnya menikah dengan Dewi Supraba. Tari *Bêdhaya Mangunsih* ini ciptaan Paku Buwana IX ketika masih bergelar *Kanjêng Gusti Pangèran Adipati Anom*. Jejak *sindhènan Bêdhaya Mangunsih* tertulis dalam *Sêrat Pêsindhèn Bêdhaya* dan kemudian direkonstruksi oleh Suraji, S. Kar. M. Sn. Gerak tarinya

disusun oleh Noor Farida Rahmalina, Eko Kadarsih, dan BRM. Bambang Irawan.⁵⁴



Gambar 15: Tari *Bêdhaya Mangunsih* pada saat pementasannya di Pendapa SMKN 8 Surakarta pada acara *Langen Beksan Nemlikuran* tanggal 25 Agustus 2005 (Dokumentasi Agustina, 2005).

Seperti halnya di keraton Kasunanan Surakarta memiliki tarian sakral sebagai perangkat legitimasi raja, maka demikian pula di Pura Mangkunegaran. Tari *bêdhaya* yang dianggap sakral dan diciptakan paling awal di *Mangkunegaran* adalah tari *Bêdhaya Anglir Mëndhung*. Tari *Bêdhaya* milik *Mangkunegaran* yang lain adalah *Bêdhaya Bêdah Madiun*, *Bêdhaya Suryo Sumirat* dan *Bêdhaya Diradamêtha* (*Bêdhaya Kakung*: ditarikan oleh penari pria).

⁵⁴ Agustina "Bentuk Tari *Bedhaya Mangunsih* Keraton Surakarta Sebuah Garapan tari Raditya Art Community". Skripsi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2005,45

Tari *Bêdhaya Anglir Mëndhung* diciptakan oleh pendiri *Mangkunegaran* yaitu Pangeran Sambernyawa yang bergelar Kanjeng Gusti Pangéran Adipati Arya (KGPAA) Mangkunêgara I. Tari *Bêdhaya Anglir Mëndhung* khusus dipertunjukkan pada saat upacara penobatan raja, atau memperingati hari penobatan raja di *Pura Mangkunêgaran*.



Gambar 16: Tari *Bêdhaya Anglir Mëndhung* dalam acara *Jumênêngan Dalêm KGPAA Mangkunegara IX*, 23 November 2012 (Dokumentasi Achmad Khalik, 2012)

Berbeda dengan tari *Bêdhaya Kêtawang* yang menceritakan percintaan antara *Kanjêng Ratu Kidul* dengan Penguasa Kerajaan Mataram, tari *Bêdhaya Anglir Mëndhung* mengisahkan tentang pertempuran Radén Mas Said melawan Belanda pada tahun 1752 di

Ponorogo. Pada mulanya tarian ini ditarikan oleh tujuh penari wanita, dengan *pêsindhén*, serta penabuh *gendhing* yang seluruhnya perempuan. Hal tersebut dimaksudkan untuk menghormati laskar perempuan Radén Mas Said yang terkenal memiliki *Legiun Prajurit Estri* yang dinamakan pasukan *Ladrang Mangungkung* dan *Jayèng Rasta*.⁵⁵ Berikutnya adalah tari *Bêdhaya Bêdah Madiun*, yang menggambarkan perjuangan.



Gambar 17: Foto Tari *Bêdhaya Bêdah Madiun Mangkunêgaran* yang dipergelarkan pada *Gelaran Budaya Mangkunêgaran Performing Art* di Pura Mangkunegaran, Sabtu 11 Mei 2013 (Dokumentasi Herka Yanis Pangaribowo, 2013).

⁵⁵ Achmad Khalik, “Bedhaya Anglir Mendung, Kisah RM Said Melawan Kompeni”, dalam *Timlo.Net Portal Informasi Solo*, 14 November 2012. Informasi yang termuat tersebut telah dikroscek dengan beberapa sumber lain.

Tari *Bêdhaya Bêdah Madiun* ciptaan Kanjêng Pangéran Adipati Aryo (KPAA) Mangkunegara IV, mengisahkan tentang perjuangan. Tari *Bêdhaya Bêdah Madiun* menggambarkan peperangan Panembahan Senopati sebagai raja Mataram dengan Retno Dumilah, putri Adipati Ronggolumpeno di Madiun dalam merebut Kadipaten Madiun.

Di *Pura Mangkunêgaran* terdapat tari *bêdhaya* yang ditarikan oleh pria yaitu tari *Bêdhaya Diradamêta*. Tari *Bêdhaya Diradamêta*, mengisahkan kepahlawanan Raden Mas Said atau Kanjêng Gusti Pangéran Adipati Arya Mangkunêgara I yang dikenal juga dengan Pangeran Sambernyawa. Tari *Bêdhaya Diradamêta* menceritakan pertempuran Raden Mas Said di wilayah Rembang ketika berada di hutan *Sitakêpyak*, sebelah selatan Rembang, Jawa Tengah, pada tahun 1756. Pertempuran itu merupakan kisah peperangan besar kedua dari Radén Mas Said, yang waktu itu masih berusia 30 tahun, dan harus menghadapi dua detasemen Kompeni Belanda yang dibantu baratus-ratus prajurit pribumi. Dalam bahasa Jawa, *dirada* berarti gajah, *mêta* berarti mengamuk. Sehingga nama *Diradamêta* merupakan penggambaran sepak terjang Pangéran Sambêrnyawa beserta prajuritnya dalam menghadapi serangan dan kepungan Belanda, yang diibaratkan bagai gajah mengamuk.



Gambar 18: Tari *Bêdhaya Diradamêta*, dengan 7 penari pria hasil rekonstruksi seniman *Mangkunêgaran* (Dokumentasi Djayusman, 2012).

Tari *Bêdhaya Diradamêta* sudah tidak ditampilkan selama sekitar 250 tahun. Hingga kemudian dilakukan upaya rekonstruksi pada tahun 2006, dan diselesaikan sekitar setahun. Pada tanggal 17 Maret 2007, tari tersebut berhasil dipentaskan kembali, bertepatan dengan peringatan *Hadêging Praja Mangkunêgaran* yang ke-250 tahun di *Pendhapa Agung Mangkunêgaran*. Tari *Bêdhaya Diradamêta* disajikan oleh 7 orang penari putra dengan garap gerak tari *alus* gaya *Mangkunêgaran*. Tarian ini dilengkapi dengan tombak dan *gendhêwa* (panah), dengan kostum penarinya dengan desain *dodot agêng*.⁵⁶

⁵⁶ Dirujuk dari Arum Sato, "Lima Tarian Klasik Keraton dalam Langen Beksa Adiluhung Keraton Nusantara", dalam *Kompasiana* 22 Mei 2016.

Tari *bêdhaya* dari Pura Mangkunegaran yang lainnya adalah tari *Bêdhaya Surya Sumirat*. Disusun untuk keperluan pesta *boyong* dalam perkawinan K.G.P.A.A. Mangkunêgara IX dan juga untuk keperluan lain yang dipandang penting. Awal mula penyusunan atau penciptaan tari *Bêdhaya Surya Sumirat* adalah karena keinginan Kanjêng Gusti Pangéran Adipati Aria (K.G.P.A.A) Mangkunêgara IX, sendiri. Tujuan penyusunan tari *Bedhaya Surya Sumirat* adalah untuk memenuhi keinginannya mewujudkan tari *bêdhaya* sebagai sarana upacara peringatan, sekaligus bertujuan untuk menghidupkan jiwa kepahlawanan dan semangat Mangkunagara I yaitu Pangéran Sambêrnayawa sebagai pendiri *Mangkunêgaran*.

Keinginan Pangéran Adipati Aria (K.G.P.A.A) Mangkunêgara IX, tersebut direspon dengan baik oleh Sulistyono, salah seorang yang masih memiliki hubungan darah dengan Mangkunêgara. Sulistyono kemudian mempersembahkan karya tari *Bêdhaya Surya Sumirat* sebagai bentuk pengabdianya kepada dunia tari yang membesarkannya⁵⁷

⁵⁷ Suharji, "Dampak Perubahan Sistem Nilai Terhadap Tari *Bêdhaya Surya Sumirat* Sebagai Kreativitas Tari *Bêdhaya* Baru Di Mangkunegaran", dalam *Harmonia* Volume 9 Nomer 2, 2009,7.



Gambar 19: Tari *Bêdhaya Surya Sumirat* dalam ulang tahun penobatan Mangkunêgara IX yang ke-22, di *Pëndhapa Agung Pura Mangkunêgaran* Solo, Sabtu 24 April 2010 (Dokumentasi Agus Sektiawan, 2010).

D. Tari *Bêdhaya* di Luar Keraton Surakarta

Wilayah Surakarta sangat kaya dengan karya seni, terutama seni tari telah tumbuh dan berkembang dengan baik dikarenakan di wilayah ini banyak komunitas dan lembaga seni tari yang selalu aktif dan kreatif dalam menghidupkan seni. Komunitas dan lembaga seni tari di Surakarta sangat beragam di antaranya ada dalam wilayah keraton (Kasunanan dan Mangkunegaran); di luar kraton dan institusi akademis yang formal, di antaranya SMK Negeri 8 Surakarta, ISI (Institut Seni Indonesia) Surakarta, dan ASGA (Akademi Seni

Mangkunegaran), dan sanggar-sanggar tari atau lembaga pendidikan seni non formal di Surakarta.

Berkaitan dengan hal tersebut maka kehidupan tari tradisi di wilayah ini sangat dinamis, tumbuh berkembang dengan baik, dan kondusif. Hal itu tidak bisa dipungkiri karena di wilayah ini terdapat banyak seniman yang memiliki dedikasi yang tinggi terhadap kehidupan seni tari. Empu-empu yang sangat berpengaruh dalam perkembangan seni tari di wilayah ini memiliki daya kreativitas yang tinggi, menghasilkan karya tari yang sangat beragam. Jenis-jenis tarian yang hidup dan berkembang di wilayah ini sangat bervariasi, hingga dapat dikelompokkan dalam beberapa *genre*, di antaranya *wirèngan* (*keprajuritan*), *bèdhayan*, *gandrungan* atau *pasihan* (tari percintaan), *geculan* (tarian lucu/*lawakan*), tari-tarian anak dan lain sebagainya. Jenis-jenis tari berdasarkan dari jumlah penarinya digolongkan ke dalam tari tunggal, pasangan, dan kelompok. Pada masing-masing *genre* bisa dibawakan oleh penari perempuan dan penari laki-laki.

Kehidupan seni tari khususnya tari tradisional klasik di luar keraton secara historis mulai tumbuh sejak keraton Kasunanan mengizinkan masyarakat luas mempelajari tarian keraton dan memperkenalkan tarian keraton dipentaskan di luar keraton, pada

sekitar tahun 1970-an, yaitu pada masa Sri Susuhunan Paku Buwono XII. Pada saat itu Sri Susuhunan Paku Buwono XII memperbolehkan tarian *bêdhaya* ke luar dari keraton, sehingga bisa dikatakan bahwa mulai pada tahun tersebut tarian *bêdhaya* mulai dipelajari dan tumbuh di tengah masyarakat umum. Kondisi tersebut menjadi peluang yang baik untuk lembaga di luar keraton yang berkompeten di bidang seni seperti ISI Surakarta yang pada saat itu masih dalam status ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) dan TBS atau TBJT yang pada tahun itu bernama PKJT (Pusat Kesenian Jawa Tengah). Lembaga-lembaga itulah yang pertama kali menggunakan kesempatan tersebut. Sebagai salah satu lembaga pendidikan dan lembaga budaya yang kala itu berlokasi di *Sasana Mulya* dan *Siti Hinggil* (bagian bangunan dari Kasunanan Surakarta), mempunyai peluang yang baik untuk menggali dan mempelajari tarian-tarian *bêdhaya*. Oleh karena itu keberadaan dan kehidupan tari keraton tetap terjaga dan lestari, bahkan telah membawa pengaruh yang besar bagi pertumbuhan kreativitas para seniman tari sehingga bermunculan tari-tarian klasik keraton yang lahir di luar keraton.

Tahun 1970 menjadi momen yang penting bagi pertumbuhan seni tari di luar keraton. Berawal dari saat itu di ASKI Surakarta muncul tradisi penciptaan tari *bêdhaya* serta bentuk tari *bêdhayan*.

Tokoh yang sangat berjasa dalam perkembangan tari tradisional gaya Surakarta adalah Sujono Humardani (Gendhon Humardhani), yang telah memprakarsai terbentuknya tari Surakarta Gaya Sasanamulya. Pada saat itu juga mulai diadakan rekonstruksi, revitalisasi (atau reaktualisasi), terutama pada tari *bêdhaya* dan *sêrimpi*. Revitalisasi dilakukan dengan, 1. Penggalan, 2. Pematatan tari, 3. Peningkatan penciptaan tari 'baru' dan 4. Penyebarluasan.⁵⁸ Banyak seniman yang mulai produktif dalam menciptakan tari *bêdhaya* yang bersifat klasik, di antaranya Agus Tasman, Nora Kustantina Dewi, Rusini, dan muncul pula pada generasi selanjutnya seperti Hadawiyah Endah Sri Utami. Penyusunan tari *bêdhaya* oleh para koreografer tersebut bermula dari aktivitas penggalan atau rekonstruksi dan revitalisasi tari *Bêdhaya* keraton, yang selanjutnya menyusun secara mandiri. Tari-tari *bêdhaya* yang berhasil disusun oleh Agus Tasman di antaranya adalah: *Bêdhaya Wêlasih*, *Bêdhaya Tolu*, *Bêdhaya Lêmah Putih*, *Bêdhaya Si Kaduk Manis*, dan beberapa hasil penggalan di antaranya *Bêdhaya Êla-êla*.

Koreografer atau penata tari *bêdhaya* yang lainnya di antaranya adalah Nora Kustantina Dewi, Rusini, dan Hadawiyah Endah Sri

⁵⁸ Sri Rochana Widyastutieningrum, "Revitalisasi Tari Gya Surakarta", dalam Rustopo (editor), *Krisis Kritik Seperempat Abad Pasca Gendhon Humardani* (Surakarta: ISI Press, 2008), 23-24.

Utama. Tari *bêdhaya* yang mereka susun tetap berpijak pada pola aturan baku tari *bêdhaya*. Tari *bêdhaya* karya Nora Kustantina Dewi adalah *Bêdhaya Candrakirana* (2001), dan karya-karya Rusini adalah *Bêdhaya Timasan* (2000), *Bêdhaya Bangun Tulak* (2000), dan *Bêdhaya Tèjoningsih* (2006). Adapun karya Hadawiyah Endah Sri Utami adalah *Bêdhaya Sèkatèn* (2008), *Bêdhaya Sukma Raras* (2011), dan *Bêdhaya Surya Kusuma* (2012). Tari *bêdhaya* yang muncul dari para koreografer lainnya di antaranya adalah *Bêdhaya Cakra Manggilingan* (2010) oleh Sri Mulyani, *Bêdhayan Kembang Sètaman* (1999) oleh Setyastuti.⁵⁹

Selain *bêdhaya* klasik dari luar keraton muncul juga *bêdhaya* garapan dengan ‘nafas’ baru, yaitu yang digarap lepas dari pola aturan baku atau *pakem* dalam tari *bêdhaya* dari dalam keraton. Beberapa tari *bêdhaya* lainnya yang digarap lepas dari aturan baku, seperti di antaranya tari *Bêdhaya Lêmah Putih* yang ditarikan oleh 8 orang penari putri karya Agus Tasman tahun 1988 di Surakarta, tari *Bêdhaya Dudu* karya Sri Sunarmi dari STSI Surakarta tahun 1990 dan di Yogyakarta ada tari *Bêdhaya Gendeng* karya Bagong

⁵⁹ Sri Rochana Widyastutiningrum, “Peran Koreografer Perempuan Dalam Perkembangan Tari”, *Jurnal Dewaruci* ISI Surakarta Vol. 8No. 1, Desember 2012, 83-85.

Kusudiardjo yang disusun pada tahun 1990-an.⁶⁰ Tari-tari *bêdhaya* dengan ‘nafas’ baru di antaranya *Bêdhaya Layar Cheng Ho* (2004) karya Bambang mBesur Suryono, *Bêdhaya Sarpa Rodra* (2007) oleh Saryuni Padminingsih, *Bêdhaya Kakung Si Gus’e* (2001) oleh Irawati Kusumorastri.

Berikut ini beberapa ilustrasi tari *bêdhaya* yang lepas dari pakem *bêdhaya* keraton : *Bêdhaya Layar Cheng Ho* garapan Bambang Besar adalah karya tari yang memadukan antara budaya Tionghoa dan Jawa berdasarkan sejarah pelayaran *Cheng Ho*. Ide awal *Bêdhaya Layar Cheng Ho* muncul setelah membaca naskah drama *Cheng Ho* karya Kuo Pao Kun, dan buku *Chinese Eunuchs* karya Taisuke Mitamura, buku yang banyak mengisahkan kehidupan para kasim. *Bêdhaya Laar Cheng Ho* merupakan penyatuan estetika tari *bêdhaya* dengan estetika Opera Beijing Cina, sehingga nampak adanya kreativitas yang inovatif.⁶¹

⁶⁰ Hasan Bisri. “Makna Simbolis Komposisi Bedaya Lemah Putih (*Bedaya Lemah Putih Composition Symbolic Meaning*)”. *Harmonia: Jurnal Pengetahuan Dan Pemikiran Seni*, Vol. VI No. 2/Mei-Agustus 2005, 60

⁶¹ Bambang Suryono. “Deskripsi *Karya Bedhaya Layar Cheng Ho*”, Program Magister Program Studi Penciptaan SeniProgram Pascasarjana STSI Surakarta, 2004, 20.



Gambar 20: *Tari Bêdhaya Layar Cheng Ho* karya Bambang 'mBesur' Suryono (Dokumentasi Bambang 'mBesur' Suryono, 2010)

Contoh lain dari garapan tari *bêdhaya* yang lepas dari pakem *bêdhaya* keraton adalah tari *Bêdhaya Sarpa Rodra* garapan Saryuni Padminingsih. Tari *Bêdhaya Sarpa Rodra* mengadaptasi dari tarian *bedhaya*, dibawakan oleh 7 penari wanita, yang terinspirasi dari tokoh *Sarpa Kenaka*. *Sarpa Kenaka* adalah sosok wanita raksasa yang memiliki nafsu birahi yang sangat besar, sehubungan dengan itu ia ingin mendapatkan semua lelaki. Hal tersebut adalah penggambaran ketamakan dan ego manusia.



Gambar 21: Tari *Bêdhaya Sarpa Rodra* karya Saryuni Padminingsih pada Pergelaran Akhir Tahun di Pendapa ISI Surakarta 12 November 2010 (Screenshoot Rekaman Tari, 12 November 2010).

Tari *bêdhaya* Sarpa Rodra mengambil pola gerak tari *bêdhaya* yang kemudian dikembangkan dan digarap secara kontradiksi dari aturan baku *bêdhaya* keratin, sehingga tari *Bedhaya Sarpa Rodra* secara kaidah gerak sudah lepas dari aturan dan pola baku tari *bedhaya* keraton. Dilihat dari struktur dan bentuk elemen-elemen tarinya, sama-sekali tidak merepresentasikan hakekat tari *bêdhaya*. Oleh sebab itu tari ini, tidak semestinya disebut sebagai *bêdhaya* tetapi lebih tepat sebagai bentuk kreasi baru *bêdhayan*.

Keberadaan tari *bêdhaya* di Surakarta telah mengalami pertumbuhan dan perkembangan yang sangat baik, searah dengan

kemajuan masyarakatnya. Pemaparan tari *bêdhaya* dalam tulisan ini hanya sebagai ilustrasi atau gambaran keberadaan tari *bêdhaya* yang terus tumbuh dengan baik. Masih banyak tari *bêdhaya* yang tidak dipaparkan dalam tulisan ini sekiranya bisa dicermati dalam penelitian-penelitian yang lain.

Bentuk tari *bêdhaya* di Surakarta berkembang dengan baik, nampaknya telah mempengaruhi pula bentuk garap tari dengan istilah *bêdhayan*. Istilah yang muncul tersebut kemudian menunjuk pada satu bentuk tari yaitu tari *bêdhayan*. Tari *bêdhayan* merupakan bentuk tari yang menyerupai *bêdhaya* yaitu sebuah garapan tari putri secara berkelompok dengan 9 penari, menggunakan gerakan sama (mengambil gerak tari gaya Surakarta dan pengembangannya) dengan penggarapan pola lantai yang bervariasi, yang ditarikan lepas sebagai bentuk tari *bêdhayan* ataupun sebagai pendukung suasana dalam garapan karya tari atau drama tari. Beberapa garapan *bêdhayan* banyak disusun oleh dosen dan penata tari di wilayah Surakarta, seperti pada *Tari Sesaji*, yang digunakan dalam prosesi dalam Dies Natalis ISI, serta tari *bêdhayan* dalam garapan-garapan drama tari, dan lain sebagainya.

BAB III

ESTETIKA RASA

Estetika merupakan sebuah istilah yang berasal dari bahasa Yunani, yaitu *aestheta*, yang diturunkan dari dari *aisthe* yang menunjuk pada hal-hal yang dapat ditanggapi dengan indera, dalam pengertian yang lebih luas berarti sebuah kepekaan untuk menanggapi suatu objek, kemampuan pencerapan indera, sebagai sensitivitas. Kata *aestheta* dalam bahasa Inggris menjadi *aesthetics* atau *esthetics* yaitu sebuah studi tentang keindahan.¹ Pemikiran lain yang senada mengemukakan bahwa *rasa* dalam estetika merujuk pada istilah estetika (*aesthetic*) yang dipakai dalam dunia seni adalah memiliki akar kata sama dengan anestesi di kalangan medis yaitu dari bahasa Yunani yaitu 'an' yang berarti 'tidak' atau 'tanpa', dan 'aesthētos' berarti 'persepsi' atau 'kemampuan untuk merasa', atau 'rasa' dalam arti seluas-luasnya. Terkait dengan itu maka estetika merupakan tanggapan atau persepsi manusia atas pengalaman ketubuhan. Sebagai tanggapan pengalaman ketubuhan maka estetika

¹ Nyoman Kutha Ratna, SU. *Estetika Sastra dan Budaya* (Yogyakarta:Pustaka Pelajar, 2007), 4.

bersifat budayawi (kultural), dalam arti bahwa tanggapan atas pengalaman diperoleh manusia melalui proses pembudayaan diri-internalisasi nilai-nilai yang berlaku di dalam masyarakat melalui pelbagai macam interaksi sosial,² termasuk interaksi dalam peristiwa seni.

Pembahasan tentang estetika tari tidak bisa terlepas dari wujud seninya, sebagai produk budaya dalam lingkungan masyarakat tertentu. Karena wujud tari merupakan hasil ekspresi pengalaman ketubuhan yang pada akhirnya menjadi sarana interaksi dalam peristiwa seni yang akan menstimulus pengalaman ketubuhan pada elemen seni yang lain. Sementara sebuah wujud ekspresi dalam karya seni terkait erat dengan aspek-aspek: 1. Wujud atau rupa (bersifat kewujudan), 2. Bobot atau isi (bersifat isi atau makna), dan 3. Penampilan.³ Ketiga aspek tersebut merupakan hal yang pokok dan tidak dapat diabaikan dalam studi tentang keindahan seni. Di dalam keindahan seni tari wujud atau rupa dapat diamati bersifat visual dan audio. Unsur visual dalam seni tari adalah sesuatu yang

² Lono Simatupang. *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya* (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), 7

³ A.A.M. Djelantik. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika* (Denpasar: STSI Press, 1999), 16-17. Dan Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 161-162.

diamati dengan indera penglihatan, secara prinsip adalah gerak tubuh, dan unsur audio sebagai unsur yang ditangkap melalui indera pendengaran yaitu musik tari. Sehubungan dengan media pokok dalam wujud karya tari adalah gerak tubuh, maka tari perlu dikaji melalui ilmu gerak atau kinetik. Wujud (audio dan visual dalam tari) tersebut tidak bisa terlepas dari aspek yang lain yaitu isi atau bobot, yang meliputi suasana, gagasan, pesan dan tema. Kedua aspek tersebut tidak akan terwujud tanpa adanya penampilan tubuh penari. Penampilan tubuh penari sangat tergantung pada ketrampilan gerak, kemampuan interpretasi dan merasakan, dengan dukungan sarana atau media.⁴ Pembahasan tentang tari Jawa (*bêdhaya*), sudah semestinya menyinggung persoalan kaidah-kaidah dalam pengungkapan keindahan tarinya, sekiranya dapat dikaitkan dengan estetika *rasa* tari Jawa.

A. Istilah *Rasa*

Kata *rasa* berasal dari bahasa Sansekerta yaitu dari urat kata '*ras*' atau yang berarti menangis, berteriak, bergema dan berkumandang. Dalam bahasa Jawa Kuna kata *rasa* memiliki banyak

⁴ A.A.M. Djelantik, 1999, 18

arti: 1. Air (getah) tumbuh-tumbuhan, air (sari) buah, *rasa*, 2. Perasaan, pendapat, maksud, 3. Inti sari, isi (esensial), substansi, makna, pokok isi, arti, 4. Bagaimana seterusnya ada, disposisi atau kondisi nyata, 5. Berkata secara demikian, seolah olah, seakan-akan, 6. Dalam bentuk (tentang jenis) puisi atau karya tulis yang khas, dan 7. Air raksa.⁵ Dalam bahasa Sansekerta menurut Mukunda Madhawa Sharma, kata *rasa* memiliki banyak arti, yang secara substansial dibedakan mejadi tiga macam yaitu a. *rasa* sebagai selera, yag terkait dengan aspek biologis (manis, masam, pahit, asin, sepet, pedas), b. *rasa* sebagai kesenangan dan kesukaan (*rasa* masakan atau *rasa bhoga*, dan *rasa bahasa* atau *rasa bhasa*), c. *rasa* sebagaimana terkandung dalam karya sastra (berasal dari *rasa* kesenangan yaitu *rasa bahasa*).⁶

Rasa dalam Bahasa Indonesia diartikan sebagai: a. apa yang dialami tubuh, rangsangan dari dalam, sebagai rangsangan biologis, b. tanggapan indera terhadap rangsangan dari luar, c. tanggapan

⁵ I Wayan Suka Yasa. *Teori Rasa Memahami Taksu, Ekspresi, dan Metodenya* (Denpasar: Universits Hindu Indonesia, 2006), 3-4. Baca Nyoman Kutha Ratna, *Estetika Sastra dan Budyta* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar), 323. Lihat Pj. Zoetmulder dan SO. Robson, *Kamus Jawa Kuna Indonesia 1 dan 2* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1995), 926. Lihat Gede Semadi Astra, *Kamus Sansekerta -Indonesia* (Denpasar: Pemerintah Propinsi bali Proyek Peningkatan Sarana dan Prasarana Kehidupan beragama,2001) 348.

⁶ Mukunda Madhawa Sharma. *Unsur-Unsur Bahasa Sansekerta dalam Bahasa Indonesia* (Denpasar: Wyasa Sanggraha, 1987), 93-95 dalam Nyoman Kutha Ratna, 2007: 323-324.

yang timbul sebagai akibat dari rangsangan di atas yaitu lapar, benci, damai, manis, pahit dan sebagainya.⁷ Secara global *rasa* merupakan hasil dari tanggapan tubuh fisik maupun psikis terhadap segala sesuatu yang dialami seseorang. Tanggapan fisik terkait dengan indera pengecap dan peraba (tubuh). Tanggapan indera pengecap seperti manis, pahit, masam, hambar, dan lain sebagainya; tanggapan kondisi tubuh seperti panas, dingin, nyeri. *Rasa* sebagai tanggapan psikis terkait dengan suasana hati seperti sedih, bimbang, takut, senang, kecewa dan lain sebagainya.

Di dalam bahasa Jawa, *rasa* disebut dengan *rasa* atau *raos* dalam bahasa Jawa *krama inggilnya*, memiliki cakupan arti yang lebih luas dibandingkan dengan arti dari bahasa sanskritnya. *Rasa* bisa menunjuk pada: rasa lidah, aroma, saripati, kenikmatan, sentimen, kecenderungan) dan *rahasya* (rahasia, misteri). Istilah *rasa* oleh orang Jawa dihubungkan dengan penginderaan fisik dari selera (pencicipan) dan sentuhan emosi, serta perasaan dari hati. Dengan demikian terlihat bahwa *rasa* mengandung penekanan yang berbeda dari pengertian awalnya, yaitu yang lebih menunjukkan pada konsep estetis dan bukan psikologis. Potensi khusus konsep *rasa* bersumber pada pengertian yang dikaitkan dalam spektrum makna yang melekat

⁷ Nyoman Kutha Ratna, 2007: 324.

di dalamnya, dan terlebih juga menunjuk pada penghayatan mistik terdalam dari pengertian yang hakiki.⁸

Di dalam bahasa Jawa kata *rasa* mencerminkan kondisi dan realitas budaya yang terkait dengan segala aspek menyeluruh dalam kehidupannya. Realitas seluruh aspek itu terlihat pada arti kata *rasa* yang mencakup pada arti *rasa* yang sangat luas. Kenyataan itu terlihat melalui arti kata *rasa* di dalam kamus Bahasa Jawa (*Baoesastra Jawa*), yang ditulis oleh Poerwadarminta, sebagai berikut.

1. *Rasa* memiliki pengertian dari sesuatu yang berhubungan dengan indera perasa (lidah) seperti:
 - a. *rasa pedhes* (pedas), ungkapan ini menunjuk pada suatu rasa makanan, seperti cabe, merica;
 - b. *rasa pait* ungkapan untuk menunjukkan pada rasa makanan yang pahit seperti jamu, daun pepaya;
 - c. *rasa legi* ungkapan untuk menunjukkan rasa makanan yang manis seperti gula, madu; dan lain sebagainya (*rasa asin, getir*)
2. *Rasa* yang berhubungan dengan tubuh atau hati;
 - a. *rasa keru, rasa perih,*

⁸ Paul Stange. *The Logic of Rasa in Java* (Ithaca: Cornell Southeast Asia Program, 1984), 127.

- b. *rasa sedhih*, ungkapan yang digunakan untuk menyatakan suasana hati yang susah (kesedihan).
 - c. *rasa ayem* (tenang), ungkapan untuk menunjukkan perasaan tenang dalam diri manusia.
 - d. *rasa lara* (sakit), ungkapan untuk menunjuk seseorang yang sedang sakit (fisik).
3. *Rasa* yang terkait dengan kedalaman batin seperti penjiwaan, kepekaan akan sesuatu, dan pernyataan, seperti: *rasa jero* (dalam) ungkapan untuk arti yang mendalam, *rasa meneb* (*tenang, agung*) ungkapan untuk seseorang yang sudah memiliki kematangan jiwa – *meneb*.
 4. *Rasa tresna* (cinta), ungkapan untuk orang yang sedang jatuh cinta pada orang lain.
 5. *Rasa nesu* (marah) ungkapan untuk orang marah.⁹

Dalam Kamus Bahasa Jawa (*Baoesastra Jawa*) Poerwadarminta tersebut *rasa* diterjemahkan sebagai sesuatu yang terkait fisik dan psikis. Sebagai sesuatu yang bersifat psikis, *rasa* berhubungan dengan kedalaman batin seperti penjiwaan, kepekaan akan sesuatu,

⁹ W.J.S. Poerwadarminta. *Baoesastra Djawa* (Groningen: J.B. Wolters, 1985), 521. Baca S. Prawiroatmojo, *Bausastra Jawa* (Jakarta: Haji Mas Agung, 1989), 132 dan lihat juga dari P.J. Zoetmulder, *Kamus Jawa Kuna-Indonesia* (Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 1982), 926.

dan pernyataan, seperti *rasa jero* (dalam) ungkapan untuk arti yang mendalam, *rasa mênêp* (*tênang, agung*) ungkapan untuk seseorang yang sudah memiliki kematangan jiwa – *mênêp*.¹⁰

Selanjutnya Geertz mengatakan bahwa kata *rasa* memiliki arti ganda yaitu; ‘perasaan’ (*felling*) dan ‘makna’ (*meaning*). *Rasa* sebagai ‘perasaan’ diartikan sebagai salah satu pancaindra orang Jawa yaitu ‘merasa/merasakan’ dari ke empat pancaindra yang lain yaitu; mendengar, berbicara, membaui, dan melihat. Dari pancaindra ‘merasakan’ mengandung tiga segi ‘perasaan’ sehingga pandangan kita tentang kelima indra itu terpisah yaitu pencecapan *cita – rasa* pada lidah; sentuhan pada badan berkaitan dengan pancaindra peraba; dan ‘perasaan’ emosional di dalam ‘hati’ seperti kesedihan dan kebahagiaan. *Cita rasa* sebuah makanan adalah *rasa – nyata* (pancaindra pengecap-lidah); suatu firasat adalah suatu *rasa* (pancaindra ‘perasaan’), kesakitan adalah suatu *rasa*; dan *rasa* adalah suatu nafsu/emosi. *Rasa* Sebagai ‘makna’ diterapkan pada kata-kata di dalam sebuah surat, dalam sebuah puisi. Dan *rasa* juga diterapkan pada tingkah laku pada umumnya: untuk menunjukkan muatan implisit, ‘perasaan’ konotatif dari gerakan-gerakan tari, gerak-gerik

¹⁰ W.J.S. Poerwadarminta, *Baoesastra Djawa* (Groningen: J.B. Wolters, 1985), 521.

tata-krama. Dalam arti kedua, arti semantis, *rasa* juga berarti ‘makna terakhir’ yakni makna terdalam yang dicapai seseorang dengan usaha mistis dan yang kejelasannya menjernihkan segala ambiguitas dari kehidupan duniawi. *Rasa* adalah kehidupan, apa saja yang memiliki *rasa* itu hidup dan apa saja yang hidup itu memiliki *rasa*.¹¹

Menurut Marc Benamou bahwa istilah atau pengertian kata *rasa* sulit dipahami bagi orang di luar budaya Jawa, atau bukan orang Jawa, karena kata *rasa* dapat digunakan dalam berbagai konteks yang berbeda-beda. *Rasa* bukan sekedar perasaan seperti dalam bahasa Indonesia, serta bukan sebagai *feeling* dalam bahasa Inggris. *Rasa* hidup di segala aspek dalam kehidupan orang Jawa, dan memiliki arti yang sangat khas dalam masing-masing aspeknya. *Rasa* dalam aspek estetika khususnya musik (karawitan Jawa) memiliki arti *sensation* atau *inner meaning*, yang kadang-kadang juga memiliki makna kemampuan untuk mengekspresikan perasaan.¹²

Ditinjau dari perspektif psikologis, *rasa* merupakan hasil tangkapan stimulus melalui panca indera yang direspon oleh otak sehingga menimbulkan penafsiran-penafsiran sesuai dengan

¹¹ Clifford Geertz. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa* (Yogyakarta: Kanisius, 1981), Clifford Geertz. 1992, 61.

¹² Marc Benamou. *Rasa In Javanese Musical Aesthetics* (USA: UMI, 1998), 62-63.

terjemahan dari hasil respon, yang melahirkan makna. Terkait dengan itu maka *rasa* merupakan sebuah gejala psikis yang bersifat subjektif. Dari *rasa* atau perasaan akan menimbulkan pengetahuan tentang idealisme, kemanusiaan (kasih sayang), estetika (keindahan), etika, dan moralitas. Dengan kata lain, *rasa* menimbulkan nilai-nilai yang akan berlaku di tengah-tengah kehidupan manusia.¹³

B. *Rasa* dalam Budaya Jawa

Rasa bagi orang Jawa bukan hanya sebatas pada persoalan kata. Lebih dari itu bahwa *rasa* lebih menunjuk pada keadaan batiniah yang memiliki korelasi yang signifikan dengan wujud lahiriahnya. *Rasa* dipahami sebagai suatu kenyataan dari sisi religiusitas, sekaligus menyangkut sisi etis dan estetis. *Rasa* sebagai pengalaman religius, yaitu sebagai sesuatu yang menjadi kebenaran religius akhir yang dialami secara objektif, sebuah analisis empiris atas persepsi batiniah sekaligus menghasilkan sebuah analisis metafisis atas kenyataan lahiriah. Selain dari sisi religi, *rasa* dalam budaya Jawa merupakan suatu cara khas untuk menilai tindakan manusia dari sudut pandang moral (etis) maupun estetis. Penilaian

¹³ Sumadi Suryabrata. *Psikologi Kepribadian* (Jakarta: Raja Grafindo Persada, 1995), 66.

itu dilakukan sesuai dengan kehidupan emosional individu yang mengalaminya. Semakin halus perasaan (*rasa*) seseorang maka semakin dalam pemahaman orang itu, semakin luhur watak moralnya, dan semakin indah lahiriah orang itu, dalam berpakaian, dalam gerak-gerik, tutur kata, dan lain sebagainya. Hal yang menjadi perhatian pokok dalam masyarakat Jawa dengan demikian adalah pengelolaan tata emosional (*rasa*). ‘Tujuan dekat’ individu (orang Jawa) adalah ketenangan emosional, karena nafsu adalah perasaan kasar. ‘Tujuan’ akhir dari ketenangan emosional adalah pemahaman langsung tentang *rasa* akhir, yaitu *rasa* murni, penemuan Allah melalui sarana disiplin rohaniyah.¹⁴

Secara lebih rinci Hadiwijono memaparkan tentang *rasa* dalam kehidupan manusia Jawa sebagai fenomena yang ada dalam dimensi jasmani dan rohani, sebagai berikut.

- (1) *Rasa pangrasa* (*ròsò pangròsò*), yakni *rasa* badan *wadag*, seperti yang dihayati manusia melalui indranya: rasa pedas, gatal, sakit, enak dan lain-lain,
- (2) *Rasa rumangsa*, yakni *rasa éling*, *rasa cipta*, dan *rasa grahita*, seperti misalnya ketika manusia menyatakan bahwa

¹⁴ Clifford Geertz, 1992, 62. Dan Franz Magniz Suseno. *Etika Jawa* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1993), 139.

Kramadangsa telah ‘*ngrumangsani kaluputané*’ atau ‘*rumangsa amung titah, Kramadangsa amung raos syukur*’,

- (3) *Rasa sejati*, yakni *rasa* yang masih mengenal *rasa* yang merasakan, dan *rasa* yang dirasakan. Sudah manunggal, tetapi masih dapat disebut. *Rasa* damai, *rasa* bebas, *rasa* abadi, termasuk dalam pilihan ini,
- (4) *Sejatining rasa*, yakni *rahsa*, yang berarti hidup itu sendiri yang abadi.¹⁵

Seperti dalam pembahasan sebelumnya bahwa *rasa* memiliki dua sifat yaitu jasmani dan rohani. *Rasa* kejasmanian, bisa disebut juga dengan *rasa* fisik, yaitu yang dipahami sebagai sarana untuk memahami keberadaan alam, dalam hal ini meyakinkan bahwa alam keduniawian itu ada dan nyata.

*Rasa kajasmanian, iya duwé kawruh, wujudé, yaiku: bisa wêruh marang rasaning lêgi pait. Wêruh marang ambon-ambon. Wêruh marang panggêpoking kulit karo barang wadhag krunguning swara saka kêdhêring kuping. Wêruh padanging srêngégé saka kêdhêring swasana. Wêruh marang rasa lara lan kêpênak, mungguhing kwadhagan, lan sapanunggalané. Iku kabèh dak arané: rasa kajasmanian, yaiku kang marakaké dhiri duwé penganggêp, menawa alam donya iku ana.*¹⁶

¹⁵ Harun Hadiwijono. *Konsepsi Tentang Manusia dalam Kebatinan Jawa* (Jakarta: Sinar Harapan, 1983), 103-139. Baca Clifford Geertz, 1992, 60. Lihat Suwardi Endraswara. *Falsafah Hidup Jawa* (Tangerang: Cakrawala, 2003), 127.

¹⁶ Yayasan Djojobojo. *Serat Wewadhining Rasa* (Surabaya: Citra Jaya Murti, 1992), 46-47.

(*Rasa jasmani*, memiliki pengertian, wujud, yaitu; bisa mengerti rasa manis dan pahit. Mengerti pada bau-bauan. Mengerti ketika kulit bersentuhan dengan benda-benda yang berwujud, mendengarnya suara dari bergetarnya telinga. Melihat terangnya sinar matahari dari bergetarnya suasana. Bisa merasakan sakit dan enaknya dari wujud kebendaan dan lain sebagainya. itu semua disebut: *rasa Jasmani*, yaitu yang menyebabkan seseorang memiliki anggapan bahwa dunia itu ada).

Rasa jasmani terkait dengan sesuatu yang dialami oleh tubuh fisik manusia sebagai sarana pemahaman pada kenyataan dunia fana, sedangkan *rasa* dari spiritual adalah *rasa* yang sifatnya murni yaitu *rasa sejati* sebagai *rasa* yang menjadi inti dalam kehidupan rohani, yang menyinggung pada pemahaman ‘surga dan neraka’, yaitu sebagai *rasa kaswargan*, adalah *rasa* dari perasaan yang muncul seperti *sênêng*, *ayêm*, *têntrêm*, *wêlas*, *asih*, *trêsna*, *bêkti*, *suka sukur*, *rila*, *lêga*, *lêgawa* dan lain sebagainya. Sebaliknya neraka itu terjelma dalam kondisi manusia dalam keadaan *muring*, *nêsu*, *gêgêthingan*, *sêsatron*, *jail*, *drêngki*, *panasbaran*, *mangkêl*, *maéka*, *nindakaké kadurjanan*, *ngrêsula*, *susah*, *bingung*, *kêtir-kêtir*, *nar-naran*, dan lain sebagainya.¹⁷

¹⁷ Djojobojo. Dalam Yayasan Djojobojo, *Serat Wewadhining Rasa* (Surabaya: Citra Jaya Murti, 1992), 48-49.

Rasa dalam wilayah spiritual merupakan ‘perasaan intuitif’ (bisikan kalbu). *Rasa* merupakan substansi atau hakekat getaran atau kualitas dari apa yang diterima atau dipahami dari alat (*piranti*) atau bagian tubuh yang menerimanya. Dalam hal ini pengertian *rasa* adalah sebagai “organ” atau “sarana” persepsi atau yang berfungsi sebagai sebuah alat atau unsur (*continuen*) psikologi, dalam makna yang sama seperti “pikiran” (*mind*). Pikiran atau *mind* adalah alat yang digunakan untuk mencatat dan memproses informasi maupun pengetahuan yang diterima melalui pancaindera dari dunia luar dan alam lahiriah, sedangkan *rasa* adalah alat yang digunakan untuk menangkap getaran-getaran atau kebenaran batin yaitu yang berkaitan dengan alam batiniah.¹⁸ Dalam hal ini *rasa* merupakan alat atau kendaraan yang membawa individu masuk ke dalam kesadaran di luar alam pikiran dan pancainderanya.¹⁹

Implikasi dari kesejajaran antara pikiran (*mind*) dan *rasa* (*felling*), adalah bahwa ‘kecerdasan’ tidak hanya dimiliki oleh pikiran atau *mind* (kecerdasan pikir) akan tetapi juga dimiliki oleh *rasa* (kecerdasan *rasa*). Atas realita itu maka munculah istilah kecerdasan

¹⁸ Paul Stange. “Logika Rasa di Jawa” (III). Jurnal *Mawas Diri* edisi Bulan September 1985, 5.

¹⁹ Paul Stange, 1985: 6.

tubuh, dimana itu mengindikasikan kemampuan tubuh secara menyeluruh (jasmani dan rohani - pikir dan *rasa*) dalam menanggapi atau mereaksi segala stimulus dalam kehidupannya. Hal tersebut terjadi karena kelengkapan organ psikis yang hidup dan dikondisikan oleh orang Jawa yaitu *mind* dan *feel*.

Rasa disebut sebagai perangkat psikologis atau sebagai bagian dari organ di dalam tubuh, maka *rasa* dalam budaya Jawa bukan hanya dipahami pada wilayah estetika, namun dipahami juga dalam ranah etika dan religi. Dalam hal ini Gonda menyatakan bahwa:

Orang-orang Jawa telah memperpadukan pengertian-pengertian Sanskritnya yang asli, diasosiasikan dengan “*rasa*” (*rasa* indah, aroma, saripati, kenikmatan, sentimen, kecenderungan makna, dan sebagainya) dan rahasia (‘*rahasia*’, ‘*misteri*’) di dalam penggunaan mereka atas istilah ‘*rasa*’. Interpretasi Jawa sudah pasti mengandung suatu penekanan yang berbeda dengan yang dikandung dalam bahasa Sanskritnya, yang di dalamnya “*rasa*” terutama bersifat estetis dan bukannya psikologis.²⁰

Fenomena ‘*rasa*’ di dalam budaya Jawa senyatanya ada dalam keseluruhan aspek di dalam kehidupan religi, etika, dan estetika. Terkait dengan hal itu maka pembahasan *rasa* dalam budaya Jawa tidak mungkin terlepas begitu saja dari segala aspek kehidupan tersebut.

²⁰ Paul Stange. *The Logic of rasa in Java* (Ithaca: Cornell South East Asia Program, 1984), 127.

Terkait dengan aspek religi dalam budaya Jawa, istilah *rasa* sering disebut oleh para masyarakat ‘mistikus’ – *Kêjawèn* untuk menterjemahkan kata Arab ‘sir’ – yang berarti rahasia atau misteri. Sebuah misteri atau rahasia tentang hubungan antara zat dengan sifat, yang dinyatakan sebagai berikut.

... *rasa* dalam kehidupan manusia Jawa merupakan sesuatu, yang merujuk pada unsur yang paling halus dan laten dalam hati nurani manusia, yang disebut sebagai tempat Tuhan bertahta, ‘tempat’ di mana roh dan Tuhan bersatu... Dalam naskah-naskah mistik Jawa prinsip ketuhanan ini juga disebut ‘*rasa*’, tetapi bukan *rasa* yang biasa, bukan *rasa* perasaan yang kita alami di tubuh, melainkan *rasa* yang kita hayati dalam hati. Hati nurani yang bersih dan jernih menerima ‘*rasa*’ tertinggi, yang suci dan tanpa cacat...(dan)... Di satu sisi ‘*suksma*’ dan ‘*rasa*’ dianggap berkaitan, tetapi bukan prinsip yang identik... di sisi lain keduanya dapat saling dipertukarkan atau *suksma* bisa disebut “*rasa sejati* dan ‘*rasa*’ merupakan pengalaman jasmani”²¹

Rasa sejati menunjuk pada aspek yang menyinggung pada persoalan pandangan hidup mengenai hubungan mereka dengan kekuatan adikodrati. Menurut pandangan *Kêjawèn*, *rasa* merupakan realitas di dalam inti batin yang dalam, menyangkut alam yang

²¹ J.Gonda. *Sanskrit In Indonesia*. Edisi ke 2 (New Delhi International Academy of Indian Culture, 1973), 256. Paul Stange. *Logika Rasa Di Jawa (VI)*. Jurnal Mawas Diri edisi Desember, 1985, 14-15.

menyeluruh dan penuh rahasia. Secara mistik dan praktis, *rasa* dilukiskan sebagai ‘perasaan yang dalam’ (*intuition*).²²

Rasa sebagai sesuatu yang esensiil dalam ranah religi atau kepercayaan orang Jawa, dapat disimak dalam *Sêrat Wêwadining Rasa*, yang secara luas dan dalam memberi pemahaman tentang inti hidup manusia di dalam dunia fana dan dunia batin. Keyakinannya tentang *sangkan paraning dumadi* menuju pada kesempurnaan hidup yaitu *manunggaling Kawula Gusti*, mengharuskan manusia memahami *rasa*. *Rasa* dalam *Sêrat Wêdharan Wirid*, disebut juga *tali rasa* sebagai sesuatu getaran yang menyebabkan pancaindra *makarti* (bertindak), *tali rasa* sendiri dapat bekerja karena digerakkan oleh *rasa eling* (rasa sadar), yang sering disebut juga sebagai *rasa sejati*. *Rasa sejati* ini yang akan membimbing manusia untuk bersatu dengan Tuhan secara mistik. *Rasa sejati* merupakan penghayatan kedalaman *rasa*, dan menjadi sarana utama untuk masuk dalam keadaan hening, meditasi, sebagai media dalam mengadakan hubungan dengan yang bersifat religi.²³

²² Niels Mulder. *Pribadi dan Masyarakat di Jawa* (Jakarta: CV. Muliastari, 1996) , 23.

²³ Suwardi Endraswara. *Mistik Kejawaen* (Yogyakarta: Narasi, 2003), 148.

Rasa dalam kaitannya dengan aspek etika berhubungan dengan nilai etika di dalam masyarakat Jawa. Etika merupakan keseluruhan norma dan penilaian yang digunakan untuk mengetahui bagaimana mereka menjalankan hidup di tengah komunitas sosialnya.²⁴ Hubungan sosial dalam masyarakat Jawa dilandaskan pada norma-norma yang tidak lepas dari pola budaya mereka. Etika orang Jawa menyangkut keseluruhan moralitas yang berpusat di seputar perintah untuk tidak mengganggu keseimbangan orang lain dengan gerak-gerik kasar, bicara keras, membelalakkan mata, ataupun tindakan-tindakan yang tak teratur lainnya.²⁵

Berhubungan dengan keselarasan batin, orang Jawa selalu berupaya untuk mengedepankan *rasa*. Di dalam pergaulan mereka dikenal konsep *ngêmong rasa / têpa salira* (tenggang rasa), yaitu saling menjaga hubungan baik dalam pergaulan di dalam masyarakat. Sehubungan dengan itu manusia Jawa memiliki kesadaran yang tinggi bahwa hidup tidak bisa berdiri sendiri dan akan selalu membutuhkan bantuan orang lain. Maka dari itu mereka selalu berusaha memelihara hubungan baik dengan tetangga dan kerabat

²⁴ Franz Magnis Suseno. *Etika Jawa* (Jakarta : PT. Gramedia Pustaka Utama, 1988), 6.

²⁵ Clifford Geertz. *Kebudayaan dan Agama* (Yogyakarta: Kanisius, 1991), 63

dekatnya (implikasinya adalah *têpa slira*- toleransi, gotong royong dan lain sebagainya).²⁶

Orang Jawa dalam kehidupan sosial mereka senantiasa berusaha keras untuk dapat mewujudkan keselarasan hidupnya dengan norma sosial mereka. Oleh karenanya orang Jawa pada umumnya dikenal *rumangsan*, segala aktivitas dan perilaku mereka di dalam masyarakatnya senantiasa diukur dan ditanggapi dengan *rasa*.

Satu hal yang menyebabkan wilayah *rasa* menjadi lebih dominan- dibandingkan dengan akal, di dalam masyarakat Jawa Tengah khususnya adalah adanya sanksi sosial dari perbuatan yang tidak selaras dengan norma pergaulan mereka yaitu gunjingan (*dirasani* - implikasi dari budaya *rasan-rasan*- sebagai embrio dari isolasi). Perlu keberanian mental yang cukup untuk mengabaikan sanksi itu, karena cap yang diberikan dari tindakan itu adalah *rai gedhek* (orang tidak punya muka atau tidak punya malu). Kebanyakan orang Jawa tidak mampu untuk menanggung sanksi malu itu. 'Malu' adalah sebuah perasaan yang muncul dari dasar sanubari atas kesadaran yang tinggi tentang eksistensi diri yang terancam oleh tindakannya karena telah menyalahi norma yang ada.

²⁶ Koentjaraningrat. *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan*. Jakarta: PT. Gramedia, 1981, 40-41. Lihat juga Franz Magnis Suseno, *Etika Jawa* (Jakarta : PT. Gramedia Pustaka Utama, 1993), 6, 152. Baca Marbangun Hardjowirogo. *Manusia Jawa* (Jakarta : Inti Idayu Press, 1984) 51.

Maka dari itu muncul upaya untuk tidak melakukan tindakan yang menyebabkan mereka merasa malu. Itulah sebabnya banyak *pitutur* yang menyebutkan bahwa manusia itu harus selalu mempertimbangkan *rasa* dan memiliki rasa malu. Budaya 'malu' menjadikan manusia Jawa senantiasa menebalkan *rasa rumangsa* dan akhirnya menjadi sebuah tipe karakter yang *rumangsan*, oleh karena itu mereka menjadi manusia yang *rumangsan* merasa selalu takut untuk berbuat kesalahan yang tidak pasti- merasa berbuat tidak sesuai dengan tata susila masyarakat. Kondisi *rumangsan* akan menggiring mereka pada sikap *èwuh-pékèwuh*, yang kemudian membuat mereka tidak bisa berpikir dan berbuat 'bebas' sepenuhnya. Hal itu menghambat ruang gerak yang berimplikasi pada tindakan yang cenderung pasif.²⁷

Kondisi kejiwaan yang terbentuk dari kenyataan yang membudaya tersebut, yang selalu mengedepankan *rasa (rumangsan, éwuh pékéwuh*, dan lain sebagainya) dikenal ungkapan yang sangat populer di kalangan masyarakat Jawa yaitu '*wong Jawa kuwi nggone rasa*'. Ungkapan tersebut tidak hanya merambah dalam pergaulan sehari-hari namun juga mewarnai dalam segala aspek kehidupan

²⁷ Marbangun Hardjowirogo. *Manusia Jawa* (Jakarta: Inti Idayu Press, 1984), 46, Lihat juga Magnis Suseno, 1993, 197-199.

batin, dan disadari atau tidak telah menjadi 'mesin' kejiwaan manusia Jawa. Implikasi dari ungkapan itu sering untuk menyatakan dalam berbagai etika pergaulan di masyarakat. Karenanya jika ada masyarakat yang tidak menggunakan *rasa*, bertindak semaunya sendiri, dikatakan; '*wis mati rasané*'. Keunggulan dari budaya *rasa rumangsa – rasa pangrasa* (sebagai endapan rasa), yang digunakan untuk senantiasa melihat diri sendiri dan orang lain adalah menjadikan orang Jawa memiliki sikap mawas diri. Dengan mawas diri membuat seseorang mampu melakukan *self examination*, menjadi benteng tindakan agar tidak berbuat melanggar aturan dan norma. Dengan mawas diri orang Jawa berusaha bersikap demokratis dan humanis.²⁸

Di abad kondisi dunia yang semakin mengalami modernitas yang kompleks, kehidupan orang Jawa nampaknya juga terbawa arus pada kenyataan hidup yang menekankan pada ekspresi diri yang bebas. Bebas dalam melakukan tindakan-tindakan yang tidak lagi ditekan oleh sistem nilai budaya Jawa yang lebih menekankan pada idealisme citra manusia sebagai manusia unggul (*manungsa utama*) yang dinilai melalui segi keluhuran budinya (*têpa slira, rila, nrima*,

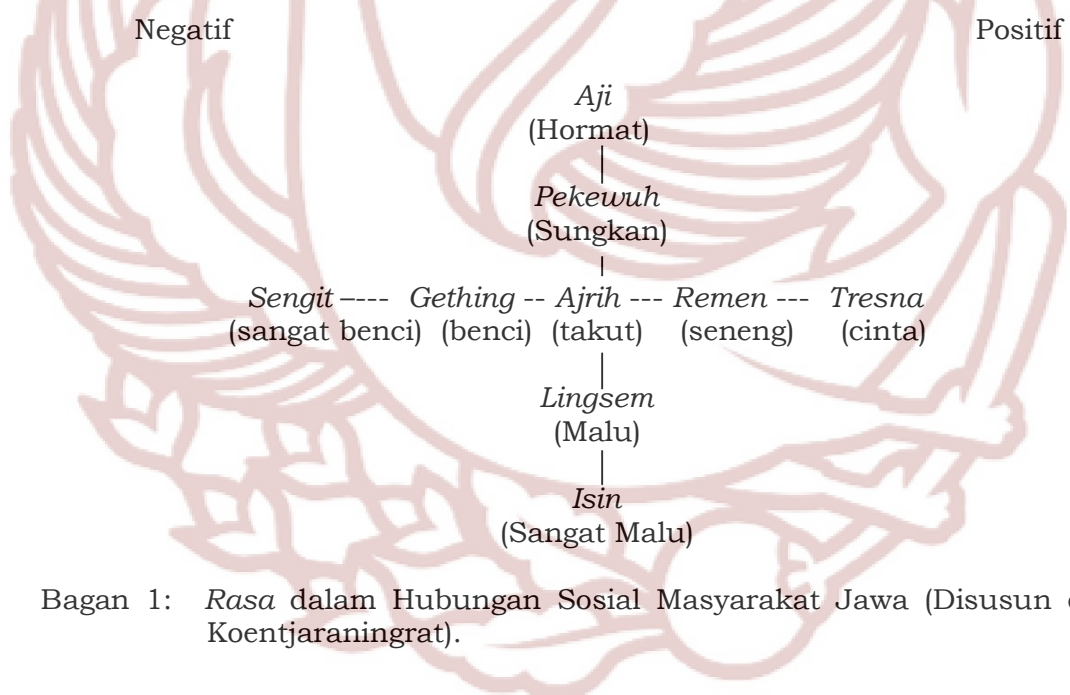
²⁸ Suwardi Endraswara, 2003: 214-215.

sabar, ténggang rasa, pasrah dan sumèlèh dan ngélmu rasa-ngangon rasa). Sebagai contoh ekspresi bebas yaitu kecenderungan pada sikap keterbukaan-*blak blakan* yang menanggalkan selubung semu citra ideal orang Jawa yang menyelimutinya dan membatasi ruang gerak mereka, tanpa harus takut akan merugikan citra dirinya sendiri.²⁹ Meskipun hal tersebut seolah telah menyalahi norma etika yang sudah membudaya dalam masyarakat Jawa, namun kondisi tersebut seolah telah menjadi tuntutan agar mereka dipandang mampu mengikuti lajunya arus peradaban yang semakin global.

Petuah-petuah untuk meraih kondisi *rasa* yang selaras dalam menjalani kehidupan di tengah-tengah masyarakat banyak ditulis di dalam *Sêrat Wêdhatama* maupun *Sêrat Wulangreh*. Buku tersebut pada jamannya berpengaruh begitu besar terhadap cara berfikir dan berbuat manusia Jawa. Banyak orang Jawa yang menghafal isi buku tersebut yang dianggap berguna di dalam kehidupan bermasyarakat dan dapat diajarkan kepada anak-anak mereka. Petuah-petuah dalam serat tersebut dibaca untuk dimengerti, dipahami atau dihayati, untuk mencapai keadaan psikis tertentu, yaitu ketenangan, ketentraman, dan keseimbangan batin. Maka pandangan dunia dan kelakuan dalam dunia tidak dapat dipisahkan seluruhnya.

²⁹ Marbangun Hardjowirogo, 1984:111.

Keyakinan-keyakinan deskriptif orang Jawa terasa benar sejauh membantu dia untuk mencapai keadaan batin itu. Bagi orang Jawa suatu pandangan dunia dapat diterima semakin semua unsur-unsurnya mewujudkan suatu kesatuan pengalaman yang harmonis, semakin unsur-unsur itu cocok satu sama lain (*srêg*), dan kecocokan itu merupakan suatu kategori psikologis yang menyatakan diri dalam tidak adanya ketegangan dan gangguan batin.³⁰ Di bawah ini gambar bagan perasaan orang Jawa dalam interaksi sosial.³¹



Bagan 1: *Rasa* dalam Hubungan Sosial Masyarakat Jawa (Disusun oleh Koentjaraningrat).

³⁰ Niels Mulder. *Individual and Society in Java* (Yogyakarta: Gadjah Mada University, 1989), 9, juga Zoetmulder P.J., *Kamus Jawa Kuna-Indonesia*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 1982, 1965, 304-305). Lihat juga Harun Hadiwijono 1983, 150, 247 dan Rahmat Subagyo , 1973: 167-169, Franz Mgnis Suseno, 1993, 145-160.

³¹ Bagan menurut Koentjaraningrat. *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: Balai Pustaka, 1984), 252

Keterangan:

Sebelah kanan ide adalah perasaan yang bersifat positif terhadap orang lain, sebaliknya sebelah kiri adalah sifat negatif kepada orang lain. Bermula pada perasaan *ajrih* terhadap hal-hal yang sama sekali asing, terhadap orang lain dan makhluk lain, yang tidak lazim. Perasaan selanjutnya adalah *rêmên*, bersifat positif bila sudah mengenal seseorang maka akan mulai senang (*rêmên*) tetapi hanya berlaku bagi orang yang sederajat, pada orang yang lebih superior maka perasaan yang muncul adalah *pekewêt*. Perasaan *trêsna*, muncul pada orang yang telah dikenal dengan baik. Pada sisi negatif, *gêthing* pada orang yang dianggap merugikan. Apabila sudah berada pada taraf yang sangat tidak bisa ditolerir akan muncul perasaan *sêngit*. Perasaan *lingsêm* (malu) apabila seseorang merasakan dirinya dalam keadaan inferior. Perasaan *isin* (sangat malu) terjadi apabila seorang melakukan kesalahan atau melanggar norma etika dalam komunitasnya (orang Jawa sangat tidak suka pada perasaan ini, *wêdi isin*). *Aji* (hormat) merupakan kondisi yang paling tinggi dari semua perasaan orang Jawa dalam interaksi sosial.³²

Rasa dari aspek religi dan etika menunjukkan pada satu garis besar bahwa eksistensi manusia Jawa adalah *rasa*. *Rasa* telah

³² Koentjaraningrat, 1984: 252.

menjadi bagian yang menyatu dengan jiwa mereka. *Rasa* yang muncul dari dalam sanubari menjadi *rasa* hakiki yang terus mengadakan pergolakan hidupnya untuk mencari *rasa* yang tunggal yaitu Yang Maha Esa. Hal tersebut merupakan upaya untuk menyadarkan diri pada kenyataan bahwa mereka adalah makhluk ciptaan yang di luar dirinya terdapat kekuatan yang memberinya hidup. Hal tersebut yang secara tidak sadar menjadi semacam landasan dalam pergaulannya dengan sesama. *Rasa* menjadi pertimbangan penting dalam kehidupan sosial mereka. Semua hal tersebut merupakan implikasi dari kenyataan tentang fenomena *rasa* yang telah menguasai jiwa mereka dikarenakan oleh kondisi budayanya.

Rasa mendasari hampir seluruh aspek kehidupan orang Jawa, dan tidak luput pula pada ranah estetika, sebagai upaya untuk mengekspresikan pergolakan batin dalam penghormatannya pada kekuatan Yang Esa dan kehidupan (alam lingkungan sekitarnya). Di dalam kehidupan kesenian masyarakat Jawa, terwujud pula *rasa* hakiki (*rasa* yang mendasari kekuatan pada kekuatan adikodrati), yang selalu muncul dalam wujud kesenian mereka. Demikian juga *rasa* dalam kehidupan sosial mereka telah merasuk dan menjelma menjadi wujud keindahan yang mempengaruhi konsep keseniannya.

Rasa keindahan mereka merupakan kesatuan konsep yang tumbuh dalam aspek religi dan dalam konsep etika mereka.

Rasa dalam aspek estetika terlihat pada pandangan terhadap keindahan karya seni, yaitu menjadi orientasi isi atau bobot berkarya, penampilan (presentasi karya), dan pengamatannya. Kegiatan tersebut memerlukan pemusatan perhatian, kepekaan jiwa, daya khayal, imajinasi, kreativitas, daya menilai dan pengalaman. Demikian dapat dipahami bahwa inti dari kegiatan berkesenian dalam masyarakat Jawa adalah *rasa-perasaan*.³³

Rasa dalam budaya Jawa pada aspek estetika menjadi roh dari segala konsep keindahan karya seninya. Segala bentuk keseniannya dinilai hidup dan indah bila mampu memancarkan *rasa* yaitu sebagai daya atau aura yang muncul dari elemen-elemen pembentuk karya seni. *Rasa* sebagai daya tersebut yang dapat menggetarkan batin/jiwa yang pada puncaknya dapat menembus pada relung jiwa dan perasaan yang dalam. Karya tari yang indah adalah karya yang memiliki roh, dan merupakan sebuah representasi kehidupan batin, merupakan suatu wujud getaran jiwa. Getaran jiwa yang dimanifestasikan melalui media-media seni (gerak, suara, rupa)

³³ Soetarno. *Pakeliran Pujosumarto* (Surakarta: STSI Press, 2002), 5.

disertai dengan perbuatan yang mempertimbangan segala unsur keindahannya. Kesenian diciptakan dari suatu bentuk perasaan yang dibentuk dari emosi seperti misalnya; terharu (*trênyuh*) atau senang (*sêngsem*), takjub, *sigrak* (semangat), dan lain-lain.

Dari uraian tentang *rasa* dalam budaya Jawa diketahui bahwa *rasa* dikenal pada setiap aspek kehidupan, yaitu dalam aspek religi, etika, dan estetika. Dengan demikian dapat diambil satu pemahaman bahwa *rasa* dalam budaya Jawa merupakan roh dari tubuh sosial dalam kehidupan yang berbudaya. *Rāsa* dalam budaya Jawa merupakan inti sari dalam kehidupan mereka dalam menjalani hidupnya yang menyangkut sikap dan pandangannya terhadap dunia transendental,³⁴ hubungannya dengan lingkungan sosial, dan pandangannya terhadap hasil karya seninya. Berikut ini penggambarannya melalui diagram.

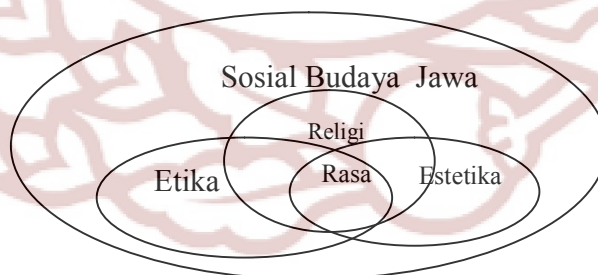


Diagram 3: *Rasa* sebagai inti dalam budaya Jawa (oleh Katarina Indah Sulastuti)

³⁴ diartikan sebagai hal atau kegiatan yang menonjolkan hal-hal yang bersifat kerohanian; gaib serta abstrak. Mengacu dengan arti pada Kamus Besar Bahasa Indonesia.

C. *Rasa* sebagai Konsep Keindahan Seni

Rasa sebagai konsep estetika atau keindahan kesenian di dalam budaya Jawa, tidak bisa terlepas begitu saja dari estetika dalam budaya India. Hal tersebut dikarenakan latar belakang keberadaan tari-tarian juga konsep keindahan tari di Jawa mendapat pengaruh dari budaya India. Bukti yang nampak jelas adanya pengaruh itu dapat dilihat pada keberadaan epos cerita *Ramayana* dan *Mahabarata* di dalam seni pewayangan di Jawa. Pengaruh-pengaruh dari kebudayaan India sekiranya juga nampak pada keberadaan seni tari dan tradisi bentuk pola-pola gerak baku seperti tari yang hidup di dalam keraton. Mengacu pada pendapat yang dikemukakan Edi Sedyawati sebagai berikut.

Tari-tarian yang dihubungkan dengan kesemarak dan bersifat melengkapi kebesaran seseorang atau suatu lingkungan (di dalam hal ini lingkungan orang kaya, dewa-dewa dan bangsawan), ternyata semuanya menunjukkan ciri-ciri ‘tari yang baku’. Dengan ini ditunjukkan bahwa gaya ‘tari yang baku’ itu kebanyakan dihubungkan dengan konteks “sesuatu yang indah, sesuatu yang baik”. Fungsi tari sebagai pelengkap kebesaran suatu lingkungan ini kiranya diungkapkan pula oleh beberapa penyebutan dalam kitab *Ramayana*, di mana tari-tarian dapat disaksikan pula di istana raja *Alengka* yang besar itu maupun di *Ayodhya* pada waktu perayaan kembalinya *Rama*. Seolah-olah penyebutan itu hendak mengatakan bahwa istana-istana besar sudah semestinya mempunyai tari-tarian.³⁵

³⁵ Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 186. Pernyataan tersebut berdasarkan pengamatan Edi Sedyawati pada relief-relief candi di barabudur – Rara Jonggrang.

Satu hal yang dapat digunakan sebagai indikasi adanya pengaruh tersebut adalah kesamaan yang mendasar dalam persoalan estetika antara Hindu dan Jawa yaitu *rasa*. Kata *rasa* dalam masyarakat Jawa, dikenal atau diserap dari bahasa Sansekerta, terkait dengan itu maka nampak bahwa *rasa* merupakan konsep yang diadopsi dari India. *Rasa* adalah sebuah konsep yang ditafsirkan secara khas, sebagai “sebuah arus pengalaman subjektif yang diperoleh dari kehidupan fenomenologis. Cerminan dari genangan dunia batiniah dari pikiran dan emosi pribadi yang dalam”.³⁶

Kata *rasa* di India dinyatakan dalam tulisan yang membahas tentang tari sebagai berikut.

*Nāṭya is dancing used a drama (nāṭaka) combined with the original plot. Nr̥tta is that form of dance which is void of flavor (rasa) and mood (bhāva). Nr̥tya is that form of dance which possesses flavor, mood, and suggestion (rasa, bhāva, vyañjanā, etc.) and the like.*³⁷

(*Natya* adalah tarian yang digunakan dalam drama (*Nataka*) dikombinasikan dengan plot aslinya. *Nr̥tta*

³⁶ Clifford Geertz. *Kebudayaan dan Agama*. Terj. Aswab Mahasin (Jakarta: Pustaka Jaya, 1992), 61.

³⁷ Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnaya Duggirala (translators). *The Mirror Of Gesture. Being The Abhinaya Darpana Of Nandikesvara* (Cambridge: Harvard University Press, 1917), 14.

merupakan suatu bentuk tarian yang kosong tanpa *rasa* (*rasa*) dan suasana hati (*bhava*). *Nrtya* merupakan bentuk tarian yang memiliki *rasa*, suasana hati, dan pesan/saran (*rasa, bhava, vyañjanā*, dll) dan sejenisnya).

Kaidah estetik yang berkaitan dengan *rasa* di India dikemukakan Bharata Muni dalam *Nāṭya Śāstra* tentang delapan *rasa* yang berpedoman pada delapan emosi dasar (*sthāyibhāva*). Delapan emosi dasar itu adalah: *Śṛṅgāra* (asmara) mengacu pada *rati* (cinta); *hāsya* (komik) mengacu pada *hāsa* (humor); *karuṇa* (belas kasihan) mengacu pada *śoka* (sedih); *raudra* (ganas) yang mengacu pada *krodha* (marah); *vīra* (kepahlawanan) mengacu pada *utsāha* (teguh); *bhayānaka* (khawatir) mengacu pada *bhaya* (takut); *bībhatsa* (ngeri) berpedoman pada emosi dasar *jugupsā* (muak); dan *adbhuta* (takjub) yang mengacu pada *vismaya* (heran). Dari delapan *rasa* dari emosi dasar tersebut kemudian oleh Abhinavagupta ditambahkan *śantā* (damai) yang berpedoman pada emosi *śama* (tenang). *Śantā* merupakan *rasa* tertinggi yang mengatasi kedelapan *rasa* lainnya.³⁸ Sehingga terdapat sembilan *rasa* dalam estetika India yang mengacu pada sembilan emosi dasar.

³⁸ Kapila Malik Vatsyayan. *Aesthetic Theories Underlying Asian Performing Arts*. Edited by James R. Brandon (Paris: Unesco, 1971), 15

Rasa yang dikemukakan tersebut yang sesungguhnya disajikan oleh seniman kepada penontonnya, yaitu *rasa* yang bersifat universal yang merupakan pengungkapan makna esensial dari berbagai peristiwa. Dalam pengungkapan, ilham atau penerangan itulah terletak keindahan. Dalam *rasa* terjadi sublimasi emosi dari tataran psikologis ke dalam tataran estetik. Dalam proses ini, emosi individual ditransformasikan menjadi *rasa*, pengalaman estetik yang non-individual atau universal, mengatasi ruang dan waktu serta keadaan partikular. Individu lupa akan dirinya dan mencapai titik pandang universal yang membawa kebahagiaan tertinggi. Inilah sebabnya pengalaman estetik menjadi identik dengan pengalaman religius.³⁹

Bharata Muni menjelaskan bahwa tidak ada kesan yang timbul tanpa *rasa*. *Rasa* muncul dari gabungan beberapa *vibhāva* (penentu), *anubhāva* (kesan akibat), dan *vyabicharibhāva* (keadaan jiwa pelengkap). Apabila ketiga hal ini bergabung, maka muncullah *sthāyibhāva* yang berkembang menjadi *rasa*.⁴⁰ *Rasa* dalam budaya

³⁹ A.K. Warder, *Indian Kavya Literature. Vol I: Literary Criticism*, 34, seperti yang dikutip oleh I Kuntara Wiryamartana, *Arjunawiwaha Transformasi Teks Jawa Kuna Lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa* (Yogyakarta: Duta Wacana Press, 1990), 356.

⁴⁰ Abdul Hadi W M. "Teori Rasa, Azas Kritikan India" dalam *Seni*, VI/2-Nopember 1998 (Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 1998), 140- 145.

India merupakan biasan dari emosi dasar (*sthayibhava*), yang kemudian dihubungkan dengan kompleksitas simbolisasi warna dari unsur dalam nama-nama dewata. Delapan emosi dasar sebagai pembangkit *rasa*, oleh Bharata Muni dipaparkan sebagai berikut.

No.	Sthayibhava / Emosi Dasar	Rasa	Istadevata/ Nama Dewa	Warna
1.	Rati (Cinta)	<i>srnggara</i> , asmara, erotis	Wisnu	Biru tua
2.	Hasa (Humor)	<i>hasya</i> , komik, lucu	Pramatha	Putih
3.	Soka (Sedih)	Karuna, belas kasih	Yama	Abu-Abu
4.	Krodha (Marah)	<i>Raudra</i> , kemarahan	Rudra	Merah
5.	Utsaha (Teguh)	<i>Wira</i> , pahlawan	Mahendra	Kuning muda (kekuning-kuningan)
6.	Bhaya (Takut)	Bhayanaka, khawatir	Kala	Hitam
7.	Jugupsa (Muak)	Bibhatsa, kemuakan	Mahakala	Biru
8.	Vismaya (Heran)	Adbhuta, takjub	Brahma	Kuning
9.	Nirveda/ Sama (Tenang)	Santa, damai	Siwa	Multiwarna (Kristal)

Tabel 1: *Rasa* Dasar dengan Dewa dan Warnanya, (dalam I Nyoman Kuta Ratna)

Pandangan *rasa* dalam seni Hindu dipertimbangkan oleh sesuatu yang memiliki *rasa* dari hasil karya seni yang disebut *rasavant*. Seseorang yang mempunyai kemampuan menghayati atau seseorang yang dapat merasakan disebut *rasika*. Dinyatakan oleh Ananda Coomaraswamy:

... an absolute beauty (rasa)...(rasa, rasavant and rasika are the principal terms of Indian aesthetics),... exists, just as others maintain the conceptions of absolute Goodness and absolute Truth... It is also widely held that the true critic (rasika) is able to decide which works of art are beautiful (rasavant) and which are not;⁴¹

(... keindahan mutlak (rasa)...(rasa, rasavant and rasika adalah istilah dasar yang prinsip dalam estetika India),... keberadaannya seperti konsepsi kebaikan dan kebenaran mutlak yang selalu dipertahankan. ... oleh kritikus seni/penghayat/penikmat seni (*Rasika*) yang mampu memutuskan mana karya seni yang indah (*Rasavant*) dan mana yang tidak...)

Emosi estetik atau *rasa* dikatakan sebagai jawaban dari penghayat atau *rasika* melalui sistem operasional seperti faktor-faktor penentunya (*vibhava*), akibat (*anubhava*), keadaan jiwa (*bhava*), emosi di luar kesengajaan (*sattvabhava*).⁴²

Estetika yang muncul sebagai akibat langsung dari kepercayaan dalam pandangan *rasa* disebut dengan teori *rasa*. Pengalaman estetika dibentuk untuk mencapai pengalaman kebahagiaan luar biasa, sebuah kebahagiaan yang terdiri dari dua bagian dalam pengalaman kebahagiaan yang dibatasi sebagai *Brahamananda* dalam Sanskrit (bahasa Sansekerta). Dikemukakan oleh Kapila Malik Vatsayan sebagai berikut:

⁴¹ Ananda Coomaraswamy. "The Dance Of Siva Fourteen Indian Essays [Essay No. 4]" (Text editing and layout by Jampa Namgyal, October 2009), 4.

⁴² Ananda Coomaraswamy. *The Dance Of Shiva* (New York: Turn Inc, Kessinger Publishing 2003), 36-43.

*The fundamental beliefs of the people gave rise to a theory of aesthetics: a theory which could have resulted only if the aesthetician shared the visions of the seer and beliefs of the philosophers. In India, at the highest level, the traditional Indian artist considered artistic creation as the supreme means of realizing the universal being. Art was thus considered a unique discipline, a yoga and a 'sacrifice' through which the artist was to seek salvation here and now in this world. This discipline led him to a state of complete harmony or a state of total release from the 'so muchness' of life. Indeed, he sought again and again to transcend the reality of everyday living to a higher reality. One may go so far as to say that the artist sought to establish a hierarchy of realities. Through the aesthetic experience the artist also sought to achieve an experience of supreme bliss, a bliss which was second only to the experience of absolute bliss termed as *Brahmananda* in Sanskrit. The aesthetic which emerged as a direct result of these beliefs was the theory of *rasa*.⁴³*

(Keyakinan mendasar dari orang melahirkan teori estetika: sebuah teori yang keberadaannya muncul hanya jika seniman berbagi visi pandangan dan keyakinan dari para filsuf. Di India pada tingkat tertinggi, kreasi seni artis tradisional dianggap sebagai sarana tertinggi mewujudkan keberadaan yang universal. Seni demikian dinilai sebagai disiplin yang unik, yoga dan 'pengorbanan' untuk mencari keselamatan di dunia ini. Disiplin ini membawanya pada keadaan selaras atau pelepasan total dari begitu banyak kehidupan. Memang, ia mencari lagi dan lagi untuk melampaui realitas hidup sehari-hari ke realitas yang lebih tinggi. Satu hal yang mungkin dalam mengatakan bahwa artis berusaha untuk membangun hirarki realitas. Melalui pengalaman estetis artis juga berusaha untuk mencapai pengalaman kebahagiaan tertinggi, kebahagiaan yang kedua hanya untuk pengalaman mutlak disebut sebagai *Brahmananda* dalam

⁴³ Kapila Malik Vatsyayan. *Aesthetic Theories Underlying Asian Performing Arts*. Edited by James R. Brandon (Paris: Unesco, 1971), 20.

bahasa *Sansekerta*. Estetika yang muncul sebagai akibat langsung dari keyakinan ini adalah teori *rasa*.

Teori *rasa*, dikonsepsikan dan dipraktikkan oleh seniman memiliki dua aspek yaitu aspek pengalaman penghayat, yang pertama disebut *rasavastha* (keadaan yang dibawa dalam kebahagiaan rohani) dan yang ke dua adalah perasaan, suasana hati, ketetapan dan keadaan sementara yang merupakan objek dari presentasi. Dalam kebudayaan India pada tingkat tertinggi seniman tradisinya akan menimbang kreasi artistik sebagai makna tertinggi dari kenyataan umum yang terjadi.⁴⁴

Di dalam budaya Jawa, *rasa* merupakan konsep yang mendasar dalam kehidupan individu dalam kehidupan sosial dan budayanya. *Rasa* menjadi bagian yang terintegrasi dengan ranah kognitif, psikomotorik, dan afektifnya, dan seolah telah menjadi organ atau bagian penting dalam tubuh. Ditinjau dari sudut kebahasaan, *rasa* dalam bahasa Jawa: *rōsō/rasa* yaitu getaran-getaran perasaan/suasana batin (yang dimunculkan seniman maupun yang ditangkap penghayat), dalam bahasa Sansekerta, *rasa: bhava* yaitu emosi yang dipancarkan seniman, dan *rasa: rāsa* yaitu emosi yang berhasil ditangkap oleh penghayat; dalam bahasa Indonesia *rasa:*

⁴⁴ Kapila Malik Vatsyayan, 1971: 21

‘perasaan’ atau ‘emosi’- *rasa* batin, dan bisa juga *rasa* dari pancaindra perasa (manisnya gula), peraba (permukaan kasar, halus) dan lain sebagainya.

Istilah *rasa* dalam kesenian Jawa maupun di India nampaknya memiliki persamaan, yaitu salah satunya adalah menjadi konsep kunci dalam kehidupan estetika. Macam-macam *rasa* sebagai emosi atau perasaan, suasana, kesan yang sumbernya dari batin-jiwa dalam proses komunikasi seni Jawa Surakarta sangat kompleks diantaranya; *rêgu, agung, wibawa, wingit, lungit, sêdhih, nêlangsa, sêm, mrabu, antêb, rucah, lanyap, luruh, gêculan, bêrgas, alus, trègèl, prênès*, dan lain sebagainya. Terdapat satu istilah atau konsep dalam seni (Jawa) untuk mengungkapkan suatu kondisi hati yang betul-betul dapat merasakan *rasa* yang diekspresikan melalui karya seni, yaitu *nges*.

Rasa muncul dari rangsangan bentuk-bentuk seni yang dihidupkan oleh kekuatan ungkap seniman pelakunya. Dengan demikian *rasa* adalah konsep yang dibangun dari keseluruhan unsur seni yang berlapis-lapis dalam sebuah pertunjukan atau penampilan karya. Lapis yang pertama adalah wujud seninya, lapis yang kedua adalah isi, dan lapis ketiga adalah bagaimana seniman menghidupkan

wujud yang memiliki isi secara konseptual. Lapis ketiga akan sangat terkait dengan teknik dan penjiwaan seniman pelakunya.

Rasa merupakan konsep keindahan yang dikenal di semua wujud kesenian yang hidup dan berkembang di dalam budaya Jawa. Dalam konteks penelitian ini yang dimaksud dengan seni adalah seni tradisi warisan budaya, yang sudah memiliki bentuk-bentuk yang mapan. Bentuk-bentuk seni di wilayah Surakarta yang dimaksud adalah termasuk pewayangan, karawitan, batik, dan tari.

Rasa sebagai nilai keindahan di dalam kesenian pewayangan selain melihat pada wujudnya juga terkait dengan teknik, kreativitas, imajinasi dan bekal-bekal dalam mewujudkan *rasa*. Secara teknis syarat-syarat penting untuk mewujudkan keindahan yang tertulis dalam serat *Sastramiruda* (K.P.H Kusumadilaga) yaitu bahwa agar dapat mencapai tataran keindahan *rasa* maka seniman (dalang) harus memiliki ketentuan-ketentuan seperti: *mardawalagu*, *amardibasa*, *paramakarti*, *paramèngsastra*, *mardawabasa*, *mandraguna*, *nawungkridha*, *sambègana*. Kesemuanya merupakan syarat penting untuk menghasilkan keindahan, yang berarti keberhasilan seorang dalang. Pergelaran pewayangan yang memperhalus ciri komunikasi

dengan menularkan kesan dan pengalaman subjektif dalang kepada publik menjadi satu persentuhan *rasa* yang kental.⁴⁵

Hal tersebut terkait dengan penguasaan materi sebagai syarat mutlak untuk memunculkan keindahan *rasa* dalam seni pedalangan, yang dapat disimak pada *Sêrat Cênthini*, dalam *pupuh Pocung*, sebagai berikut.

*Dalang iku pat prakawis kudu gambuh,
dingin jejanturan
kapindho gêndhing kekawin
ping tri banyol
kaping paté sêsabêtan.*⁴⁶

(Seorang dalang harus menguasai empat unsur wayang yang pertama *janturan* kedua *gêndhing* dan tembang ketiga humor dan keempat gerak wayang)

Dipaparkan juga bahwa kunci tercapainya *rasa* adalah pada hadirnya unsur ketepatan dan kepantasan dalam suatu karya. Maka yang harus dicermati adalah kepantasan suatu pola untuk mewakili suatu pengertian, dan ketepatan pemakaian suatu pola untuk menggambarkan watak tertentu atau suasana tertentu. *Rasa* itu

⁴⁵ Soetarno. "Estetika Pedalangan". Bahan Ajar Jurusan Pedalangan. STSI Surakarta, 2001), 7.

⁴⁶ Periksa Soerodipoero, *Serat Tjenthini*. Jilid VIII (Betawi, Jakarta: Patavianch Gennotschap van Kunsten en Wetenscappen, 1913), 278. Lihat juga Soetarno, "Estetika Pedalangan". Bahan Ajar (Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2001), 37.

dapat terekspresikan secara spontan ketika jiwa dalam keadaan hening dan seluruh kekuatan *rasa* terpusat (Jawa: *pamêlêng*).⁴⁷

Rasa dalam dunia pedalangan atau pewayangan dimunculkan pula dari melalui pola atau bentuk-bentuk yang terikat pada patokan-patokan yang rumit, seperti diantaranya; jenis-jenis mata, hidung, mulut, bahu, kain ikal rambut, perhiasan, warna dan lain sebagainya. Misalnya tokoh Arjuna sudah semestinya memiliki mata *liyêpan* dan subang *kinjêgan*, karena pola mata dan subang tersebut memiliki nilai kepantasan dan kesesuaian untuk satria yang halus atau tokoh putri. Kesesuaian dalam penampilan watak atau karakter tokoh dan perwujudan fisiknya akan mampu mencapai keindahan *rasa*.

Pencapaian *rasa* dalam kesenian Jawa dibingkai pula menurut pola-pola tertentu yang disesuaikan dengan perwatakan atau karakter yang sifatnya konvensional. Penghayat karya seni akan dengan mudah merasakan getaran *rasa* yang ditimbulkan dari rangsangan bentuk karya dengan pemakaian pola yang tepat dan pantas sesuai dengan aturan atau pola yang telah disepakati bersama.⁴⁸

⁴⁷ Edi Sedyawati, Sedyawati, Edi. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 20.

⁴⁸ Katarina Indah S. "Konsepsi dan Indikasi *Rasa* dalam Tari Jawa Gaya Surakarta (Tesis Pascasarjana ISI Surakarta, 2006), 72

Keindahan dalam seni batik juga berangkat dari fenomena *rasa* sebagai sebuah unsur yang penting di dalam menentukan mutu dari karya batik itu, dikatakan bahwa “to recognize “refinement” in batik, howefer, takes a special talent called *rasa*, which some javanese readily admit they lack.”⁴⁹ Selanjutnya James T. Siegel mengatakan bahwa:

*Rasa is a notion that is embedded in javanese religious philosophical notions. If it is to be translated simply, it is ussually as “feeling” it refers to something that surpasses language. It takes *rasa* to know “alusness” which means that one cannot say what one knows. Refinement in batik that one cannot say what one knows.*

(Rasa adalah suatu pandangan yang melekat di dalam istilah filosofis religius orang Jawa. Jika diterjemahkan secara sederhana, biasanya berarti "perasaan" mengacu pada sesuatu yang melebihi bahasa. Rasa untuk mengetahui "kehalusan" yang berarti bahwa seseorang tidak bisa mengatakan apa yang diketahui oleh orang lain. Perkembangan di dalam batik tidak bisa dikatakan seperti yang orang ketahui).

Rasa juga menjadi konsep keindahan dalam dunia karawitan Jawa. *Rasa* merupakan roh, spirit yang muncul dan atau diwujudkan melalui bunyi *gëndhingnya*. Roh dan spirit tersebut berkaitan erat dengan pengalaman spirit-batin sehubungan dengan kekuatan yang Maha Tinggi. Dalam arti bahwa pengalaman estetis itu sama halnya

⁴⁹ James T . Siegel, *Solo In The New Order* (New Jersey: Princeton, 1993), 181.

dengan pengalaman religius. Penghayatan estetis masyarakat Jawa terhadap karawitan tersebut dapat disimak dalam *Serat Sastra Gêndhing*, pada *tembang sinom* sebagai berikut.

1. *Pramila gêndhing yèn bubrah
gugur sêmbahé mring Widdhi,
batal wisésaning salat,
tanpa gawe ulah gêndhing,
dene ngaran ulah gêndhing,
tukirèng swara linuhung,
amuji asmaning Dat,
swara saking osik wadi,
osik mulya wataring cipta surasa.*

(Apabila *gêndhing* rusak,
sembah kepada Tuhan gugur
makna sholat batal,
permainan *gêndhing* tak ada gunanya,
adapun yang disebut *tembang* yang diiringi,
gêndhing bersumber pada suara yang luhur,
memuji sifat Zat tertinggi,
suara keluar dari gerak kalbu terdalam,
gerak mulia tercetusnya cipta dan rasa)

2. *Surasaning ngêksi kajat,
akajat ing baka kadim,
pramila wong ulah têngbang,
wus déné merdanggeng-gêndhing,
den wignya tanduk manis,
wirama wilêtirèng rum,
myang nyamblèngira raras,
raras manrus ing pangèsthi,
lamun bubrah tan mot pamudyèngira dat.*⁵⁰

(Rasa karena merenungi hasrat,

⁵⁰ Periksa *Serat Sastra Gendhing I* (Naskah Pura Mangkunegaran No.27), 12, lihat juga Soetarno, 2001, 38.

hasrat ke arah hal yang baka dan kodim,
 maka orang yang memainkan tembang,
 telah pula memainkan gêndhing,
 hendaknya paham (memahami) gerakan indah,
 irama bercampur keindahan,
 dan kemantapan nada,
 nada yang dalam sampai ke pujian,
 dan apabila rusak tidak mengandung pujian kepada Zat
 tertinggi)

Apabila dicermati pada *pupuh* nomer 2 baris 4 sampai 6, dapat diambil suatu pemahaman bahwa terdapat keterkaitan yang erat antara *gêndhing* dan gerak (bisa diartikan sebagai gerak tari maupun sikap).

Selain ditemukan dalam seni pedalangan dan karawitan, istilah *rasa* juga dikenal di dalam seni rupa – kriya, yang diartikan sebagai ‘roh’. Sebuah karya seni kriya yang indah adalah karya yang memiliki *rasa* sebagai roh karya seninya. *Rasa* tersebut merupakan kenyataan keindahan yang sifatnya ke dalam. Keindahan semacam itu diperoleh dari intensitas berlatih yang tinggi, untuk mengasah ketrampilan dan membangkitkan intuisi. *Rasa* adalah sebuah ketajaman intuisi, intuisi yang dalam disertai dengan ketrampilan yang memadai akan mampu menghasilkan karya kriya yang penuh dengan roh–spirit–yang kemudian akan memunculkan jiwa seniman pengkriyanya sehingga karya kriya menjadi karya yang lebih berkarakteristik. Karya yang

berkarakter akan menduduki tempat yang lebih tinggi dibandingkan dengan karya yang hampa tanpa ‘roh’.⁵¹

Sama halnya dengan fenomena keindahan *rasa* yang disampaikan oleh James T. Siegel dalam seni batik Jawa, yang menyinggung persoalan bakat dan intuisi, di dalam seni karawitan Jawa, Marc Benamou juga mengartikan *rasa* sebagai “sebuah bakat untuk mengungkapkan atau merasakan perasaan atau makna yang dalam, atau kemampuan merasakan (intuisi), dan kadang-kadang juga merupakan sebuah ”*sensation*” atau “*inner meaning*”. Lebih lanjut Marc Benamou memaparkan secara terperinci mengenai *rasa* dalam karawitan Jawa, sebagai berikut.

*...rasa as 1) a quality of a musical object (a performance, a gēndhing) or it's effect on a perceiver; 2) a mental capacity that is gained largely through experience; and 3) a faculty of perception that is innate but may be fully utilized only through training.*⁵²

(...*rasa* sebagai 1) kualitas dari objek musikal (capaian sebuah pertunjukan *gēndhing*) atau hasil/yang mempengaruhi penghayatan; 2) sebuah kapasitas mental yang lebih besar melalui pengalaman; dan 3); sebuah kemampuan daya persepsi bawaan tetapi mungkin secara penuh digunakan hanya melalui latihan....).

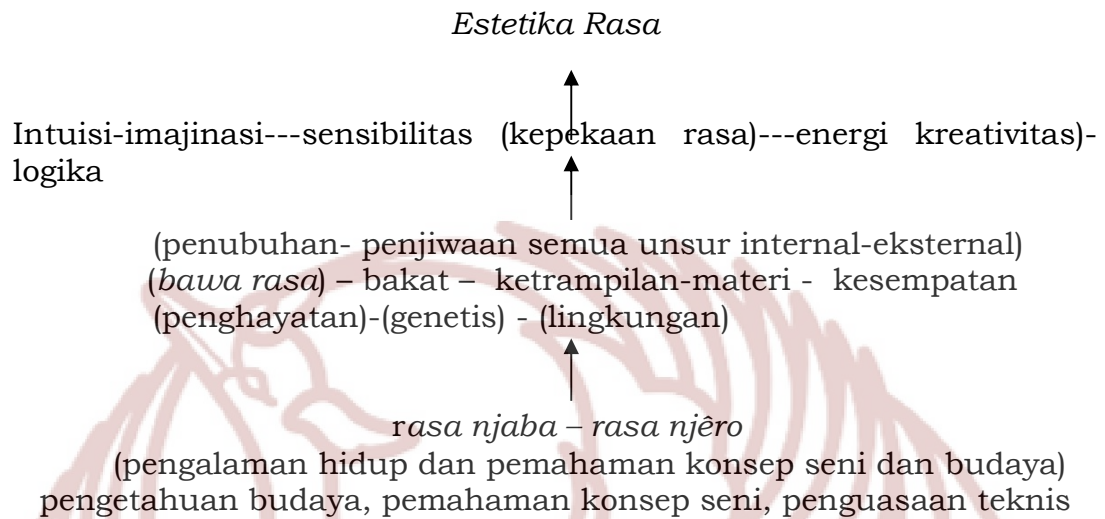
⁵¹ Wawancara dengan Yusuf Affendi, dalam Katarina Indah S, 2006; 76.

⁵² Marc Benamou. *Rasa In Javanese Musical Aesthetic* (USA: Umi, 1998.), 68.

Berdasarkan pengertian tersebut, *rasa* dalam karawitan Jawa (*rasa gêndhing*) mencakup pemahaman sebagai sebuah kualitas (*rasa as quality*), sebagai sebuah bakat (*rasa as ability*) dan sebagai kemampuan persepsi (*rasa as faculty of perception*). Selanjutnya Benamou mengatakan bahwa; “*rasa is the key to aesthetic understanding*” (*rasa* adalah kunci untuk memahami keindahan).⁵³

Karya seni yang indah dalam budaya Jawa adalah karya seni yang mampu memancarkan *rasa* sehingga dapat menggetarkan batin/jiwa yang pada puncaknya dapat menembus perasaan dan jiwa yang terdalam dan menjadi sarana bersatunya jiwa dengan Yang Maha Adi Kodrati. Karya seni yang demikian adalah karya yang memiliki roh, dan merupakan sebuah representasi kehidupan batin. Apabila fenomena *rasa* dari semua bentuk kesenian dalam budaya Jawa digambarkan dalam sebuah bagan garis, maka akan tergambar sebuah proses pencapaian *rasa* dalam kesenian. Garis proses tersebut menjadi syarat yang dilalui untuk mewujudkan *rasa* dalam seni.

⁵³ Benamou, 1998, 63-78 dan 339.



Bagan 2: Proses pencapaian keindahan *rasa* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Keterangan:

1. Pengalaman hidup (menyangkut *rasa njaba* sekaligus *rasa njero*): merupakan tingkatan paling awal dalam mewujudkan dan menangkap keindahan karya seni. Berbagai pengalaman hidup itulah yang terefleksikan melalui karya ataupun sebagai bekal dalam penikmatan karya. *Rasa njaba* menyangkut segala macam bentuk sensasi dari panca indra manusia. Misalnya melihat warna-warna, melihat kecantikan/keindahan, merasakan cuaca alam, mengapresiasi seni, menyaksikan alam, dan lain sebagainya. *Rasa njero* meliputi segala hal yang bersangkutan dengan kesan dari inderawi sekaligus ketajaman intelektual.

Kesan dari hasil rangsangan inderawi sebagai contoh misalnya; getaran-getaran perasaan ketika melihat keindahan, atau bahkan kesedihan, dan semua kesan yang muncul dari segala bentuk rangsangan dari luar. Peran intelektual adalah berkaitan dengan memori sebagai alat perekam segala macam pengalaman hidup seseorang. Dalam tahap ini termasuk pemahaman konsep seni dan konsep budaya lingkungannya.

2. Tingkatan selanjutnya adalah penghayatan pengalaman (*bawa rasa*), yang diiringi oleh bakat, ketrampilan, kondisi materi dan kesempatan. Dalam hal ini setelah seseorang menangkap segala macam pengalaman hidup, selanjutnya sangat tergantung pada penghayatannya terhadap segala yang telah dilaluinya. Ketajaman penghayatan ini merupakan kunci dalam upaya mewujudkan pengalaman hidup ke dalam satu bentuk karya seni. Keberhasilan selanjutnya tergantung pula dari bakat, ketrampilan, kondisi materi dan kesempatan juga dukungan dari sekelingnya.
3. Selanjutnya adalah ketajaman intuisi dalam menyarikan segala fenomena pengalaman untuk diolah melalui media tertentu, menyangkut ketepatan-ketepatan dengan segala hal yang mengitarinya. Intuisi akan berpengaruh pada sensibilitas dan energi (dorongan jasmani maupun rohani) yang semua itu akan

membangkai *rasa*, sebagai muatan seni sebagai kristalisasi dari semua proses dalam tingkatan itu. Dalam proses kreatifnya didukung dengan oleh kemampuan logika (seni), imajinasi yang tinggi.

4. Tingkatan terakhir adalah *rasa* sebagai esensi/puncak keindahan seni. Merupakan pancaran dari kristalisasi penghayatan pengalaman hidup setelah melalui proses dalam beberapa tingkat. Kualitas *rasa* yang terpancar sangat tergantung dari intensitas proses tiap tahapan dan sangat tergantung pula pada intensitas penghayatan dengan segala kondisinya.

D. *Rasa* dalam Tari Jawa

Tari Jawa - Surakarta sebagai salah satu produk budaya masyarakat dalam lingkungan keraton, memiliki ciri khusus dan sangat lekat dengan keindahan yang rumit dan penuh dengan simbol. Tari Jawa bukan sekedar sebagai sebuah ekspresi dari ide, gagasan, gejolak batin-perasaan, keinginan, harapan, ataupun pandangan hidup, ke dalam gerak musik dan medium lainnya yang indah. Akan tetapi lebih dari pada itu melalui bentuk visual dan auditif yang ditampilkan dengan indah, tari Jawa merupakan presentasi *rasa* yang khas di dalam masyarakatnya.

Rasa di dalam budaya Jawa bukan sekedar istilah dalam kebahasaan namun merupakan sebuah konsep yang dipahami dalam setiap ranah kehidupan masyarakat Jawa seperti etika, estetika, dan religi. Sehubungan dengan itu *rasa* dalam tari menjadi cerminan budaya masyarakat Jawa. Hal tersebut terkait dengan tari merupakan sesuatu yang sangat penting, karena tari memiliki daya yang kuat sebagai sebuah praktek kultural yang diwujudkan melalui aksi-aksi tubuh.⁵⁴ Terkait dengan *rasa* dan tari menjadi satu hal yang sangat signifikan karena esensi kendahan tari Jawa khususnya tari *bedhaya* adalah *rasa*. Demikian juga wujud kesenian lain yang hidup dan berkembang di tengah masyarakat Jawa seperti seni sastra Jawa (yang menggunakan media bahasa), seni karawitan Jawa (yang menggunakan media suara instrumen gamelan maupun vokal manusia), seni pewayangan/pedalangan atau seni media multi lain (yang menggunakan media yang bersifat multi seperti, sastra, suara, irama, gerak, tatah, sungging atau warna dan lain lain), seni rupa, seni batik, seni tatah sungging (dengan media lukis garis dan warna) dan lain sebagainya.

⁵⁴ Felicia Hughes-Freeland. *Komunitas yang Mewujud* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2009), 31.

Tari Jawa sebagai wujud ekspresi seni, bukan hanya sebagai wahana penghiburan, namun juga sebagai sarana untuk perenungan hidup dalam menghadapi pergolakan batin yang terus dialami. Terkait dengan itu maka penghayatan tari sesungguhnya bermuara pada tingkat *rasa*, dan bukan pada cerita secara kata-kata berbentuk verbal.⁵⁵

Edi Sedyawati berpendapat bahwa *rasa* dalam tari merupakan istilah untuk menyatakan gagasan-gagasan yang abstrak. Sebuah istilah yang menyangkut ukuran keindahan sejajar dengan kata; seperti, *wiléd, grégèt, wiraga, pacak, pancat* dan lain lain. Sebagai kata benda yang sifatnya abstrak juga sejajar dengan kata sifat seperti *sêngguh, mungguh, rêsik, rongèh, prènès, jinèm, sawiji*, dan lain sebagainya. Istilah-istilah tersebut dapat ditinjau untuk memberi gambaran mengenai konsep keindahan dalam kesenian Jawa.⁵⁶

Pemahaman *rasa* dalam tari Jawa Surakarta, dapat merujuk dari pemahaman *rasa* sebagai makna yang dapat disimak dari *Serat Wèdhataya* yang membicarakan tentang arti pelajaran tari, atau pelajaran mengambil makna dari tari, "*têgêsipun piwulangan jogèd*

⁵⁵ Rustopo (Editor). *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya* (Surtakarta : STSI Press, 1991), 18.

⁵⁶ Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 30.

utawa piwulangan mèn dhèt suraosipun bêksa”, adalah sebagai berikut.

Menawi gangsa sampun mapan iramanipun, kédah lajêng ndêngèk sapemandêng, asta kalih kapangku, sikut mangêncêng, driji gandamaru, menawi gangsa ngêlik lajêng ngaras sarêng gong. Punika pralambang: menawi manungsa sampun pirsu lenggah dumadi, sarana taklim, lajêng amawasa kanthi kapurunan, ingkang ngantos kacêpêng guthitanipun. Dununging kawula gusti yèn sagêd tamat dumugi raos, lajêng manêmbaha dhatêng Inggang Sipat Êsa, mila dipun amèkakên bêksa, raosipun ambêg sawiji saha ninggal, inggih punika piwulang yoga.⁵⁷

(Jika suara gamelan telah siap berirama, lalu angkatlah muka ke depan, kedua tangan dipangkuan, siku meregang, jari-jemari berjalanan; apabila gamelan melengking lalu bersembah bersamaan dengan bunyi gong. Ini merupakan tamsil; bila orang sudah tahu akan kedudukan makhluk, lalu dengan takzim tataplah dengan berani, sehingga tertangkaplah akan seluk beluknya. Jika kedudukan makhluk khalik telah tuntas terselami hingga *rasa*, maka bersembahlah kepada yang Bersifat Tunggal; karenanya disebut beksha, yang maknanya berwatak manunggal serta muksha, demikianlah ajaran Yoga’).

Rasa yang diterjemahkan dalam bahasa Jawa Krama menjadi *raos*, diartikan sebagai suatu keadaan dimana jiwa/batin seseorang (penari) telah mampu menyatukan diri dengan yang Adi Kodrati. Gerak dan irama *gêndhing* digunakan sebagai sarana meditasi untuk menyatukan diri dengan Sang Khalik, untuk mencapai keadaan yang menyatu moksha seperti ketika manusia melakukan yoga. Aktivitas

⁵⁷ Clara Brakel Papenhuyzen. *Tari Jawa Klasik*. Surakarta: STSI Press, 1990.18.

menari yang difungsikan sebagai yoga dan sarana meditasi sering dilakukan oleh penari dan seniman tari yang sudah mencapai tataran lanjut, sudah melampaui proses kepenarian yang panjang. Bagi mereka, tari bukan saja sebagai sarana hiburan, penghayatan namun merupakan sarana penjelajahan hubungan dirinya dengan Tuhannya. Kegiatan tari disadari atau tidak telah menjadi bagian penting dari kehidupan spiritualitas masyarakat Jawa, terkait dengan kehidupan batinnya.

Dari pernyataan tersebut dapat ditarik benang merah bahwa *rasa* dalam tari memiliki korelasi yang signifikan dengan *rasa* dalam ranah religi. *Rasa* sebagai pengalaman estetis sekaligus sebagai pengalaman religius, tersirat di dalam *Sêrat Wêdhataya*, bahwa salah satu tujuan tari Jawa adalah untuk mencapai keserasian dengan lingkungan. Konsep keserasian dengan lingkungan dan keadaan batin yang berhubungan dengan kekuatan Maha Tunggal, digambarkan melalui gerak tari Jawa seperti misalnya dalam gerak *laras*. Motif gerak *laras* merupakan gerakan pertama yang harus dilakukan oleh penari, ketika mulai berdiri dari sikap duduk dilantai, seperti dipaparkan sebagai berikut.

*Lajêng jumênêng winastan Laras, mlampah ngiwa nêngên
wangsul têngah, pralambang rêhning sampun mangêrtos*

*dhatêng dunungipun Inggang Sipat Esa, lajêng kalarasa ingkang waspada ing jawi lèbêt.*⁵⁸

(Lalu berdiri (dan melakukan gerakan) yang disebut 'laras', melangkah ke kiri, kanan, dan kembali ke tengah; sebagai tamsil, setelah tahu tentang kedudukan Yang Maha Tunggal, lalu laraslah dengan cermat, lahir dan batin).

Sifat tari Jawa senantiasa menjaga keseimbangan hubungan antara lingkungan-individu dalam komunitas dan kekuatan Adi Kodrati (hubungan imanen dan transenden), terwujud melalui garapan gerak yang senantiasa mempertimbangkan nilai filosofinya. Tentang nilai filosofi dari gerak tari, sebagai contoh dapat disimak dalam *Serat Wedhataya* sebagai berikut.

*„ . . . lajêng mratingkahakên asta kiwa lan têngên, driji kagathukakên tengah sami tengah, asta kiwa lan tengen kapêtha silih unghih, gentos kasor, wêkasan ingkang kiwa kalimputan ingkang tengen, punika pasêmonipun, tindak ngiwa punika ateges awon, nêngên saé, dados mênawi saé sampun sagêd angungkuli awonipun, lajêng kanggéa saré manêmbah ingkang sawiji, nanging ingkang awon kadunungan panggènanipun, ingkang saré dipunkurêpana, mila rampunging manêmbah, asta kiwa wangsul mangiwa, asta têngên mangkurêp ing suku têngên, punika sampun lèrês.*⁵⁹

(. . . lalu tangan kiri dan kanan digerakkan, jari-jemari dipertemukan yang tengah sama tengah tangan kiri dan

⁵⁸ Pakempalan Yogyataya. "Weddataya" (STSI Surakarta, t.th.), 4.- (Seksi Perpustakaan Diskotik dan Museum Konservatori "Wedhataya"), periksa Brakel, 1991, 21.

⁵⁹ KGPA Mangkunegara IV. *Serat Wedhataya*. Seksi Perpustakaan Diskotik dan Museum Konservatori t.th.1

kanan seolah saling dorong, kalah mengalahkan, akhirnya yang kiri dikuasai oleh yang kanan; ini merupakan tamsil bahwa jalan kiri berarti buruk, dan kanan baik; hingga, jika baik telah bisa menguasai buruk, lalu gunakanlah beristirahat bersembah dengan bulat hati. Tetapi si buruk dudukkanlah pada tempatnya, dan telungkupkanlah si baik. Maka usai bersembah, tangan kiri kembali ke kiri, tangan kanan tertelungkup di kaki kanan, demikianlah cara yang benar).

Tari Jawa bagi komunitasnya, merupakan sebuah aktivitas yang bersifat imanen dan transenden serta merupakan ekspresi diri dan kelompok yang bersifat komunikatif. Keadaan jiwa-batin individu-kelompok dalam komunitasnya akan merasa kering dan beku jika menghilangkan atau melalaikan kegiatan yang bersifat transenden tersebut. Sifat transenden itu tampak dalam setiap karya tari dalam komunitas Jawa-Surakarta yang terlihat dalam struktur *maju beksan*, khususnya dalam motif *sêmbahan*. *Sêmbahan* dapat diartikan sebagai berikut, seperti yang disebutkan oleh Wahyu Santoso Prabowo sebagai berikut.

Sêmbahan mempunyai makna bahwa manusia setelah dapat melihat alam raya ini dengan khidmat mengucap syukur dan secara sadar tahu dimana posisi dirinya dengan Tuhan Yang Maha Esa, kemudian *manêmbah* kepadanya.⁶⁰

⁶⁰ Wahyu Santoso Prabowo, "Bêdhaya Anglir Mendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757 – 1988", Tesis pada Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, 1990, 83.

Komunitas tari Jawa–Surakarta meyakini bahwa inti, pangkal, dan tujuan kegiatan tari mereka adalah *rasa*. *Rasa* juga sebagai elemen penting di dalam unsur imanen dan transenden. Pandangan filosofis mengenai *rasa* dalam sebuah karya tari yang bersifat imanen dan transenden tidak lepas dari pengaruh budaya yang telah lama hidup di wilayah Jawa yaitu Hindu-Budha. Kedua budaya tersebut memiliki kaidah keindahan tentang *rasa*. *Rasa* dalam budaya tersebut adalah sebuah filosofi kehidupan, yang tidak dapat diamati secara fisik, namun berhubungan dengan kedalaman pandangan religius untuk mencapai keselamatan atau moksha.⁶¹

Rasa dalam tari Jawa mempunyai pertalian erat dengan teori *rasa* dari budaya India, sebagai budaya yang memberi pengaruh besar pada pertumbuhan manusia Jawa. Namun *rasa* di dalam pemahaman budaya Jawa diartikan secara khas menjadi esensi dari setiap aspek kehidupannya (religi, etika, dan estetika) tidak sekedar sebagai konsep keindahan seni, seperti di India. Di India *rasa* merupakan reaksi psikis/jiwa yang muncul dari dalam diri seseorang ketika menyaksikan sebuah karya seni, (reaksi dari pancaran *bhava*). Kemiripan makna dengan *rasa* yang dipahami dalam budaya Jawa

⁶¹ Ananda Coomaraswamy. *The Dance of Shiva* (London: Peter Owned Limited, 1958), 5.

adalah sebagai teori *rasa* yang berupa pengertian dari kekuatan dorongan hati yang terungkap melalui aktivitas karya seninya.

Rasa di dalam budaya Jawa dipahami secara luas dalam seluruh aspek kehidupan (*rasa* moral (etika), *rasa* 'spiritual' (religi), dan *rasa* keindahan (estetik). Apabila dibandingkan dengan *rasa* dalam budaya India, yaitu dalam bahasa Sakritnya *rasa* dipahami sebagai konsep dalam keindahan seni. Nandikesvara dalam pembahasannya mengenai seni tari di India mengungkapkan sebagai berikut.

Having made the prayer, etc., the dancing may begin. The song should be sustained in the throat; its meaning must be shown by the hands; the mood (bhava) must be shown by the glances; rhythm (tala) is marked by the feet. For wherever the hand moves, there the glances follow; where the glances go, the mind follows; where the mind goes, the mood follows; where the mood goes, there is the flavor (rasa).⁶²

Terjemahan:

(Setelah berdoa, dan lain-lain, tarian dapat dimulai. lagu harus dipertahankan di tenggorokan; itu berarti harus ditunjukkan oleh tangan; suasana hati (*bhava*) harus ditunjukkan oleh lirikan; irama (*tala*) ditandai dengan kaki. Kemanapun tangan bergerak, tatapan atau lirikan mengikuti; kemanapun arah lirikan tertuju, pikiran

⁶² Nandikesvara. *The Mirror Of Gesture*. Terjemahan dari bahasa India ke bahasa Inggris oleh Ananda Coomaraswamy dan Gopala Kristnayya Duggirala, Cambridge Harvard University Press (London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1917), 17.

mengikuti; di mana pikiran pergi, suasana hati mengikuti;
kearah mana saja suasana hati tertuju, disitu ada *rasa*)

Melalui pernyataan dari kutipan pemikiran Nandikesvara tersebut sekiranya dapat ditarik sebuah pengertian bahwa *rasa* merupakan akumulasi atau puncak dari hubungan atau keterkaitan antar elemen dalam tari, dari suasana hati atau emosi dan pikiran diikuti oleh ekspresi wajah (lirikan mata), gerak tubuh (tangan), dan gerak kaki sekaligus sebagai penegas irama.⁶³

Rasa-rasa dalam dunia tari tidak jauh berbeda dengan *rasa-rasa* yang ada di dalam karawitan. Hal ini terjadi karena pertunjukan tari Jawa tidak bisa lepas dari *gêndhing* tarinya. *Rasa* tari melekat erat dengan *gêndhing* karawitannya khususnya pada tari *bedhaya - srimpi*, terbukti dari nama-nama tari yang diberikan senantiasa mengikuti pula nama *gêndhing*nya misalnya *Bêdhaya Kêtawang*, *Bêdhaya Êla-êla*, *Srimpi Sukarsih* dan lain sebagainya.⁶⁴ Penikmatan keindahan *rasa* dalam seni tari Jawa memang tidak bisa terlepas dari keindahan *rasa* dalam karawitannya.

Karya seni yang indah bagi masyarakat Jawa adalah karya seni yang mampu memancarkan *rasa* sehingga dapat menggetarkan

⁶³ Para penari dalam tari – tarian India biasa mengenakan gelang krencing pada pergelangan kakinya, kemungkinan selain sebagai asesoris busana juga sebagai penegas irama dalam tariannya.

⁶⁴ Wawancara dengan Rahyu Supanggih , dalam Katarina 2006. 87

batin/jiwa yang pada puncaknya dapat menembus pada perasaan bersatunya jiwa dengan Yang Adi Kodrati. Karya seni yang demikian adalah karya yang memiliki roh, dan merupakan sebuah representasi kehidupan batin.

Rasa dalam tari Jawa Surakarta menurut Edi Sedyawati merupakan esensi tari yang tidak lepas dari konteks terbentuknya tari seperti tari dari kraton, *rasa* itu akan terbingkai oleh konteks kesejarahan terbentuknya tari, misalnya *Bêdaya Kêtawang*, *rasa* yang muncul adalah *agung*, khidmat dan kesan sakral serta mitis. Kesan itu muncul dari latar belakang terbentuknya tari yang memang sebagai sarana dalam menjalin hubungan dengan tokoh mitologi pulau Jawa (*Ratu Kidul*), sebagai upaya meligitimasi kekuasaan politisnya. Berkaitan dengan seni tari yang menggambarkan tokoh tertentu, *rasa* dapat dimunculkan melalui hubungan yang menyatu antara tipe karakter diperankan dengan gerak yang telah dipolakan, misalnya tipe karakter yang *luruh* itu pola gerakannya halus, tenang dan mengalir. Berbeda dengan tipe karakter *lanyap* yang merupakan kebalikkannya.⁶⁵

⁶⁵ Wawancara dengan Edi Sedyawati dalam Katarina Indah , “ Konsepsi dan Indikasi Rasa dalam tari Tradisional gaya Surakarta. Thesis Sekolah Pascasarjana ISI Surakarta, 2006, 118.

Tari Jawa merupakan wujud praktek budaya di dalam gerak tubuh tampak pada gerak-gerak tari yang menunjukkan pada gerak-gerak tata krama yang berlaku dalam lingkungan sosialnya. Pembentukan pola-pola gerak tari dilatarbelakangi oleh tatanan sosial/aturan seperti misalnya tidak baik bagi seorang wanita membuka kaki dengan lebar, tidak baik bagi wanita membentangkan tangan dengan lebar dan lain sebagainya. Berkaitan dengan itu sebagian besar bentuk tari Jawa-Surakarta merupakan gambaran perwatakan manusia dan pola ideal tingkah laku manusia Jawa. Hal ini dapat dilihat pada gerak-gerak tari *putri* dan tari *alus* yang lemah gemulai, terkesan halus dan sopan sebagai representasi dari sikap yang mengedepankan *rasa*.

Tari merupakan sebuah bentuk karya seni dengan menggunakan bahan yang hidup, yaitu tubuh manusia. Gerak-gerak yang dibentuk tubuh mengisyaratkan perasaan dan pikirannya. Gerak yang rumit (seperti dalam tari Jawa), detail, halus, menyimbolkan pikiran dan perasaan dan memiliki kandungan filosofi yang dalam. Maknanya tidak dengan mudah terbaca secara nyata pada bentuknya, namun tersimbolkan melalui gerak dan di setiap elemennya. Oleh sebab itu keindahan tari terletak pada akumulasi seluruh wujud fisiknya. Keindahan tari (Jawa) bukan semata-mata

terletak pada kekuatan otot, ketepatan dan ketrampilan gerak saja, namun tergantung pula pada kedalaman penjiwaan serta ketepatan wujud seluruh elemen pendukungnya. Kedalaman penjiwaan terhadap seluruh elemen tari, dan ketrampilan tubuh, di dukung oleh kesesuaian wujud elemen-elemen pendukungnya akan membentuk keindahan tari yang paling tinggi yaitu *rasa*.

E. Konsep – Konsep Keindahan *Rasa* dalam Tari Jawa

Di dalam seni tari Jawa (Surakarta) dikenal konsep yang digunakan sebagai landasan dasar bagi penari agar mampu menghidupkan atau mencapai keindahan *rasa* dalam tari, juga bagi koreografer dalam menyusun karya tari. Konsep-konsep menjadi tuntunan dalam mewujudkan keindahan *rasa* tari di lingkungan Surakarta adalah konsep *Hasta Sawanda*, konsep *Tri Wira*, dan *Sêngguh – Mungguh - Lungguh*.

Konsep *Hasta Sawanda* mulai berkembang sejak berdirinya *Himpunan Budaya Surakarta* pada tahun 1950. Gagasan tentang *Hasta Sawanda* dicetuskan oleh R.T. Atmokesowo, sebagai tolok ukur bagi seorang penari dalam mencapai tingkat kesempurnaan dalam menari. Kesempurnaan dalam menari bukan hanya terletak pada

kemampuan fisik saja, akan tetapi juga pada kemampuan merasakan. *Hasta Sawanda* juga sebagai dasar atau pijakan untuk mencapai tataran kualitas kepenarian yang lebih baik.⁶⁶

Demikian juga konsep *Tri Wira*, yang dicetuskan oleh Pangeran Suryodiningrat, seorang empu seni tari. Dua aspek yang pertama *Tri Wira* yaitu wiraga dan wirama, lebih bersifat lahiriah, sementara unsur yang terakhir: wirasa, lebih pada makna batiniah. Konsep *Hasta Sawanda* maupun *Tri Wira* merupakan pedoman dasar penari maupun seniman yang lain (*wayang wong* atau drama tari, yang dalam penampilannya melibatkan gerak tubuh (tari) sebagai media ekspresinya, termasuk bisa digunakan pula oleh seniman dalang, dan yang lainnya. Keduanya merupakan konsep dalam tari sebagai acuan dasar dalam memahami tari secara mendalam juga sebagai patokan atau landasan konseptual dalam mewujudkan keindahan *rasa* dalam tari (Jawa).

Hastha Sawanda merupakan bentukan kata dari *hastha* yang berarti delapan dan *sawanda* (*sa-wanda: wujud*) yang berarti satu bentuk, satu wujud yang manandakan adanya kesatuan. Dengan demikian *Hasta Sawanda* adalah delapan hal yang menjadi satu

⁶⁶ Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar, M. Si. Dkk. *Ilmu Tari Joged Gaya Kasunanan Surakarta* (Surakarta: ISI Press Solo, 2007), 45-47.

kesatuan atau delapan dalam satu wujud. Delapan hal atau ketentuan tersebut disampaikan melalui istilah yang memiliki arti khusus sebagai sebuah petunjuk pelaksanaan gerak dalam tari. Konsep *Hasta Sawanda* merupakan delapan ketentuan yang mendasari pelaksanaan tari yang baik untuk mewujudkan keindahan *rasa* dalam tari. Delapan ketentuan tersebut adalah: *Pacak*, *Pancat*, *Ulat*, *Lulut*, *Luwês*, *Wilêd*, *Irama*, dan *Gêndhing*.

1. *Pacak*, menunjuk pada bentuk fisik, yaitu tubuh terkait dengan gaya atau aksinya (seperti arti katanya yaitu *solah*, *tingkah laku kang digawé*). Sehingga dalam hal ini *pacak* berkaitan dengan bentuk tubuh dan bentuk gerak tubuh. Di dalam *pacak* menekankan kesesuaian tubuh dalam membawakan tari, ketrampilan tubuh terkait dengan teknis dalam melakukan gerak tari. Kesesuaian tubuh dimaksudkan kepantasan dalam membawakan karakter tari.
2. *Pancad*, menunjuk pada maksud ' pijakan atau pijakan'. Dalam hal ini dimaksudkan sebagai pijakan awalan dalam memulai gerak dan hubungannya dengan pelaksanaan peralihan gerak dalam tarian. Pelaksanaan peralihan gerak tari (Jawa) sangat diperhitungkan dengan seksama karena terkait dengan konsep gerak *semêlêh* dan *banyumili*. Apabila peralihan gerak tidak

dicermati dengan baik maka akan mengganggu harmonisasi gerak dengan unsur yang lainnya. Dalam *pacak* ditekankan adanya ketrampilan tubuh dalam melakukan peralihan tiap-tiap gerakan (motif gerak atau *sêkaran* dalam tari) secara mengalir sehingga mampu membawakan rangkaian gerak tari dalam satu kesatuan yang utuh.

3. *Ulat*: dalam bahasa Jawa berarti *gêbyaring pandêlêng; polatan sêmuning praèn; ditamataké, disawang; mulat*.⁶⁷ Sesuai dengan arti katanya, *ulat* menunjuk pada pandangan mata yang terkait dengan ekspresi wajah, disesuaikan dengan bentuk, kualitas, karakter peran yang dibawakan serta suasana yang akan ditampilkan dalam tari. Pandangan mata atau *polatan* dalam tari Jawa (Surakarta) menunjuk pada tipe karakter tertentu. Seperti dapat dicontohkan untuk *polatan* atau pandangan mata pada karakter tari *putri luruh* (halus) adalah sebatas pada garis diagonal ke bawah dan *putri lanyap* (tegas) pandangan mata lurus ke depan. *Ulat* dalam hal ini juga termasuk *pasêmon*, yaitu ekspresi wajah yang terlihat dari bentuknya. *Polatan* dan *pasêmon* merupakan unsur yang kecil dalam tari, menjadi bagian yang penting dalam membangun keindahan *rasa* tari.

⁶⁷ WJS. Poerwadarminta, 1939, 439.

4. *Lulut* berarti *laras, salaras (tumrap suara)*. *Lulut* dalam hal tari diartikan sebagai keselarasan tubuh dalam melakukan gerak tari, yang menunjuk pada keterampilan tubuh yang sudah tinggi dalam melaksanakan gerak, sehingga gerak tari terasa selaras dengan tubuh, sudah menyatu dengan penarinya, dalam bahasa Jawa disebut dengan *kasarira* (gerak sudah menyatu dengan tubuh). Dalam kondisi ini penari sudah tidak memikirkan persoalan teknik gerak, sehingga dipresentasikan bukan lagi gerak atau pribadi penarinya, akan tetapi tetapi pada *rasa* (sebagai akumulasi dari gerak dan keseluruhan elemen dalam tari).

5. *Luwês* berarti "*ora kaku (wagu)*", dalam hal ini menunjuk pada kondisi penari untuk mampu membawakan gerak tari secara apik, harmoni dan tidak kaku. Kemampuan bergerak dengan *luwês* berarti mampu melakukan pelaksanaan gerak tari secara pas, sesuai dengan ketentuan yang berlaku secara teknis sekaligus alur gerak yang dirasakan serasi dan enak. Dengan demikian luwes menunjuk pada kualitas pelaksanaan gerak tari. Konsep yang sejajar dengan *luwês* adalah *wijang* (jelas, bersih) yaitu dalam melakukan gerak dengan cermat, dilakukan secara rinci dan terkontrol. Penari dapat dikatakan *luwês* apabila dapat

membawakan gerak tari dengan wajar, lancar, mengalir sesuai dengan irama gamelan, tidak ada kesan dipaksakan, geraknya mengalir lancar sehingga enak dilihat .

6. *Wilêd* berarti *wasis, ubêd, nyênêngake, sarwa laras (tumrap gêndhing); wirama antaraning thuthukane panabuh.*⁶⁸ *Wilêd* dalam hal tari dimaksud sebagai kemampuan penari dalam melakukan gerak sesuai dengan kreativitas pribadi dalam memberi warna atau variasi dalam gerak tari, tanpa meninggalkan ketentuan konvensional tentang bentuk gerak tari. Pembawaan teknik gerak yang sudah mapan kemudian dilaksanakan dengan kreativitas yang tinggi dari seorang penari akan memunculkan teknik gerak khas pada diri penari. *Wilêd* yang dimiliki oleh penari akan memunculkan *rasa* tersendiri. Oleh sebab itu dalam tari kelompok seperti misalnya *bêdhaya* sangat penting untuk menyamakan *wilêd* yang ada pada masing-masing penari, melalui kencan-kencan dalam pelaksanaan gerak tarinya. Dalam aspek ini penari sudah mencapai tataran *pacak, pancat, ulat* serta *lulut*, dan penari sudah memiliki keterampilan yang memadai, didukung oleh kemampuan menginterpretasi gerak, dan daya improvisasi yang

⁶⁸ WJS. Poerwadarminta, 1939, 664

kuat. Dalam tataran ini mengindikasikan kecerdasan tubuh penari.

7. Irama: menunjuk pada kemampuan mengorganisasi irama gerak tubuh yang diselaraskan dengan irama *gêndhing* tarinya. Terkait dengan itu maka penari harus betul-betul menguasai irama tubuh sekaligus memahami *gêndhing* tari. Pemahaman yang menyeluruh tentang irama *gêndhing* akan membangun keindahan *rasa* dalam tari. Hubungan antara irama tubuh dan irama *gêndhing* memunculkan pola hubungan gerak dengan irama *gêndhing* tarinya, sehingga harus memahami pula secara teknik pelaksanaan perpaduan dari kedua unsur tersebut. Istilah-istilah yang muncul dalam irama tari dan gerak tubuh diantaranya adalah *midak*, *nujah*, *nggandul*, *mungkus*, kontras, sejajar, cepat, lambat dan lain-lain.

8. *Gêndhing*: dalam hal ini menunjuk pada penguasaan *gêndhing* tari; di antaranya terkait dengan pemahaman pada bentuk-bentuk *gênding*, pola *tabuhan*, *rasa lagu*, *irama*, *laya (tempo)*, *rasa sèlèh irama*, *kalimat lagu*, dan juga penguasaan *têmbang* maupun vokal (termasuk *antawacana*). Pemahaman terhadap *gêndhing* oleh penari sangat penting untuk memahami *rasa* yang mengalir dari alunannya, untuk

menstimulasi *rasa* dalam pelaksanaan gerak tarinya. Tari Jawa dan *gêndhing* tarinya merupakan satu kesatuan yang saling membangun *rasa* dan tidak bisa dilepaskan dan ditiadakan satu dan yang lainnya. *Gêndhing* tari bagi penari merupakan landasan dalam memberi nuansa *rasa* dalam tari, sebagai sumber interpretasi *rasa* gerak, dan salah satu penuntun pelaksanaan gerak, dan melatih jiwa agar lebih *peka*. Seperti dikemukakan oleh Soeryobrongto sebagai berikut.

Menarikan tarian klasik dimaksudkan untuk membantu dalam mengembangkan kehalusan jiwa [rasa], .. penari harus melatih diri, sehingga jiwanya bisa menerima dan menyerap semua rangsang dari luar yang ada hubungannya peranannya di dalam tarian, sehingga dengan demikian jiwanya dapat mengisi ekspresi gerak-geriknya dengan rangsang-rangsang itu. Rangsangrangsang itu dibentuk oleh suara gamelan, narasi, melodi, nyanyian dialog, dan cerita (dalam hal ini di dalam pertunjukan tarian wayang).⁶⁹

Gêndhing dalam tari Jawa merupakan elemen yang sangat penting dan utama dalam pencapaian kualitas keindahan *rasa*. Tarkait dengan itu muncul sebutan untuk menunjuk pada kualitas penari yang sudah mapan yaitu dengan istilah '*nggêndhingi*', yang menunjuk pada kondisi keselarasan antara kemampuan *rasa* gerak penari

⁶⁹ Clara Brakel Papenhuyzen, 1990: 34.

dengan *rasa* pada *gêndhing* tarinya. Keselarasan atau harmonisasi tersebut sangat mempengaruhi kualitas keindahan *rasa* dalam tari.

Selain konsep *Hasta Sawanda*, yang menjadi ukuran atau pijakan dalam pencapaian keindahan *rasa* dalam tari, terdapat konsep yang tidak kalah pentingnya yaitu konsep *Tri Wira*. Konsep *Tri Wira* merupakan konsep dalam tari yang digunakan sebagai acuan dasar atau landasan konseptual dalam mewujudkan keindahan *rasa* dalam tari (Jawa). Konsep *Tri Wira* mencakup aspek pokok dalam tari yaitu dari tataran yang dasar sampai pada yang tertinggi, yaitu *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa*. *Wiraga* adalah konsep yang berkaitan dengan wujud fisik yaitu tubuh dan gerak. *Wiraga* mencakup seluruh pelaksanaan gerak tari yang meliputi sikap gerak, *adeg*, penggunaan dan pengaturan tenaga dalam bergerak pada suatu tarian. *Wirama* terkait dengan irama meliputi irama gerak tari, irama *gêndhing* termasuk suasana, pada irama *gêndhing* yang dipergunakan dalam *gêndhing* tari. *Wirasa* terkait dengan *rasa* gerak, *rasa gêndhing* dan keseluruhan *rasa* dalam tari yang terwujud dari penghayatan seluruh elemennya. *Wirasa* berarti juga sebagai keseluruhan makna *rasa* dalam tarian, sebagai *surasaning* tari yang terbentuk dari seluruh elemen tari.

Ditinjau dari arti kata, *wiraga* berarti “*solah-bawa sing nêngsêmaké (digawé-gawé)*”.⁷⁰ *Wirama* berarti “*ukuran kêndho kêngcênging panabuhing gamêlan (gêndhing); 2 andhêging napas an ing têngbang macapat; gilir-gumantining swara (pratingkah) sing mawa laras*”⁷¹ dan *wirasa* adalah *surasa, têngês (karêp), wêtuning pangrasa; disurasa, digolèki têngêsé (karêpé)*.⁷²

1. *Wiraga*, menunjuk wujud lahiriah atau bentuk fisik (tubuh) dan ketrampilan dalam melaksanakan gerak tari. Tubuh merupakan bahan pokok dalam tari, dan gerak tari merupakan sarana atau media untuk mempresentasikan ide, gagasan, perasaan, gejala jiwa melalui garapan karya tari. Terkait dengan hal itu maka *wiraga* merupakan unsur atau aspek mutlak di dalam tari. *Wiraga* dalam konsep yang lebih luas bisa diinterpretasikan sebagai wujud tari yang terdiri dari unsur-unsur visual, termasuk gerak. Terkait dengan gerak dalam membentuk keindahan *rasa* tidak bisa lepas dari teknik-teknik gerak dan pengelolaan semua unsurnya. Konsep *wiraga* menyangkut juga

⁷⁰ WJS. Poerwadarminta, *Baoesastra Djawa* (Groningen Batavia: J.B Wolter, 1939), 665.

⁷¹ WJS. Poerwadarminta, 1939, 665.

⁷² WJS. Poerwadarminta, 1939, 666.

konsep *patrap bêksa* dalam tari Jawa (Surakarta). *Patrap bêksa* meliputi jenis-jenis gerak untuk memulai tarian, atau disebut juga *adêg*, dengan pembawaan tarinya sekiranya mencakup seluruh pelaksanaan gerak tari meliputi, sikap gerak, *adêg*, penggunaan dan pengaturan tenaga, dalam bergerak pada suatu tari. *Wiraga* dimaksud sebenarnya telah ada dalam konsep *Hasta Sawanda* yaitu kesatuan dari *pacak*, *pancat*, *lulut*, dan *wilêd*, *luwês*.

2. *Wirama*, bisa diartikan sebagai *kêndho kêncênging panabuhing gamêlan (gêndhing) utawo pratingkah kang mawa laras*). *Wirama* dalam konsep *Tri Wira* nampaknya seirama dengan 'irama' dalam konsep *Hasta Sawanda*. Sehubungan dengan itu maka *wirama* dalam konsep ini adalah meliputi irama gerak tari, irama *gêndhing* maupun tubuh penari. Dalam ketentuan *wirama*, irama gerak penari harus ada harmonisasi dengan irama *gêndhing* untuk membangun kualitas *rasa* atau suasana. Irama bentuk *gêndhing* memiliki bentuk yang meliputi *gêndhing Kêtawang*, *Ladrang*, *Lancaran*, irama *dadi* dan irama *wilêd*. Di dalam irama tari dikenal juga *sèlèh irama* (ketepatan hitungan gerak tari dengan *irama gêndhingnya*), sehubungan dengan itu dikenal juga istilah irama dalam tari dalam keterpaduannya

dengan *irama gëndhing* seperti *irama nujah*, *irama midak*, dan *irama gandhul*. *Irama* dalam *gëndhing* akan mempengaruhi *irama gerak* tari, dikarenakan *irama gëndhing* merupakan salah satu sumber yang dapat menstimulasi *rasa*, dan menjadi acuan dalam menghayati gerak tarinya. Secara singkat *wirama* meliputi *irama gerak* tari, *irama gëndhing* yang dipergunakan dalam iringan tari. Seorang penari harus dapat memahami bentuk (pola) iringan tari dan dapat menunjukkan garap tari secara keseluruhan dan tahu betul tentang hubungan dan harmonisasi antara *irama gerak* dan *irama gëndhing* yang dipergunakannya.

3. *Wirasa* terkait dengan sesuatu yang ada di dalam jiwa atau perasaan. Berarti "*suroso utowo karêp utowo ing pangroso, utowo digoléki têngsé*". *Wirasa* dalam hal ini berarti sebagai makna atau substansi dari wujud. Terkait juga pada harmonisasi *irama gerak* dengan *irama gëndhingnya* yang membangun keindahan *rasa*. Sehubungan dengan itu maka gerak penari harus sesuai dengan *rasa gëndhing* tarinya. Pencapaian *rasa gerak* oleh penari dilakukan melalui penjiwaan. Dalam tataran ini penari sudah tidak berpikir teknik, sudah mampu menghayati *irama gerak* dalam tarinya dan *irama gëndhing* dalam musik tarinya

dan telah memahahi tari secara menyeluruh dengan semua elemen-elemennya.

Kedua konsep tersebut pada prinsipnya merupakan sebuah tuntunan untuk mengungkapkan substansi *rasa*, sebagai puncak keindahan tari. Berdasarkan pada pemaparan mengenai konsep *Hasta Sawanda* dan konsep *Tri Wira* tersebut maka terdapat jalinan yang terpadu antara konsep *Hasta Sawanda* dan konsep *Tri Wira*, untuk membentuk konsep *rasa* seperti yang dapat dilihat di bawah ini.

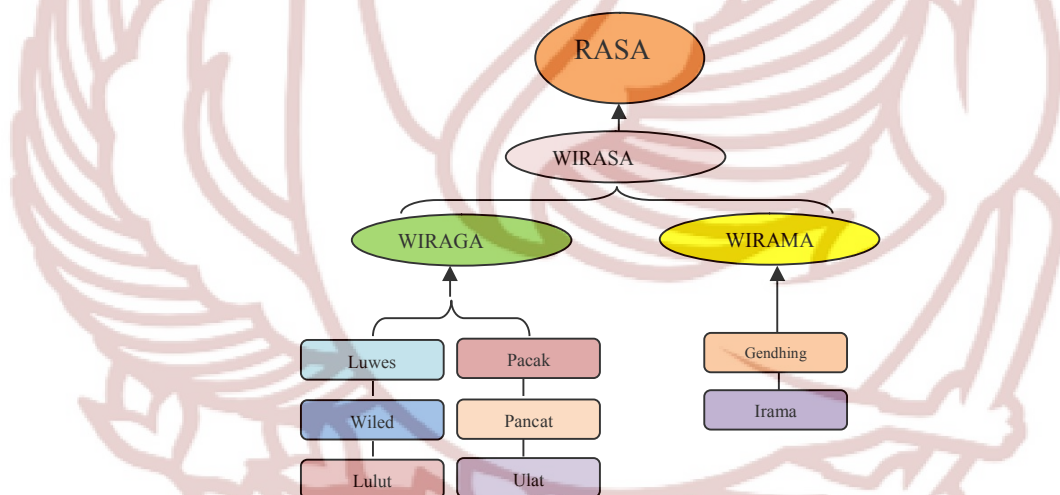


Diagram 4: Jalinan Konsep *Hata Sawanda* dan *Tri Wira* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Di samping sebagai patokan atau acuan penari maupun koreografer dalam berkarya, konsep *Hasta Sawanda* maupun konsep *Tri Wira* tersebut juga dapat digunakan sebagai perangkat analisis tari dalam perspektif keindahan *rasa* atau *estetika rasa*. Konsep lain yang

digunakan oleh para penari, koreografer tari tradisional (klasik) atau para empu tari Jawa di Surakarta adalah konsep *sêngguh*, *mungguh*, *lungguh*. Adalah sebagai berikut.

- *Sêngguh* merupakan upaya pemahaman dan menekankan pada kemampuan penari atau koreografer dalam menjiwai tari atau mengungkapkan *rasa* tari yang ditarikan atau tari yang digarap (bagi koreografer).
- *Mungguh* adalah pemahaman dan kemampuan penari atau koreografer dalam menyesuaikan tari yang disajikan atau digarap dengan elemen-elemen lainnya diantaranya tema, *gêndhing*, *gandar*, rias busana dan lain-lain.
- *Lungguh*, merupakan pemahaman dan kemampuan penari atau koreografer dalam menentukan posisi (kedudukan) ketika mempresentasikan atau menggarap tari, seperti misalnya *lungguhing Satria* akan berbeda dengan *lungguhing Pandhita*, dan lain sebagainya.⁷³

Apabila dicermati konsep *sêngguh*, *mungguh*, dan *lungguh* tersebut merupakan bangunan segitiga dengan *sêngguh* sebagai puncaknya. Konsep *sêngguh* merupakan abstraksi dari kegiatan

⁷³ Wahyu Santosa Prabowo, "Kreativitas Tari Dalam dan Antar Budaya: Dataran Untuk Penghayatan Nasionalitas", Makalah Serial Seminar International Seni Pertunjukan Indonesia Seri IV 2002 -2004, (di Gedung Teater Tertutup Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, tanggal 16 dan 17 Desember 2003), 7.

psikis, yaitu sebuah kemampuan penjiwaan. Proses penjiwaan tentunya dilakukan ketika penari atau koreografer telah melampaui konsep *mungguh* dan *lungguh* sebagai abstraksi dari sesuatu yang bersifat fisik. Secara lebih jelas penjiwaan dapat dilakukan ketika tubuh telah memahami elemen tari dan telah memahami kedudukan dalam perannya, dan dari bangunan tersebut akan memunculkan keindahan *rasa*. Apabila digambarkan dalam diagram maka akan tampak bangunan segitiga sebagai berikut.

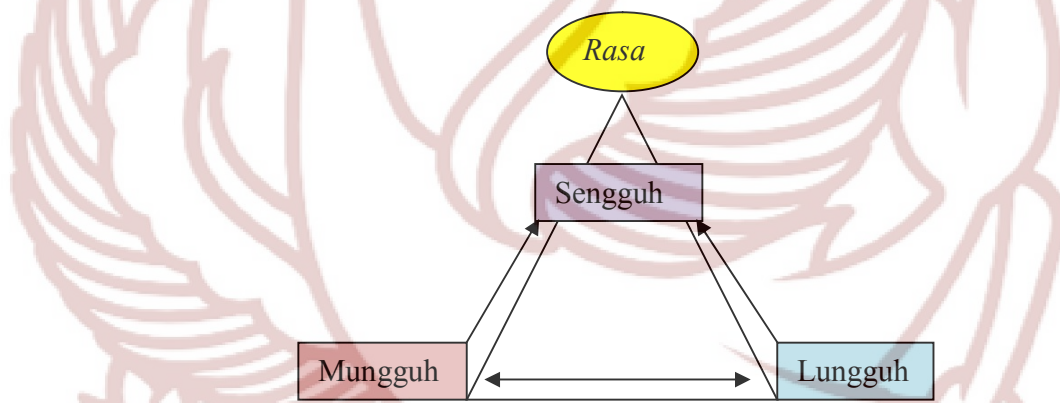


Diagram 5: Bangunan konsep *Sengguh*, *Lungguh*, *Mungguh* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Selain konsep-konsep keindahan yang telah dipaparkan tersebut, ada beberapa konsep yang oleh para penari dan koreografer menjadi ketentuan dalam mewujudkan keindahan *rasa* dalam tari Jawa (di Surakarta) yaitu di antaranya adalah *mênêp*, *grêgêt*, *mathis*, *manis*, *dhamis*, dan *sêmu*.

- *Mênêp* adalah konsep untuk menggambarkan suatu kondisi kejiwaan yang tenang dan sudah mengendap. Kondisi kejiwaan yang tenang menjadi syarat penting dalam menyajikan tari, dalam kondisi yang tenang tubuh akan dapat merasakan gerak sehingga gerakan tari dapat dilakukan dengan jelas (Jawa: *cêtho*, *wijang*).
- *Grêgêt* adalah sebuah abstraksi tentang penampilan gerak tari yang hidup, dikarenakan kemampuan penari dalam pengelolaan energi gerak dari dalam dan ekspresikan melalui teknik gerak yang tepat. Secara harafiah *grêgêt* berarti bernafsu, semangat, memiliki nilai dan bobot serta bagus penggambarannya.
- *Mathis*, menggambarkan kesesuaian dan harmonisasi dari unsur-unsur tari, yaitu keterpaduan yang serasi (Jawa: *trêp*, *cocok*) antara isi karya atau tema karya gerak dengan seluruh medium bantunya, beserta musiknya.
- *Manis* secara harafiah berarti *bêcik*, *ngrêsêpake tumrap rupa*. Sebagai konsep dalam keindahan tari *manis* merupakan gambaran tentang bentuk tari secara visual menyangkut kesesuaian pemilihan penari dengan tokoh yang dibawakan, serta hubungan keserasian antara tiap-tiap unsur tari seperti rias dan busana, gerak, alur dramatik tari dan lain sebagainya.

- *Dhamis* dalam kamus bahasa Jawa berarti *rapêt sarta trêp tumrap sêsambungan*.⁷⁴ *Dhamis*, sebagai konsep dalam tari dimaksudkan sebagai penggambaran susunan atau pembawaan alur gerak tari yang menyatu dan tidak menampakkan adanya penggalan-penggalan dari susunan motif gerakannya.
- *Sêmu*, dalam *Kamus Bahasa Jawa* adalah *glagat sing kawahya ing polatan (praèn); 2 katoné kaya; 3 nyênêngaké; sarana têtêmbungan (pratingkah) sing sinamun*⁷⁵ (perilaku yang terlihat pada pandangan (wajah); 2 tampak seperti; 3 menyenangkan melalui kata atau perilaku yang disamarkan. Sebagai konsep dalam tari *semu* adalah penggambaran dari penyajian isi karya tari secara ideal adalah tidak secara langsung atau eksplisit, namun disampaikan secara implisit yang disimbolkan dalam garapan elemen-elemen tarinya.

Secara pemahaman substansi dari tiap konsepnya, antara konsep *sêngguh – mungguh – lungguh* memiliki keterkaitan yang erat dan *mênêp, grêgêt, mathis, manis, dhamis, dan sêmu*. Terkait dengan hal tersebut maka melalui pemahaman terhadap keterjalinan tersebut

⁷⁴ Poerwadarminta, 1939: 101

⁷⁵ Poerwadarminta, 1939 : 555

maka konsep dapat dipahami secara komprehensif seperti yang dapat dilihat dalam diagram di bawah ini.

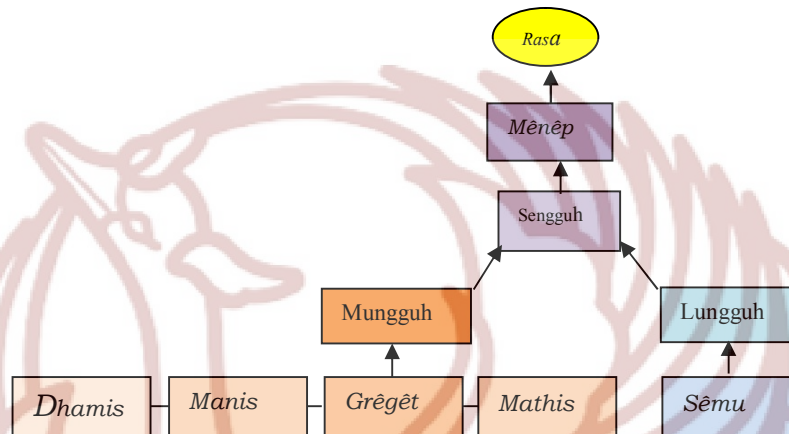


Diagram 6: Jalinan konsep *sungguh-lungguh-mungguh* dan *mênêp-grêgêt-mathis-manis-dhamis-sêmu* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

BAB IV

KREATIVITAS AGUS TASMAN DALAM PENYUSUNAN TARI *BĒDHAYA ÊLA-ÊLA*

Kreativitas merupakan sebuah kemampuan untuk menciptakan atau daya cipta.¹ Secara rinci, kreativitas adalah kemampuan umum untuk mencipta sesuatu yang baru, atau memberi gagasan-gagasan baru yang dapat diterapkan dalam pemecahan masalah, juga sebagai kemampuan untuk melihat hubungan-hubungan baru antara unsur-unsur yang sudah ada sebelumnya. Hal tersebut berarti sebuah kemampuan untuk membuat kombinasi baru, berdasarkan data, informasi, atau unsur-unsur yang ada.² Meskipun berdasarkan pada data yang sudah ada, kreativitas bukan berarti dihasilkan dari tindakan peniruan, penyesuaian, atau pencocokan terhadap pola-pola yang telah dibuat sebelumnya. Kreativitas menyangkut pemikiran imajinatif: merasakan, menghayati, menghayalkan dan menemukan 'kebenaran'.³

¹ Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Edisi Ketiga (Jakarta: Balai Pustaka, 2001), 499.

² Utami Munandar. *Kreativitas & Keberbakatan, Strategi Mewujudkan Potensi Kreatif & Bakat* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1999), 28, 33

³ Alma M. Hawkins. *Bergerak Menurut Kata Hati; Metoda Baru dalam Menciptakan Tari*. Terjemahan I Wayan Dibia (Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2003), 15-17.

Kreativitas dalam karya seni tari sebagai salah satu unsur kebudayaan, secara definitif merupakan sebuah proses pencarian arti dan jatidiri dalam rangka mewujudkan sebuah kebaruan dan pengertian yang baru. Di dalam perkembangannya yang paling muktakhir, kreativitas merupakan bentuk pelestarian dinamis terhadap warisan budaya sebelumnya; dengan melestarikan eksistensinya dan dengan membuka segala peluang untuk perubahan dan perkembangan kreatif.⁴

Pembahasan kreativitas secara komprehensif dapat ditinjau dari berbagai aspek yang saling berkaitan walaupun dengan penekanan yang berbeda-beda, yaitu pribadi yang melakukan kreativitas (*person*), proses, dan produk kreatif. Satu hal lagi yang perlu dicermati adalah tentang dorongan yang ada pada saat proses untuk menghasilkan produk kreatif. Keberadaan atau munculnya sebuah produk kreatif pada umumnya dikarenakan ada dorongan (*press*). Dorongan tersebut memiliki peran penting dalam menstimulasi kreativitas hingga terwujudnya sebuah produk kreatif. Terkait dengan itu, maka secara keseluruhan terdapat empat aspek dalam sebuah kreativitas. Rhodes menggarisbawahi keempat aspek yang terkait dengan kreativitas

⁴ Edi Sedyawati. *Keindonesian dalam Budaya. Dialog Budaya: Nasional dan Etnik, Peranan Industri Budaya dan Media Massa, Warisan Budaya dan Pelestarian Dinamis*. (Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2008), 290.

tersebut sebagai *'four P's of creativity*, yaitu *Person, Process, Press, Product*'. Keempat hal tersebut merupakan aspek penting dalam pembahasan kreativitas, karena pada hakekatnya kreativitas merupakan sumber dari produk kreatif, yang dihasilkan melalui proses kreatif oleh pribadi kreatif, atas dorongan (*press*) dari dalam dan dari luar dirinya atau pengaruh dari lingkungan sekitarnya.⁵

Terkait dengan hal itu, maka pembahasan kreativitas perlu dilakukan secara komprehensif melalui seluruh faktor pembentuknya, yaitu: (1) *Profile* seniman (*person* atau pribadi yang melakukan kreativitas); (2) *Press* (faktor pendorong atau dorongan, baik dorongan internal - dari dalam diri sendiri, maupun dorongan eksternal - dari lingkungan sosial); (3) *Process* (langkah proses kreatif dalam mewujudkan karya); dan (4) *Product* (produk kreatif sebagai wujud dari kreativitas). Keempat hal tersebut saling berkaitan, karena pada hakekatnya produk kreatif sebagai hasil dari proses kreatif tidak bisa lepas dari personal atau seniman termasuk segala hal yang melatarbelakangi, dan dorongan-dorongan yang merangsang kelahiran karya. Bisa dikatakan juga bahwa kreativitas terkait erat dengan pribadi kreatif yang karena dorongan dari dalam maupun luar

⁵ Utami Munandar, 1999: 26

dirinya melakukan proses kreatif untuk menghasilkan produk kreatifnya.

Pribadi kreatif dengan mudah melakukan proses kreatif untuk menghasilkan produk kreatif. Kreativitasnya menekankan pada aspek pribadi dengan atribut psikologis yang meliputi: *intelegensi* (menyangkut kemampuan verbal (kemampuan berpikir logis, merumuskan masalah, penyusunan strategi, pengambilan keputusan, penguasaan pengetahuan); *gaya kognitif/intelektual* (yang menunjukkan kelonggaran dan keterikatan pada konvensional, melakukan sesuatu hal dengan caranya sendiri, tertarik pada hal-hal yang terkait dengan kerja kreatif); dan *kepribadian/motivasi* (seperti di antaranya keuletan dalam menghadapi rintangan).⁶

Selain kemampuan kognisi dan daya kreatif yang tinggi seorang koreografer juga harus memiliki satu bekal yang sangat penting yaitu kepekaan *rasa*. Kepekaan terhadap *rasa* keindahan membuat seniman penata tari (koreografer) mampu menyusun dan merangkai gerak, menjadi karya tari yang indah. Sebagai individu, koreografer mempunyai dorongan yang lebih kuat untuk mengekspresikan ide dan perasaannya, dibandingkan individu lainnya. Ia mempunyai

⁶ Utami Munandar, 1999: 26-27, Kreativitas dilihat dari aspek psikologi pribadi dikemukakan oleh Sternberg dalam 'three facet model of creativity'.

kemampuan untuk mengalihkan penghayatan *inside*-nya ke dalam media-media ungkap yang sesuai dengan minatnya.⁷ Wisnoe Wardhana mengatakan bahwa seorang koreografer mampu menyusun karya tari, dikarenakan:

Mereka dikarunia kepekaan rasa keindahan, mereka punya dorongan yang lebih kuat untuk mengekspresikan. Mereka punya kemampuan untuk mengalihkan penghayatan *inside* nya ke media-media ungkap.⁸

Kepekaan *rasa* atau bisa disebut juga kepekaan estetik, yang dimilikinya adalah daya tangkap yang kuat terhadap nilai-nilai keindahan dan untuk kemudian memantulkannya kembali ke dalam karya atau pembuatan seni, karena rangsang dari luar maupun dari dalam dirinya.⁹ Hal-hal lain yang dibutuhkan oleh seniman penata tari adalah kecemerlangan gagasan, kemampuan interpretasi yang dalam, dan kepekaan *rasa* (*rasa* keindahan atau *rasa* estetik). Kepekaan *rasa* dalam tari mencakup kepekaan *rasa* gerak, kepekaan *rasa* ruang tubuh dan ruang (tempat), kepekaan *rasa* musik, kepekaan *rasa* batin (intuisi), dan kepekaan *rasa* dalam kesenian

⁷ Wisnoe Wardhana. "Aspek-Aspek Penciptaan Tari", artikel bunga rampai dalam Edy Sedyawati (Ed), *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1984), 27-28.

⁸ Wisnoe Wardhana, 1984: 27.

⁹ Edi Sedyawati. *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1984), 27-29.

termasuk kepekaan *rasa* dalam lingkungan kehidupan pada umumnya.

Di samping kepekaan *rasa* keindahan yang tinggi dan dorongan yang kuat untuk mengekspresikan ide dan perasaannya, seorang seniman penata tari juga dituntut memiliki kreativitas, daya imajinasi dan intuisi yang tinggi. Di samping itu, juga harus memiliki pemahaman terhadap media ungkap serta konsep ketubuhan secara menyeluruh. Kepekaan tubuh secara komprehensif tidak hanya pada persoalan tubuh secara fisik, melainkan juga pemahaman yang dalam terhadap budaya yang menjadi roh dari tari dan bermuara pada tubuh fisik penari sebagai media dalam karya seni.

Kesadaran potensi tubuh disebut dengan *embodied cognition* atau kesadaran yang menubuh, yaitu sebuah konsep bahwa sifat dari pikiran manusia sangat ditentukan oleh pengalaman tubuh manusia. Adapun beberapa aspek ketubuhan antara lain adalah sistem motorik, sistem perseptual, interaksi tubuh dengan lingkungan dan asumsi ontologik tentang dunia yang dicerap melalui tubuh dan dibangun ke dalam otak.¹⁰

¹⁰ Lono Simatupang. *Pergelaran. Sebuah Mosaik Penelitian Seni Budaya* (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), xxvi.

Jika para ilmuwan bekerja dengan bantuan daya penalaran, maka para seniman perlu lebih mengandalkan perasaannya dan pengalaman ketubuhan secara komprehensif dan menyangkut kesadaran yang menubuh tersebut. Perasaan sebagai substansi tubuh yang dimiliki pencipta harus yang mendalam dan jernih, artinya perasaan itu harus terkendali dan bahkan dapat membimbing langkah penyusun tari (koreografer).¹¹ Hasil seni yang diciptakan berdasarkan perasaan biasanya bersifat emosional. Estetika yang ada pada hasil seni yang diperoleh dari aktivitas perasaan dikatakan estetika emosional, yaitu estetika yang berbasis pada perasaan yang untuk kemudian bisa disebut juga dengan estetika *rasa*.¹²

A. Profil Agus Tasman

Agus Tasman lahir di Boyolali pada tanggal 12 Februari 1937 dari pasangan yang sama sekali tidak menggeluti bidang seni. Bapaknya bernama Kromoiro Suren dan ibunya bernama Suparti.

¹¹ Humar Sahman. *Estetika, Telaah Sistemik dan Histori* (Semarang: IKIP Semarang Press, 1993), 67.

¹² Suwaji Bastomi. *Wawasan Seni*. (Semarang: IKIP Semarang Press, 1990), 80.



Gambar 22: Agus Tasman (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Bakatnya di dunia seni tidak diperoleh sejak lahir atau karena faktor genetik (keturunan), melainkan dari ketekunannya dalam mempelajari seni tari dan karawitan. Setamat dari Sekolah Rakyat (SR) di Singosari, Boyolali (tahun 1948), Agus Tasman melanjutkan ke SMP Katolik di Boyolali (tahun 1951), kemudian setelah lulus dari SMP Agus Tasman meneruskan ke SMA C Mangkunegaran Jurusan Ekonomi Perdagangan. Akan tetapi Agus Tasman tidak menyelesaikan studi di SMA C Mangkunegaran dikarenakan pembelajaran di institusi tersebut tidak lancar. Oleh sebab itu, Agus Tasman memilih mengambil tawaran beasiswa untuk menuntut ilmu di Sekolah

Konservatori Karawitan (Kokar), dan mulai mempelajari pengetahuan dan keterampilan karawitan. Sekolah Konservatori Karawitan selanjutnya berubah menjadi Sekolah Menengah Karawitan (SMKI), dan sêkarang menjadi SMK Negeri 8 Surakarta. Pada saat remaja itulah minat, ketertarikan, dan kegemarannya pada bidang seni tari dan karawitan mulai tumbuh. Berangkat dari minat dalam bidang seni yang dimilikinya Agus Tasman mulai menekuni bidang seni.

Minat (*interest*) adalah kecenderungan dan kegairahan yang tinggi atau keinginan yang besar terhadap sesuatu.¹³ Melalui minat memungkinkan seseorang tumbuh menjadi pribadi yang berbakat jika betul-betul diarahkan dan diberi kesempatan, karena pada prinsipnya setiap individu memiliki predisposisi genetik (*genetic predisposition*) untuk ranah tertentu, yaitu kepekaan sistem sensor dalam otak yang memungkinkan seseorang lebih mudah mengembangkan kreativitasnya.¹⁴ Seseorang yang mempunyai minat dan ketertarikan jika betul-betul diarahkan dan didukung serta diberi kesempatan akan mampu menjadikannya pribadi yang berbakat. Bakat dengan demikian tidak hanya didapat dari faktor genetik atau diturunkan,

¹³ Baharuddin dan Nur Wahyuni. *Teori Belajar & Pembelajaran*. (Yogyakarta: Ar-Ruz Media, 2010), 24.

¹⁴ Teori Csikszentmihalyi, sebuah teori tentang pembentukan pribadi kreatif, yang dipaparkan dalam Utari Munandar, 1999: 50.

melainkan bakat yang dibentuk karena faktor minat yang ditekuni dengan sungguh-sungguh dan dikuatkan oleh dorongan dari lingkungan sosial. Fenomena tersebut menunjukkan bahwa minat, kegemaran, dan ketertarikan adalah awal mula tumbuhnya bakat dan kreativitas seseorang. Kesempatan untuk belajar di Konservatori digunakan sebaik-baiknya, giat belajar dan berlatih dengan tekun, serta rajin berguru pada pakar-pakar karawitan pada zaman itu, yaitu R.Ng. Prawirapangrawit, RT. Warsadiningrat, R.Ng. Mlayareksaka, R.Ng. Pantjapangrawit, Dayapangrawit, RMH. Yudadiningrat, R.Ng. Gunapangrawit, R. Panjisutapinilih, dan RL. Martapangrawit. Oleh sebab itu Agus Tasman berhasil menyelesaikan studinya dengan baik dan menyandang atribut *pènggèndèr* berbakat.¹⁵

Setelah lulus dari Sekolah Konservatori Karawitan pada tahun 1954, Agus Tasman diangkat menjadi asisten di almamaternya tersebut. Selain aktif dalam bidang karawitan, dirinya juga menggeluti bidang tari, dengan berguru kepada R.Ng. Atmakesawa, KGPH. Praboewinata, S. Ngaliman, R. Sumardjo, R. Suwito, dan Nyi Laksmintalaras. Ia diminta menari untuk yang pertama kali pada pembukaan Ramayana Prambanan dengan memerankan Jentayu

¹⁵ Agus Tasman, wawancara di kediamannya 13 Oktober 2015. Baca A.Tasman Ranaatmadja. *Rekam Jejak Revitalisasi Seni Tradisi Majapahit* (Solo: ISI Press), 116.

(Jatayu). Pada saat itu Ngaliman (seorang empu tari Surakarta) menjadi Rahwana, dan Kijang diperankan oleh Retno Maruti.¹⁶

Tarian pertama kali yang diajarkan adalah tari tarian 'burung' (Jatayu). Tari burung tersebut adalah materi tari yang dikuasai oleh Agus Tasman seperti yang diajarkan oleh Ngaliman, gurunya. Tarian burung tersebut adalah tari Jatayu (Jentayu) yang kemudian ditampilkan pada pembukaan pertunjukan Ramayana Prambanan, diapresiasi oleh para tokoh dari kalangan nasional maupun internasional. Ketika membawakan peran Jentayu pada Ramayana Prambanan itulah kemampuan menari Agus Tasman mulai terlihat dan mulai saat itu ia diminta mengajar tari. Di dalam tulisannya, Agus Tasman memaparkan:

Menari Jentayu pada pesta *ballet* Ramayana Prambanan, tahun 1961 diapresiasi para tokoh tari dan teater nasional dan internasional, fotonya diabadikan dalam perangko. Prestasi menari dan mengajar tari di Ramayana Prambanan mendapat piagam menteri.¹⁷

Pada saat itu penampilannya disaksikan pula oleh petinggi yang mengelola urusan Budaya Jawa Timur. Oleh karena tertarik dengan kemampuan menari Agus Tasman, Kepala Urusan Budaya Jawa Timur tersebut mengangkat Agus Tasman menjadi Ketua Seksi Tari

¹⁶Agus Tasman, wawancara 13 Oktober 2015. Baca A.Tasman, 2012: 116.

¹⁷Agus Tasman Ranaatmadja, 2012: 116.

Inspeksi Daerah Kebudayaan Jawa Timur (1961-1964). Pada kesempatan itulah Agus Tasman kemudian mengadakan pendalaman tentang keindahan tari dan karawitan Jawa Timur sebagai peninggalan Majapahit dan dari kegiatan itu berhasil membuat karya sendratari “Tjandra Wilatikta” dengan 250 penari dari 23 perkumpulan kesenian (tari, karawitan, wayang orang, *ludruk*, seni rupa). Pada saat itu dirinya sebagai pembina seni sekaligus sebagai sutradara.¹⁸

Pada tahun 1962, Agus Tasman berhasil mendirikan Lembaga Pusat Latihan Tari dan Karawitan Tjandrawilatika Surabaya dan menjadi ketua pada organisasi tersebut. Selama bekerja di Jawa Timur, Agus Tasman tidak pindah ke Jawa Timur, akan tetapi tetap berdomisili di Surakarta dan tetap terlibat di dalam pertunjukan Ramayana Prambanan.

Di tengah-tengah kesibukan sebagai Ketua Seksi Tari, pada tahun 1963 Agus Tasman masuk kuliah di ASTI Yogyakarta (saat ini ISI Yogyakarta), yang pada saat itu dipimpin oleh R.M. Soedarsono. Namun Agus Tasman hanya sempat mengikuti perkuliahan selama satu semester di ASTI Yogyakarta, karena memilih pindah di ASKI Surakarta yang dibuka kemudian. Sambil bekerja, Agus Tasman tetap

¹⁸ Agus Tasman, 2012: 116.

tekun kuliah dan aktif dalam kegiatan menari dan menyusun tari. Dalam kurun waktu 1960-an hingga tahun 1967, Agus Tasman telah menghasilkan beberapa karya dan menjadi sutradara dalam pentas sendratari: *Damarwulan Ngarit*, *Menak Jingga Lena*, *Ronggolawe Gugur*, *Nyai Ro Kidul*, *Raden Wijaya*, dan *Bahari*. Pada tahun 1968 berhasil memadatkan tari *Bêdhaya Pangkur* (keraton), *Sêrimpi Sangupati*, *Sêrimpi Gondokusuma*, *Anglir Mendhung*, *Sêrimpi Ludira Madu* dan *Sukarsih* untuk kemudian di pergelarkan di PKJT dan untuk bahan ajar di ASKI Surakarta. Pada tahun 1968 ini, dirinya banyak bergaul dengan para guru dan pelatih tari dari keraton (R.Ng. Darsopura, R.Ng Sulomo, R.Ng Laksmintarukmi). Pada tahun 1969 Agus Tasman diangkat menjadi penanggungjawab seksi tari di Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT). Pada saat itu Agus Tasman tetap giat berkarya dan menghasilkan sendratari Majapahit (sebagai penari dengan tokoh Ronggolawe). Di sela-sela kegiatannya dalam menyusun karya pada tahun 1969-1977, Agus Tasman menjadi juri festival tari tingkat Nasional di Jakarta dan dalam kurun waktu itu, ia juga bertugas menjalani misi kesenian ke Australia selama satu bulan. Di Australia, Agus Tasman bertugas untuk menampilkan tari Rahwana. Selain berkiprah di dunia tari, dirinya juga tidak jarang menjadi pengrawit dalam pentas karawitan (di Jepang, Korea, dan Singapura).

Agus Tasman dalam mempelajari tari tradisi, selain dengan mengadopsi cara dari guru-gurunya, juga dilakukan dengan cara mengadakan '*laku*' dengan bertapa atau meditasi untuk tujuan menumbuhkan dan memperdalam daya imajinasinya. Selain dengan bertapa atau meditasi, ia juga sering melakukan ziarah ke makam, di antaranya makam ibunya dan makam Yosodipura di Pengging, Boyolali.¹⁹

Seperti halnya para empu tari dan seniman pada jaman dahulu, kebanyakan dari mereka melakukan meditasi atau *laku* sebelum menciptakan atau menyusun tari. Meditasi dilakukan dengan berbagai cara seperti misalnya dengan melakukan *kungkum* atau berendam di pusaran air, yaitu di pertemuan antara dua sungai, seperti yang dilakukan oleh Maridi. Selain *laku* dengan meditasi-meditasi juga melakukan puasa *mutih*, *ngebleng*, *ngrowot*, dan lain sebagainya. Upaya-upaya seperti itu secara tidak disadari telah mengasah ilmu batin dan melatih daya konsentrasi yang tinggi sekaligus sebagai sumber penghayatan, ketubuhan yang menyeluruh dengan batinnya.²⁰

¹⁹ Agus Tasman, Wawancara pada Oktober 2014 di kediamannya, Karangasem.

²⁰ Wisnoe Wardhana, 1984: 25.

Pada tahun 1975, Agus Tasman berhasil menyelesaikan kuliah di ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) Surakarta dengan tugas akhir penyajian '*Sindhènan Kaduk Manis dan Rêbab Gêndhing Miling ketuk 4 kêrêp*' dan meraih gelar Sarjana Karawitan. Lulus dari ASKI Surakarta, dirinya diminta mengajar di almamater dan diangkat menjadi pegawai negeri sipil. Setelah itu Agus Tasman menempuh pendidikan Akta V di Universitas Sebelas Maret (UNS), lulus tahun 1976. Pada tahun 1977 lulus dari Pendidikan dan Pelatihan Sucados Lemhanas Departemen Pertahanan, dan tahun 1990 lulus dari A3 Ditjend Pendidikan Tinggi, serta Sespa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (1992).²¹

Agus Tasman menikah dengan Sri Tandiyatmi dan memiliki 6 anak (5 putra dan 1 putri), bernama Dono Yatmoko, Prastowo Sunu, Kunthoro Singgih, Endro Pranowo, Hari Wibowo, Uning Polindira Trigotho Rukmi. Pada perjalanan selanjutnya, Agus Tasman mendapat amanah lembaganya untuk menduduki jabatan sebagai Ketua Jurusan Tari ASKI Surakarta (1976-1980). Pada tahun 1980 berhasil mendirikan Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta (STKW) Surabaya bersama M.Said, R. Sugiyono, dan Ny. T. Sugiyono, dan menjadi Pembantu Ketua I di institusi tersebut (1980-1983), sekaligus sebagai

²¹ Wawancara dengan Agus Tasman di kediamannya pada 18 November 2015. Lihat juga buku yang ditulis oleh: A. Tasman. *Rekam Jejak Seni Tradisi Majapahit* (Surakarta: ISI Press, 2012), 115.

dosen, penasihat yayasan juga senat STKW Surabaya sampai tahun 2011. Sedangkan di dalam lembaga ASKI Surakarta, ia dipercaya menduduki jabatan sebagai Pembantu Ketua II (Periode 1991-2000), pada saat itu ASKI telah berubah status menjadi STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) sejak tahun 1988. Agus Tasman memiliki dedikasi yang tinggi dalam menjalani tugas dan tanggung jawab sebagai dosen sekaligus sebagai pengemban kebijakan lembaga dengan penuh semangat dan dedikasi yang tinggi hingga masa pensiun. Kesungguhan dan dedikasinya yang tinggi terhadap seni tari tradisional klasik Surakarta terbukti dari karya-karya yang telah dihasilkan sejak tahun 1970-an, di antaranya; *Bêdhaya Êla-êla*, *Bedhaya Alok*, *Bedhaya Tolu*, *Bedhaya Temanten*, *Bedhaya Kaduk Manis*, *Bedhaya Lemah Putih*, *Bedhaya Welasih*, dan *Adaninggar Kelaswara*.

Atas kiprahnya dalam dunia penciptaan tari, Agus Tasman tercatat sebagai pribadi yang aktif dan kreatif dalam sejarah perkembangan tari di wilayah Surakarta. Kenyataan tersebut menandakan bahwa Agus Tasman telah mampu mengukirkan prestasi dalam kehidupan dinamis, yang itu akan terus mencatatnya sebagai prestasi yang ‘menyejarah’ ... *everything in history is the achievement of individual; individuals always find themselves in a*

*certain definite situation in time and place their behavior is the product both of their inborn capacities and of the situation.*²²



Gambar 23: Tari *Bêdhaya Tolu*, pada acara “Gelar Karya Empu” di *Pëndhapa Agêng* ISI Surakarta, 15 Februari 2016. Di posisi depan kiri adalah Rektor ISI Surakarta Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum. (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2016).



Gambar 24: Tari *Bêdhaya Tolu*, dipentaskan pada acara “Gelar Karya Empu” di *Pëndhapa Agêng* ISI Surakarta, 15 Februari 2016, dibawakan oleh dosen Jurusan tari ISI Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti).

²² Arnold Hauser. *The Sosial History Of Art* (New York, 1959), vi



Gambar 25: Tari *Bêdhaya Welasih* karya Agus Tasman, dipentaskan pada momentum Hari Tari Dunia 29 April 2015 di *Pêndhapa Agêng* ISI Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 26: Tari *Bedaya Si Kaduk Manis* Karya Agus Tasman pada acara Pentas Revitalisasi Tari di *Pêndhapa* Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta 31 Desember 2013 (Dokumentasi Herka Yanis Pangaribowo, 2013).

Salah satu tari yang disusunnya yaitu tari *Bêdhaya Êla-êla*, merupakan tari yang pernah hidup di dalam Keraton Kasunanan Surakarta pada masa Paku Buwana IV. Tari tersebut kemudian ‘terpendam’ sejak masa Paku Buwana X dan jejak karya yang tertinggal hanyalah nama tari dan catatan *sindhènan* dalam *gêndhing* tarinya. Atas inisiatif Gendhon Humardani dan kerja keras Agus Tasman bersama Martopangrawit (empu karawitan), dan Hjardjonagara (budayawan yang mendesain busanan tarinya), tari *Bêdhaya Êla-êla* berhasil disusun dengan baik.

Penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* tersebut sebetulnya terkait erat dengan berdirinya PKJT (Pusat Kesenian Jawa Tengah) yang diketuai oleh Gendhon Humardani. PKJT merupakan sebuah lembaga yang mengemban tugas pokok untuk melestarikan kesenian tradisi yang bernilai tinggi. Secara kebetulan Agus Tasman pada saat itu memegang peran sebagai Ketua Jurusan Tari ASKI Surakarta, terlibat dalam tugas-tugas melakukan penggalian-penggalian kesenian tradisional kerakyatan (seperti *reog*, *kêthèk ogléng*, *kethoprak* dan lain sebagainya), maupun tradisional keraton (*bêdhaya*, *sêrimpi*, *wirèng*, *gêndhing-gêndhing* dari keraton dan lain sebagainya). Proses awal yang dilakukan dalam mengerjakan penggalian adalah mengadakan dialog, wawancara serta latihan tari bersama empu-empu tari

Surakarta, yaitu di Sasonomulyo – Baluwarti yang terletak di dalam keraton. Namun dikarenakan keterbatasan beaya, pada saat itu kegiatan penggalian tidak dapat dilaksanakan secara terus menerus.²³

Kiprah Agus Tasman dalam penyusunan tari *putri* (tarian yang dilakukan oleh penari wanita) yang pertama adalah untuk mengisi acara keagamaan yaitu Kongres dari Agama Hindu – Budha, atas tugas dari Gendhon Humardani. Pada kesempatan itu, Agus Tasman ditugasi membuat tari untuk pembukaan acara tersebut. Selanjutnya Agus Tasman mulai menyusun karya-karya tari dengan karakter *bêdhayan/srimpen*. Ketertarikan Agus Tasman untuk menyusun karya tari *putri* dikarenakan dirinya telah menguasai gerak-gerak tari *bêdhaya/sêrimpi* yang diperoleh dari belajar pada empu-empu tari di Surakarta. Guru-guru tari Agus Tasman di antaranya R.Ng. Atmokesowo, KGPH Praboewinata, S.Ngaliman, R. Sumardjo, R.Suwito, dan Nyi Laksmintalaras.

Atas prestasi yang telah diukirnya, Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., yang pada saat itu menduduki jabatan sebagai Ketua STSI Surakarta berusaha memberikan penghargaan dengan mengusulkannya ke Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi untuk dapat menduduki jabatan guru besar melalui karya unggulannya yaitu tari *Bêdhaya Êla-êla*.

²³ Wawancara dengan Agus Tasman, April 2015 di kediamannya, Karangasem- Surakarta

Namun pengajuan guru besar yang dilakukan tahun 1995 ditangguhkan, karena terkendala oleh persyaratan yang belum bisa dipenuhi. Prof. Dr. R.M. Soedarsono sebagai salah satu anggota tim penilai usulan jabatan guru besar Agus Tasman, mengatakan bahwa:

“Agus Tasman memang pantas untuk diusulkan mendapatkan jabatan guru besar, melihat sepak terjangnya di dunia seni tari sangat luar biasa dan sudah berhasil mengadakan revitalisasi terhadap tari keraton Surakarta serta menghasilkan banyak karya tari. Namun di dalam dunia akademis bukti karya saja tidak cukup melainkan harus disertai tulisan-tulisan ilmiah yang disesuaikan dengan aturan-aturan penulisan karya ilmiah, karena memang itu sudah menjadi aturan yang ditentukan oleh Pusat (Ditjend Dikti)”.²⁴

Agus Tasman menyadari bahwa cukup berat baginya memenuhi tuntutan berupa karya tulis ilmiah sesuai dengan yang ditetapkan oleh Dikti. Oleh sebab itu penangguhan pemberian jabatan guru besar tidak menjadikan Agus Tasman patah semangat. Ia terus mencoba menghasilkan karya tulis. Hal itu terbukti dari tulisan-tulisan yang dihasilkan di antaranya buku yang berjudul *Rekam Jejak Revitalisasi Seni Tradisi Majapahit* (2012), menulis naskah “Estetika Tari Jawa: Mathis Manis Damis Hasthasawanda” dan menterjemahkan beberapa buku untuk keperluan perkuliahan di antaranya yang berjudul *Dance a Creative Art Experience* (N.H. Doubler). Namun usaha yang keras

²⁴ Pernyataan yang dilontarkan ketika membahas objek material penulis ketika mengikuti perkuliahan di kediaman Prof. Dr. R.M. Soedarsono, M.Hum, tahun 2014.

untuk meraih jabatan guru besar harus dipupusnya karena memasuki masa pensiun. Sepak terjang dan jasanya dalam kehidupan seni tari tradisional di Surakarta pada akhirnya dihargai dan tercatat dalam '*tinta emas*' di lembaran sejarah kehidupan tari di Surakarta khususnya di dalam lembaganya yaitu ISI Surakarta.

Sehubungan dengan itu, maka pada tanggal 15 Februari 2016, Agus Tasman dianugerahi penghargaan berupa pengakuan sebagai empu tari di wilayah Surakarta yang diberikan oleh Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, S.Kar., M.Hum., selaku Rektor ISI (Institut Seni Indonesia) Surakarta. Hingga saat ini Agus Tasman masih aktif menekuni bidang tari. Di usianya yang sudah tidak muda lagi ia tetap bersemangat mengikuti diskusi-diskusi tentang estetika tari dan menjadi narasumber bagi para mahasiswa seni. Di sela-sela kegiatannya Agus Tasman masih sering mengikuti kegiatan seni di Keraton Kasunanan, dan masih aktif di tengah lingkungan sosial masyarakatnya.



Gambar 27: Agus Tasman menerima penghargaan sebagai empu tari dari Rektor ISI Surakarta, 15 Februari 2016 (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2016).



Gambar 28: Foto bersama dengan Rektor ISI Surakarta beserta para seniman yang memperoleh Penghargaan Empu dari Rektor ISI Surakarta, 15 Februari 2016 (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2016).

B. Press (Dorongan Kreatif)

Kreativitas agar dapat terwujud diperlukan dorongan dari individu (motivasi intrinsik atau internal) maupun dorongan dari lingkungan (motivasi ekstrinsik atau eksternal). Seorang koreografer atau penata tari adalah makhluk individu atau pribadi, sekaligus makhluk sosial yang dalam arah perjalanan kehidupannya tidak bisa lepas dari kondisi pribadi dan lingkungan sosialnya. Perjalanan kreativitasnya dalam menyusun tari tidak hanya tergantung pada diri pribadinya dengan segala potensi dan keterampilan dalam bidang tari dalam dirinya, namun juga karena adanya dorongan dari lingkungan sosialnya. Kondisi pribadi dan lingkungan sangat berpengaruh dalam menunjang (mendorong), dan memberi kesempatan atau peluang untuk berproses secara kreatif.²⁵ Kondisi dari dalam dan dari luar dirinya itulah yang menstimulasi seniman untuk terus menghasilkan karya.²⁶

Sehubungan dengan itu maka kreativitas dalam penciptaan atau penyusunan karya seni sangat tergantung atau dipengaruhi oleh dua faktor, yaitu faktor internal dan faktor eksternal. Faktor internal

²⁵ Utami Mundandar. *Pengembangan Kreativitas Anak Berbakat* (Jakarta: Rineka Cipta.2009) 60.

²⁶ Utami Munandar, 1999: 29

adalah kreativitas yang muncul karena dorongan dari dalam diri koreografer. Faktor eksternal adalah segala sesuatu yang mendorong seseorang untuk berproses kreatif, yang sifatnya dari luar diri koreografer, yaitu dari lingkungan sosial, atau lingkungan di mana produk itu dihasilkan.

1. Faktor Internal

Motivasi intrinsik atau internal dari kreativitas yaitu bahwa setiap individu memiliki kecenderungan atau dorongan mewujudkan potensinya, mewujudkan dirinya, dorongan berkembang menjadi matang, dorongan mengungkapkan dan mengaktifkan semua kapasitasnya. Dorongan ini merupakan motivasi primer untuk kreativitas ketika individu membentuk hubungan-hubungan baru dengan lingkungannya dalam upaya menjadi dirinya sepenuhnya.²⁷

Dorongan dari dalam diri Agus Tasman itu muncul secara alamiah selain keinginan untuk mengaktualisasikan diri juga terkait dengan minat atau keinginan yang kuat dari dalam hati sanubari, yang telah tumbuh dan mengakar dalam jiwanya. Dengan tumbuhnya minat dan ketertarikan tersebut menjadikan Agus Tasman mampu

²⁷ Teori Rogers dan Vernon yang dikemukakan oleh Utami Munandar, 2009:19

terlibat secara mendalam pada bidang seni, sehingga dapat mencapai kemahiran dan keunggulan kreativitas, yang itu terus mendorongnya untuk berkarya.

Selain karena minat dan ketertarikan yang telah mendorong Agus Tasman untuk berkarya, juga karena adanya bakat dan kemampuan yang telah dirintisnya dengan gigih, sehingga membawanya pada ketrampilan seninya. Sehingga bakat yang telah diraihinya dalam karya kreativitasnya telah mendorong untuk lebih mudah dalam melakukan proses kreatifnya.

Di sisi lain, keberhasilan Agus Tasman sangat terkait dengan *embodied cognition* atau kesadaran yang menubuh dalam kaitannya dengan kemampuan menyerap dan memahami pengetahuan budaya Jawa-Surakarta (khususnya di dalam keraton Surakarta), pemahaman yang dalam tentang konsep kekaryaan, dan pengalaman-pengalamannya, yang seakan sudah melekat di dalam pribadinya. Realitas tersebut yang secara tidak disadari telah mendorong Agus Tasman dalam proses kreativitasnya. Seperti diketahui bahwa tari tradisi – klasik Jawa – Surakarta bukan sekedar susunan motif gerak, namun merupakan sebuah ekstraksi budaya masyarakat Jawa. Terkait dengan hal itu, maka menjadi sesuatu yang sangat penting

bagi Agus Tasman dalam penguasaannya terhadap pengetahuan yang mendalam mengenai budaya Jawa.

Pengetahuan mendalam mengenai budaya dan tradisi dan konsep-konsep keindahan di dalam karya tari, tumbuh di dalam pribadi seiring perjalanannya dalam masa-masa studi di Surakarta. Hal tersebut telah membangun kesadaran tubuhnya, dalam kerangka persepsi tubuh budaya Jawa - Surakarta. Dengan demikian kesadaran akan potensi tubuh termasuk segala ide dan gagasan tentang penataan tari terbangun seperti yang telah diserap, dikarenakan pikirannya telah ditentukan oleh pengalaman tubuhnya. Beberapa hal tersebut yang telah mendorong Agus Tasman menjadi penata tari yang konsisten pada bentuk karya-karyanya.

Dorongan dari dalam diri Agus Tasman juga muncul oleh karena kemauannya yang keras dan kegigihan dengan selalu mencoba memanfaatkan kesempatan-kesempatan yang ada sebaik mungkin. Upayanya untuk selalu mengaktualisasikan diri melalui karya-karyanya. Kreativitas semacam itu disebut sebagai kreativitas aktualisasi diri, bukan kreativitas keberbakatan. Dalam hal ini dapat diselaraskan dengan pendapat yang dikemukakan oleh Rogers (1962) bahwa sumber kreativitas adalah kecenderungan untuk mengaktualisasikan diri, mewujudkan potensi, dorongan untuk

berkembang dan matang, kecenderungan untuk mengekspresikan dan mengaktifkan kemampuan organisme.²⁸

Selain faktor minat, ketertarikan, bakat, dan keinginan untuk terus mengaktualisasikan dirinya tersebut, terdapat faktor internal utama Agus Tasman dalam menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla* yaitu dedikasinya yang tinggi dan motivasi yang kuat untuk menjalankan tugas dan tanggung jawabnya terhadap kelestarian budaya, khususnya tari klasik dari keraton Surakarta. Tanggung jawab terhadap tugas dan motivasi yang tinggi tersebut dapat dilaksanakan dengan baik oleh karena kemampuan dan ketrampilan yang dimiliki dalam mengungkapkan segala yang ada dalam ide-gagasan, pemahaman tentang konsep-konsep keindahan tari Jawa, ketrampilan teknis, kondisi jiwa atau perasaan menjadi wujud tari.

Faktor internal yang dipaparkan tersebut merupakan faktor-faktor yang mendasari hampir di setiap langkah Agus Tasman dalam berkarya seni. Faktor tersebut sudah melekat dalam diri Agus Tasman, dan terus mendorongnya dalam berkreaitivitas seni, selain faktor internal lain yang muncul terkait dengan tuntutan pemenuhan kebutuhan hidup yang sifatnya material.

²⁸ Utami Munandar, 1999, 24

2. Faktor Eksternal

Faktor eksternal dalam hal ini dimaksudkan sebagai dorongan berkarya yang muncul dari luar diri seseorang. Koreografer dalam menghasilkan karya tarinya tidak semata-mata oleh karena keinginan pribadinya, namun terkadang inspirasi, ide atau gagasan untuk berkarya muncul dari luar dirinya. Dorongan dari luar tersebut merupakan segala sesuatu yang menstimulasi koreografer untuk menghasilkan sebuah karya tari, seperti misalnya fenomena atau peristiwa di dalam kehidupan sosial yang aktual (isu aktual), permintaan atau pesanan, festival atau even tertentu, sponsor (penanggung atau patron), dan lain sebagainya.

Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* tidak muncul dari keinginannya pribadi, melainkan atas penugasan atau perintah dari Gendhon Humardani, sehubungan dengan adanya sebuah even besar yaitu Konferensi PATA (*Pacific Association of Travel Agency*) yang akan diselenggarakan di Surakarta. Gendhon Humardani selaku Kepala Pusat Kebudayaan Jawa Tengah di Surakarta pada saat itu mempunyai peran besar atas munculnya kembali tari *Bêdhaya Êla-êla* yang telah 'hilang'. Pertimbangan dasar menetapkan tari *bêdhaya* untuk dipertunjukkan atau ditampilkan

dalam even tersebut adalah karena tari tersebut dipandang sebagai karya tari yang dapat merepresentasikan keagungan budaya Jawa di Surakarta, sebagai kota tempat bekas kerajaan besar Kasunanan Surakarta berdiri, dan sebagai salah satu pusat kebudayaan di Jawa.

Adanya even PATA dan kepercayaan Gendhon Humardani pada potensi Agus Tasman, telah memberi kesempatan dan menjadi peluang besar bagi Agus Tasman untuk mengembangkan potensi dirinya. Dalam hal ini keberadaan even PATA dan 'kepercayaan' dari Gendhon Humardani senyatanya telah menjadi faktor pendorong Agus Tasman untuk mengerahkan segala daya kreativitas di dalam menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Dorongan yang muncul dari faktor eksternal yang menstimulasi Agus Tasman untuk menciptakan karya tidak saja terkait motivasi atau tujuan penyusunan karya (adanya even dan penugasan), namun juga ide dalam menentukan bentuk karya yang harus disusunnya. Ide penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* dicetuskan oleh Gendhon Humardhani selaku pemberi tugas kepada Agus Tasman. Terkait dengan itu dalam hal ini Gendhon Humardani tidak hanya menjadi pendorong Agus Tasman dalam berkarya namun juga memiliki peran besar sebagai pencetus ide atau gagasan penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Gendhon Humardani menjadi pendorong munculnya tari *Bêdhaya Êla-êla* yang telah ‘hilang’ tersebut. Ia juga memiliki peran penting dan sangat signifikan dalam persoalan pemilihan tari yang harus disusun kembali, sekaligus penentuan ide estetik karya. Penentuan penusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* sekaligus menyangkut tema pokok yang diangkat di dalam karya tari tersebut, yaitu tokoh Bima dalam *Sêrat Dewa Ruci* adalah atas ide Gemdhon Humardani



Gambar 29: Foto Gendhon Humardani (Dokumentasi ISI Surakarta, 2017).

Dorongan dari faktor eksternal termasuk berupa dukungan dalam mewujudkan totalitas garapan karya, yaitu dukungan penyusunan karawitan tari oleh Martopangrawit, serta dukungan desain busana atau kostum tari oleh Hardjonagoro.



Gambar 30:Foto Martopangrawit (sisi kiri) dan Hardjonagoro (sisi kanan) (Dokumentasi google.com, 2017).

Faktor-faktor dari sisi eksternal lain yang memberi dorongan Agus Tasman dalam mewujudkan kreativitasnya diantaranya adalah ketersediaan sumber-sumber yang digunakan dalam proses eksplorasi karya, yaitu keberadaan tari-tarian *bedhaya* keraton, serta fasilitas sarana dan prasarana yang dibutuhkan dalam berproses kreatif. Ketersediaan sarana dan prasarana serta dukungan dari seniman lain telah mendorong Agus Tasman, sehingga proses kreativitasnya berjalan dengan lancar. Di sisi lain dorongan juga muncul dari para penari yang dipilih untuk mendukung terwujudnya tari Bedhaya adalah penari-penari yang sudah ‘jadi’, sehingga lebih melancarkan proses kreativitas Agus Tasman.

Seniman penata tari atau koreografer dengan kepribadiannya, kondisi psikologis, selera, pengalaman, pengetahuan bidang, keterampilan dan latar belakang sosial serta berbagai peristiwa sosial di sekitarnya merupakan unsur penting dalam kemunculan dan keberadaan sebuah karya seni (tari).²⁹ Semua faktor yang meliputi faktor internal dan eksternal tersebut merupakan hal-hal yang sangat berpengaruh dalam mendorong seorang koreografer dalam proses kreatif dan kelahiran sebuah karya tari.

Dari pemaparan tentang faktor pendorong koreografer dalam menghasilkan karya tari sekiranya dapat diketahui bahwa faktor internal dan faktor eksternal memiliki pengaruh yang signifikan terhadap pertumbuhan kreativitas. Keduanya juga merupakan sebab akibat, dan akan saling menentukan keberlangsungan kehidupan tari. Faktor internal dan eksternal tersebut sangat berpengaruh dan merupakan dorongan bagi seorang koreografer dalam proses kreatif dan hasil produksi karya tarinya.

²⁹ HB. Sutopo. "Seni dan Masyarakat" Makalah Ceramah dalam Pekan Seni Mahasiswa Tingkat Nasional di UNS Surakarta, 2-5 Oktober 1991.

3. Ide Estetik Penyusunan Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Ide estetik karya tari (koreografi) adalah awal dari penciptaan sebuah karya tari merupakan gagasan yang mendasari penyusunan tari, yaitu yang menyangkut isi meliputi; tema, nilai, pesan, cerita, dan muatan implisit lainnya, yang itu semua menjadi konsep dasar atau ide pokok dalam penggarapan medium seperti gerak, *gêndhing karawitan* tari, rias dan busana, formasi penari, pola lantai, properti tari dan ruang atau tempat pementasan tari. Ide estetik termasuk sebagai faktor utama yang mendorong koreografer dalam menyusun karya untuk menampilkan nilai keindahan *rasa* yang sesuai dengan ide pokoknya.

Ide estetik terkait dengan tema yang digunakan oleh Agus Tasman seperti yang diarahkan oleh Gendhon Humardani, menjadi sumber imajinasi dalam proses penggarapan karya secara menyeluruh. Ide tersebut adalah tentang tokoh Bima dalam perjuangannya mencari kesempurnaan hidup yang disimbolkan dengan keberadaan air suci yang disebut dengan *banyu perwitasari* dalam cerita *Dewa Ruci*. Cerita yang termuat di dalam *Serat Dewa Ruci* tersebut, juga tertulis dalam *sindhénan gêndhing Bêdhaya Êla-êla*

êla seperti yang tercatat di dalam *Sêrat Pasindhén Badhaya*. Agus Tasman mengemukakan sebagai berikut.

Kedua tokoh dimaksud [Bima dan Dewa Ruci} tak dapat dipisahkan ibarat ajaran “*manunggaling Kawula Gusti*”, dalam ke dua tokoh tersebut, Bima mempunyai karakter *agung antêb*, tetapi juga kokoh dan teguh dalam tekad. Tokoh *Dewa Ruci* seorang Dewa (Tuhan) mempunyai temperamen luhur tenang dan jiwanya dalam. Dari interpretasi kedua karakter tersebut saya gunakan sebagai titik pijak menggarap nilai, mutu dan suasana koreografi *Bêdhaya Êla-êla*.³⁰

Bima dan perjalanan spiritualnya dalam cerita *Dewa Ruci* tersebut yang kemudian juga dirujuk oleh Agus Tasman, dan menjadi sumber ide estetikanya dalam melakukan penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* ‘baru’. Sehubungan dengan Agus Tasman menyatakan sebagai berikut.

Pemahaman dan penghayatan saya tentang cerita *Bimasuci* yang mengandung ajaran falsafah hidup “*Sangkan paraning Dumadi*” yaitu *sêjatining urip* maupun *urip kang sejati* memberi imaji yang sublim. Kedua karakter *Bimo* sebagai tokoh sentral dan *Dewa Ruci* sebagai tokoh pendukung utama dari makna cerita sangat bermanfaat mendorong kristalisasi imaji secara keseluruhan berdasarkan tema.³¹

Tokoh Bima (Werkudara) sebagai tokoh sentral memiliki karakter *antêb*, teguh dan berwibawa. Di samping itu, tokoh Dewa

³⁰ Agus Tasman, 2000: 16

³¹ Agus Tasman, 2000: 16

Ruci dengan karakternya yang tenang, *antêb*, dan meyakinkan meski bentuknya tidak *wadag* mempunyai kekuatan yang bersifat sublim, yang mengarahkan Agus Tasman dalam melakukan penggarapan medium ekspresinya.³²



Gambar 31: Tokoh Bima dan Dewa Ruci (Dokumentasi Sunardi,2012)

Di dalam proses, Agus Tasman juga mempelajari sejarah dan latar belakang keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa-masa lalu, dan secara signifikan dari langkahnya tersebut mengarahkannya pada keagungan seorang raja besar yang patriotik yaitu Paku Buwana VI, yang kemudian juga menginspirasinya untuk menetapkan pilihan

³² Agus Tasman, 1995: 6. yang dimaksudkan dengan kata ‘sublim’ adalah agung atau besar, yang berarti mengandung keindahan yang memuncak. Di dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia kata sublim berarti menampakkan keindahan dalam bentuknya yang tertinggi; amat indah; mulia; utama.

pada penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang tercatat pada masa pemerintahan Paku Buwana VI. Agus Tasman mengungkapkan sebagai berikut.

Perjalanan hidup Paku Buwana VI, dari masa kecil, remaja hingga bertahta dalam keadaan prihatin dan menderita. Hidupnya diliputi kesedihan yang mendalam, prihatin karena hidup di bawah tekanan penjajahan, maka kemudian muncul tekad untuk mengorbankan dirinya, dengan tetap melawan penjajah meski di tempat pembuangan. Pada akhirnya PB VI di hukum mati, dengan ditembak. Atas jasa perjuangan dan sifat kepahlawanannya, kemudian oleh Bung Karno, PB VI dianugerahi tanda jasa sebagai Pahlawan Nasional. Atas dasar jiwa dan kepribadiannya yang patriotik tersebut maka, peninggalan hasil seni budaya pada masa Paku Buwana VI. itulah yang kemudian digali, di antaranya *Bêdhaya Êla-êla*.³³

Menurut Agus Tasman, bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa Paku Buwana VI memerintah Kasunanan Surakarta diduga merupakan ungkapan citra kehidupan batin dan jiwa bangsawan yang pada saat itu bertahta. Sebagai gambaran penciptanya, bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa itu merupakan ungkapan kesedihan

³³ Wawancara dengan Agus Tasman di kediamannya, 5 Maret 2015. Paku Buwana VI adalah pangeran Pejuang Keraton Surakarta, seperti Diponegara di keraton Yogyakarta. Sejak sebagai Adipati bergabung dengan pangeran Diponegara. Dari kecil merasakan keprihatinan karena penderitaan bangsanya atas penindasan dan keserakahan penjajah, oleh sebab itu kemudian dia bersimpati dan membantu Pangeran Diponegara mengadakan perlawanan pada Belanda yang pada saat itu menjajah di wilayah mereka. Berkali kali Paku Buwana VI mencoba melawan penjajah, namun berakhir dengan kekalahan dan dibuang oleh Belanda di luar pulau.

seorang raja yang berwibawa dan agung. Hal tersebut yang telah menjadi pertimbangan dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*.³⁴

Disampaikan pula oleh Agus Tasman bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* juga menceritakan perjalanan Bima, sebagai salah satu sumber munculnya *rasa*. Perjalanan Bima tersebut yang kemudian diekspresikan melalui garapan karya tari. Nuansa *rasa* yang muncul tersebut juga tergambar pada isi yang tertuang pada syair *sindhènan* tarinya yang menceritakan tentang perjuangan dan kegigihan seorang Bima (Werkudara) atau Bratasena dalam pergulatannya mencari air kehidupan.

Terlepas dari makna syair *sindhènannya* dan dikaitkan dengan latar belakang keberadaannya, nampaknya tari *Bêdhaya Êla-êla* juga merupakan sebuah ‘monumen’, ‘tugu peringatan’ yang menyerukan tentang semangat seorang bangsawan (Paku Buwana VI) dalam melawan penindasan penjajahan, yang gigih dan tidak kenal kata menyerah. Hal tersebut menyimbolkan rasa nasionalisme yang dalam dan cintanya pada rakyat dan bangsanya, sampai akhir hayat.

³⁴ Agus Tasman, 2000, 6-8



Gambar 32: Paku Buwana VI (1807-1849), dijuluki Sinuhun Bangun Tapa, karena kegemarannya melakukan *tapa brata*.



Gambar 33: Patung Paku Buwana VI, ditetapkan sebagai Pahlawan Nasional pada 17 November 1964 (Gambar diambil dari sumber Wikipedia).

Ide estetik yang mengacu dari keberadaan tokoh Bima dan Paku Buwana VI, sajian *Bêdhaya Êla-êla* dimaksudkan untuk menciptakan nuansa *rasa* 'keteguhan' (semangat), gagah yang *agung antêb, mrabu* (wibawa) dalam wahana yang imajiner. Hal ini semakin menegaskan bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* bukan hanya sekedar pameran bentuk fisik saja, namun sekiranya harus mampu melampaui yang bersifat inderawi dan menciptakan kenikmatan penghayatan estetik yang *adiluhung*.³⁵

Di samping mendasarkan ide pada tokoh Bima dan Paku Buwana VI, Agus Tasman juga melihat dari sisi arti kata nama tari yang diambil dari nama *gêndhingnya* tersebut yaitu *êla-êla*. Kata *êla-êla* adalah sebuah kata untuk menggambarkan suasana hati, perasaan, *rasa* (*rasa/ raos*: Jawa). Di dalam kamus Jawa Kawi didapati kata *êla*, yang berarti *éman, puji*, dan *êla-êla* yang berarti *eman-eman*, lalu *ing êla-êla* yang berarti *didama-dama, diéman-éman, diugung*.³⁶

³⁵ A.Tasman, 1995: 6

³⁶ Dirjasupraba. *Bausastra: Kawi-Jarwa* . Cap-capan sapisan, No. 21-B, Rêgi F (Bukhandêl S.M. Diwarna, Kuthagêdhe saha Mataram, 1931),21.

Di dalam *Sêrat Pêsindhèn Badhaya*, selain kata *Êla-êla* ditemukan juga disebut dengan *La-la*, *Léla-léla*, tapi dengan muatan sair yang serupa. Kata *Êla-êla* yang tertulis di dalam judul *sindhènan* diartikan secara beragam seperti diantaranya *êla-êla* yang diartikan baik-baik, puji-puji. Arti kata tersebut disesuaikan dengan pesan yang hendak disampaikan melalui *sindhènan*nya, yaitu mengenai kata-kata puji-pujian melalui kalimat *wangsalan batangan*.³⁷ Kata *êla-êla* diartikan juga sebagai kasih sayang, seperti yang tertulis berikut ini “kasih sayang (*êla-êla*) *nggemateni* di dalam memerintah kerajaan dan sebagainya”.³⁸ Didapati juga kata *êla-êla* yang tercatat dalam *sindhènan* tari dengan judul *Bêdhaya La-La* yang memuat cerita tentang perjalanan Bima mencari kesempurnaan jati melalui air suci dalam cerita *Dewa Ruci* ditulis dengan: “*Êla-êla dhé êla-êla* (lagu yang menyayat hati).³⁹ Gambaran kesedihan itu dikaitkan dengan arti kata *Êla-êla*.

Agus Tasman mengemukakan bahwa *Êla-êla* adalah penggambaran perasaan ‘*nelangsa*’. “*Nelangsanya* seorang raja

³⁷ *Sêrat Pêsindhèn Badhaya*, 1985, 501

³⁸ *Sêrat Pêsindhèn Badhaya*, 1985, 528

³⁹ *Sêrat Pêsindhèn Badhaya*, 1985, 537

sebagai penguasa (Paku Buwana VI), namun merasa tidak mampu berbuat banyak untuk rakyatnya yang menderita karena penjajahan.

Êla-êla sendiri secara etimologi berarti sebuah penderitaan batin yang disebabkan oleh karena perjuangan yang terus dilakukan hingga titik darah penghabisan walau tidak berhasil. Meski sebelumnya Paku Buwana VI sadar sepenuhnya bahwa memusuhi dan melawan Belanda tidak akan mungkin menang, namun demikian di hati Paku Buwana VI tetap kokoh untuk terus melawan, di dalam hatinya seakan-akan merasa mampu untuk mengalahkan, akan tetapi pada kenyataannya tidak bisa berbuat banyak, pada kondisi semacam itu hati seseorang terasa ‘*ngonggo – onngo*’, jiwanya tetap kokoh meski dibayang bayangi kesadaran akan kelemahannya. Kokoh berarti mantab (*antêb*), dan bila dikaitkan dengan pagelaran *Bêdhaya Êla-êla*, maka pergelarannya akan berhasil bila bisa menampilkan *rasa* yang gagah, *agung*, *antêb/mantêb*. Hal tersebut juga sangat tergantung pada sarana yang mendukung penampilannya. Suasana yang muncul adalah *wibawa*, kewibawaan seorang raja.⁴⁰

Kata *êla-êla* yang diartikan sebagai lagu menyayat hati, yang dalam *sindhenannya* mengkisahkan Bima dalam *Dewa Ruci*, kemudian digunakan sebagai dasar imajinasi dan pertimbangan dalam garapan medium tari alur dramatik tarinya. Bagi Agus Tasman tokoh Bima, Dewa Ruci, dan Paku Buwana VI serta makna kata *êla-*

⁴⁰ Wawancara dengan Agus Tasman di kediamannya, 5 Maret 2015. Paku Buwana VI adalah pangeran Pejuang Keraton Surakarta, seperti Diponegara di keraton Yogyakarta. Sejak sebagai Adipati bergabung dengan pangeran Diponegara. Dari kecil merasakan keprihatinan karena penderitaan bangsanya atas penindasan dan keserakahan penjajah, oleh sebab itu kemudian dia bersimpati dan membantu Pangeran Diponegara mengadakan perlawanan pada Belanda yang pada saat itu menjajah di wilayah mereka. Berkali kali Paku Buwana VI mencoba melawan penjajah, namun berakhir dengan kekalahan dan dibuang oleh Belanda di luar pulau.

êla tersebut menjadi sarana untuk '*nyènthèlké pikir*' atau sebagai sumber imajinasi dalam menggarap tari *Bêdhaya Êla-êla*.⁴¹

Mengenai isi yang tertuang pada syair *sindhènan* dari *karawitan* tarinya menceritakan tentang kegigihan seorang Bima/Wrekudara atau Bratasena dalam pergulatannya mencari air kehidupan yang itu bisa ditarik sebuah benang merah sebagai sebuah perjuangan. Sehubungan dengan itu tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah sebagai wujud atau bentuk yang memberi gambaran dan seolah-olah menceritakan kembali sebuah perjalanan, sebuah perjuangan yang itu merupakan salah satu sumber munculnya *rasa*, yang diekspresikan pada penonton melalui para penarinya.

Selanjutnya beberapa hal yang sangat penting untuk diperhatikan dalam menyusun tari *bêdhaya* selain gagasan utama yang terkait dengan tema cerita atau inti persoalan yang akan digarap adalah ide bentuk, atau gagasan artistik yaitu yang terkait dengan bentuk meliputi komposisi gerak, formasi penari, pola lantai, komposisi *gêndhing* tari, rias dan busana, properti tari serta ruang pementasan.

Ide estetik yang terkait dengan bentuk komposisi gerak mengacu pada materi perbendaharaan gerak tari *bêdhaya* dalam

⁴¹ Wawancara dengan A.Tasman, di kediamannya pada 13 Januari 2014

keraton, yaitu *Bêdhaya Kêtawang*, *Durodasih* dan *Mangunardjo*, agar tidak kehilangan karakter nilai keraton. Gerak-gerak yang disusun disesuaikan dengan tuntutan muatan estetikanya yaitu terkait dengan keindahan *rasa* yang ingin ditampilkan. Untuk memenuhi kebutuhan ungkapan *rasa* maka Agus Tasman mengadakan pengembangan dan penggarapan gerak baru, dengan catatan selalu memperhatikan ciri dan kaidah-kaidah tradisi dan karakter gerak *bêdhaya*. Gerak yang digunakan adalah gerak-gerak yang halus (*remit-tan wadag*) dalam tempo yang lambat serta tidak menggunakan teknik yang vulgar, cenderung memilih gerak dengan kekuatan *rasa* bentuk, dan teknik estetik gerak yang mengalir (*mbanyumili*). Hal itu dilakukan agar bentuk karya tidak kehilangan karakter nilai keraton, termasuk dalam penyusunan *gawang* atau pola lantai. Dalam penggarapan *gawang* atau formasi penari selalu memperhatikan ciri-ciri *gawang bêdhaya*. Agar mendapatkan kesesuaian *rasa* komposisi, maka Agus Tasman juga mengadakan penggarapan *gawang* (formasi penari) baru. Terkait dengan itu, Agus Tasman sangat berhati-hati dalam memilih bentuk penari, kualitas penari, dan kelenturan dalam melakukan gerak.⁴² Untuk tempat pertunjukan dengan demikian juga menyesuaikan dengan karakter tarinya yaitu di *pêndhapa*.

⁴² Agus Tasman, 1995: 7, baca juga A.Tasman, 2000: 17, 59. Dalam tulisan

Konsep yang digunakan dalam menggarap gerak tarinya berpijak pada kaidah tari *bêdhaya* keraton dengan tetap berpegang pada bentuk tari *bêdhaya* yang hidup di dalam keraton, meski terdapat sedikit pengembangan, namun tetap mengacu pada aturan-aturan baku tari klasik yang ada. Ketaatan pada prinsip baku tari *bêdhaya* itulah yang kemudian menjadikan tari *Bêdhaya Êla-êla* memiliki kemiripan dengan tari *bêdhaya* yang ada di dalam keraton, nuansa dan *rasa* yang muncul merepresentasikan budaya keraton, seperti yang selama ini diyakini oleh masyarakat awam. Dalam hal ini, ciri-ciri *bêdhaya* bukan hanya jumlah penari, tetapi lebih cenderung bahwa ciri itu dapat ditangkap pada *rasa* gerak, alur *rasa*, struktur komposisi, dengan pendekatan yang tidak kaku.⁴³

Ide estetik penggarapan *gêndhing*, Agus Tasman meminta Martopangrawit untuk mewujudkan '*surasaning lagu*' yang berpijak pada bentuk *gêndhing-gêndhing* yang sudah ada, dan *cakêpan sindhènan Bêdhaya Êla-êla* yang memuat cerita *Dewa Ruci*. Kemudian Martopangrawit menginterpretasikan *surasaning gêndhing* dan mengadakan penggarapan baru disesuaikan dengan muatan ide

Agus Tasman menyatakan bahwa sumber penyusunan gerak tari *Bêdhaya Ela-êla* adalah tari *Bêdhaya Kêtawang*, *Durodasih* dan *Mangunardjo*, dan dituliskan juga bahwa sumber gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* juga pada tari *Bêdhaya Téjanata*,

⁴³ Agus Tasman, wawancara, 10 Januari 2015.

estetik tema ke dalam sebuah struktur *gêndhing* tari, terkait dengan keindahan *rasa* dalam tarinya.⁴⁴ Penggarapan busana yang dilakukan oleh Hardjanegara, dengan menggunakan motif *gula kelapa*. Bentuk dan motif gula kelapa banyak mengandung falsafah hidup yang tinggi bagi masyarakat Jawa, terkait dengan wawasan nilai batin yang sesuai dengan cerita *Dewa Ruci*.⁴⁵

C. Proses Kreatif Agus Tasman

Proses kreatif merupakan bagian yang signifikan dalam sebuah kreativitas karya seni yang tidak bisa terlepas dari senimannya (*person*) dan dorongannya dalam menghasilkan produk kreatif karya seni, seperti dikemukakan oleh Rhodes sebagai 4P (*four P*). Dalam hal ini ditekankan bahwa sebuah kreativitas penciptaan karya tari tidak bisa lepas dari profil penata tari dengan segala dorongannya dalam berkarya (*press*), secara internal maupun eksternal, yang hal tersebut sangat berpengaruh dalam proses kreatif koreografer dalam menghasilkan karya tarinya. Hal yang berkenaan dengan koreografer (*person*), dan dorongan berkarya (*press*) telah dipaparkan pada

⁴⁴ Agus Tasman Ronoadmodjo, 1995: 5. Lihat juga Sunarno Purwolelana, 2007: 2.

⁴⁵ Agus Tasman, 1995: 7

bahasan sebelumnya. Pada bagian ini akan dipaparkan mengenai proses kreatif Agus Tasman.

Proses kreatif adalah penjelasan secara terperinci tentang perilaku seseorang dalam melakukan kreativitas, meliputi tahap atau langkah yang dilalui pada saat seseorang menghasilkan produk kreatifnya. Proses itu sendiri berarti rangkaian tindakan, pembuatan atau pengolahan yang menghasilkan produk kreatif,⁴⁶ yang melibatkan kemampuan daya cipta dan membutuhkan kecerdasan serta imajinasi.⁴⁷ Dengan demikian fokus dalam pembahasan proses kreatif adalah tentang bagaimana seseorang (koreografer) menggambarkan proses yang mereka alami dalam menciptakan sebuah produk kreatif.

Pada dasarnya, secara alamiah setiap individu dalam keadaan normal serta sehat secara jasmani dan rohani selalu berada pada situasi yang menuntutnya untuk berpikir dan mempunyai dorongan untuk mengeluarkan ide. Dorongan yang muncul untuk selalu berfikir, berupaya, dan keinginan mengeluarkan semua yang terpendam dalam pikiran dan hatinya akan mendorong manusia bertindak dan menghasilkan sesuatu yang kreatif. Berpikir kreatif,

⁴⁶ Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional, 2001: 899

⁴⁷ Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional. 2001: 599

berproses, dan menghasilkan produk kreatif adalah aspek kreativitas manusia yang memungkinkan manusia meningkatkan kualitas kehidupannya.⁴⁸

Seorang koreografer dalam berproses kreatif menyusun karya memiliki keunikan dan kekhasan masing-masing. Proses kreatif merupakan sebuah tahapan pekerjaan dengan alur tertentu yang menuju pada suatu hasil yang berwujud, sebuah produk kreatif. Alur atau tahapan yang dilalui membentuk sebuah alur kerja yang bersifat transformatif, yaitu merupakan sebuah peralihan dari satu bentuk ide, gagasan, suara, bunyi, menjadi sebuah bentuk karya, dalam hal ini adalah karya tari. Pada tahap awal biasanya adalah gagasan-ide konseptual yang ada di dalam pikiran dan perasaan. Dari konsep, kemudian bertransformasi ke dalam jabaran konsep secara deskriptif, yang kemudian dari konsep tertulis itu ditransformasikan dalam wujud yang sesuai dengan masing-masing konsep garap mediumnya, seperti gerak tari, *sindhengan*, karawitan tari (musik tari), kostum dan rias, formasi penari dan pola lantai (desain lantai), panggung, dan lain sebagainya. Dalam berproses kreatif, seorang koreografer sangat ditentukan oleh kemampuan kreativitasnya.

⁴⁸ Utami Munandar, 1999: 44

Kemampuan kreatif adalah kemampuan untuk mencipta, memberi interpretasi, mewujudkan ide gagasan, dan pengalaman ke dalam sebuah bentuk seni disertai daya imajinasi dan inovasi yang tinggi. Kemampuan berikutnya adalah kemampuan intelegensi atau kemampuan untuk belajar dan memahami atau menghadapi hal-hal yang baru atau situasi yang menantang. Prosesnya tergantung pada kemampuan berpikir kritis atau menggunakan nalar dan rasio.⁴⁹

Di dalam proses penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*, Agus Tasman juga melibatkan rasio dan nalarnya. Rasio dalam penciptaan karya seni, tari pada khususnya, berkaitan dengan komposisi tari yang melibatkan pengaturan ruang, seperti pada formasi dan lintasan pola lantai, kesesuaian gerak dan *irama gêndhing*, keterkaitan busana (bentuk, warna, properti) dengan tema dan substansi tarinya, dan lain sebagainya. Proses penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* membutuhkan pemikiran yang seksama, dengan melibatkan seluruh potensi yang ada di dalam dirinya menyangkut segala hal yang melingkupinya seperti kebudayaan, kejiwaan, pemahaman tentang konsep keindahan tari, ketrampilan teknis, serta pikiran atau rasio, dan ingatannya. Keberhasilan seorang koreografer sebagai seniman yang profesional

⁴⁹ Tommy F. Awuy. *Tiga Jejak Seni Pertunjukan Indonesia*. (Jakarta: Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. 2005), 33

juga ditentukan oleh penguasaannya terhadap beberapa komponen dasar kesenimananan, yakni teknik (keterampilan teknik mencakup teknik gerak dan teknik koreografi), kepekaan *rasa*, intelegensia, (kemampuan mamahami), kemampuan interpretasi, dan daya kreativitas. Sejalan dengan pëndapat yang dikemukakan oleh Wallas bahwa proses kreatif merupakan serangkaian kegiatan kreatif, yang berpusat pada otak kanan manusia sebagai pusat berfikir dan berperilaku, serta sebagai pusat emosi yang mencerminkan seluruh dirinya (*selfhood*), kebudayaan, kejiwaan, serta bahasa dan ingatannya. Terkait dengan itu Wallas mencetuskan sebuah teori tentang proses kreatif, yang dinyatakan dalam bukunya yang berjudul *The Art of Thought*. Dalam teorinya, Wallas menyatakan bahwa proses kreatif meliputi empat tahap yaitu: (1) persiapan; (2) inkubasi; (3) iluminasi; dan (4) verifikasi.⁵⁰

1. Tahap persiapan, yakni mempersiapkan diri untuk memecahkan masalah dengan mengumpulkan data atau informasi, mempelajari pola berpikir dari orang lain, serta bertanya kepada orang lain. Tahap ini merupakan tahap penjelajahan informasi untuk menghimpun data sekaligus pengembangan imajinasi.

⁵⁰ Utami Munandar, 1999: 58-59.

2. Tahap inkubasi, pada tahap ini pengumpulan data atau informasi dihentikan. Seseorang yang berproses kreatif melepaskan diri untuk sementara dari masalah tersebut. Ia tidak memikirkan masalah tersebut secara sadar, tetapi “mengeramkannya” dalam alam pra sadar. Tahap ini penting artinya dalam proses timbulnya inspirasi yang merupakan titik mula dari suatu penemuan atau kreasi baru berasal dari daerah pra sadar atau timbul dalam keadaan ketidaksadaran penuh.
3. Tahap iluminasi, tahap ini merupakan tahap timbulnya *‘insight’* atau *‘Aha Erlebnis’*, saat timbulnya inspirasi atau gagasan baru, beserta proses psikologis yang mengawali dan mengikuti munculnya inspirasi dan gagasan baru.
4. Tahap verifikasi atau evaluasi, adalah tahap pengujian ide atau kreasi baru terhadap realitas. Pada tahapan ini diperlukan pemikiran kritis dan konvergen. Proses divergensi (pemikiran kreatif) harus diikuti proses konvergensi (pemikiran kritis).

Teori Wallas tersebut merupakan kerangka proses kreatif secara global. Tahapan-tahapan dalam proses kreatif yang dipaparkan dalam teori Wallas merupakan tahapan kreativitas manusia dalam aktivitasnya secara umum, dan menjadi kurang terperinci jika

digunakan dalam membahas proses kreatif dalam berkarya seni. Oleh sebab itu pada proses kreatif dalam karya seni tidak dapat begitu saja mengadopsi teori proses kreatif Wallas tersebut.

Tahapan-tahapan dalam proses kreatif untuk tiap-tiap koreografer memiliki urutan yang tidak sama, atau menggunakan langkah-langkah yang berbeda. Hal tersebut dikarenakan setiap individu merupakan integrasi dari kemampuan fisik, daya kreatif, rasio, masing-masing memiliki manifestasi yang berbeda-beda disebabkan oleh perbedaan perbandingan dan taraf dari kemampuan-kemampuan yang berintegrasi pada dirinya seperti kemampuan fisik, rasio dan daya kreatif yang meliputi intuisi, daya imaji, sensibilitas rasa, keberanian, visi dan pemahaman estetik, yaitu tentang ilmu keindahan.⁵¹

Sehubungan dengan itu maka proses kreatif seorang koreografer dilalui dalam langkah-langkah atau tahapan-tahapan tertentu yang masing-masing koreografer memiliki cara atau langkah-langkah yang khas. Urutan atau alur dari tahapan-tahapan tersebut berhubungan dengan gaya kreativitas atau perilaku kreatif dari masing-masing personal sebagai pribadi kreatif. Alur tindakan dalam

⁵¹ Primadi Tabrani. *Kreativitas dan Humanitas* (Yogyakarta : Jalasutra), 2006: 241, 245.

penciptaan tersebut bisa runtut, acak, tumpang tindih, diulang-ulang, atau tidak beraturan. Agus Tasman dalam berproses kreatif memiliki langkah-langkah tersendiri sesuai dengan alur persepsinya dalam menciptakan karya tari. Proses kreatif dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dilakukan oleh Agus Tasman sekiranya dapat dirumuskan dalam tahapan-tahapan sebagai berikut.

1. Tahap Persiapan

Terhitung semenjak Gendhon Humardhani memberikan keputusan untuk menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang hanya tinggal catatan tentang nama *gêndhingnya*, Agus Tasman mulai melakukan proses kreatifnya. Agus Tasman mengerahkan segala pemikiran untuk mendapatkan jawaban atas permasalahan yang muncul berkait dengan tugas menyusun karya. Pada tahap ini Agus Tasman melakukan studi pustaka, untuk menghimpun data dan informasi dengan membaca buku-buku serta sumber tertulis lainnya. Melalui studi pustaka, Agus Tasman berupaya untuk merunut sumber tertulis tari *Bêdhaya Êla-êla* dan memahami beberapa hal yang terkait dengan *sindhènan* dalam *gêndhing Bêdhaya Êla-êla* dalam *Sêrat Pêsindhèn Bêdhaya*, untuk mencari informasi yang tertuang dalam syairnya. Melalui bacaan, Agus Tasman mencoba memahami

Serat Dewa Ruci dan Bima sebagai tokoh sentral yang tertulis di dalam serat tersebut, dan juga tentang para penguasa keraton Surakarta yang terkait dengan *Bêdhaya Êla-êla*. Ia juga melakukan wawancara dengan empu tari dari dalam keraton di antaranya Laksminta, untuk mengetahui keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa lalu. Ia juga bertanya pada orang lain di sekitarnya yang memiliki kompetensi terkait dengan tugas yang diembannya seperti kepada para budayawan, para empu, serta rekan sesama seniman untuk memperoleh informasi. Termasuk mempelajari pola berpikir dari orang lain, dalam kaitannya memperdalam kemampuan interpretasi atas semua data dan referensi yang diperoleh. Pada kesempatan itu, Agus Tasman mendalami betul tokoh-tokoh yang akan menjadi bingkai di dalam garapan tarinya. Agus Tasman sampai pada kesimpulan bahwa Paku Buwana VI dan Bima adalah dua tokoh yang memiliki persamaan pada sikap yang gigih dan pantang menyerah. Di dalam sikap tersebut terkandung spiritualitas yang kokoh, berani, gagah, berwibawa dan agung. Spiritualitas tersebut yang pada akhirnya menjadi 'roh' garapan karya tari *Bêdhaya Êla-êla*, dan muncul menjadi sebuah getaran keindahan *rasa* pada penontonnya. Di samping melalui tulisan, pemahaman terhadap tokoh Bima (tokoh utama dalam cerita *Dewa Ruci*) dilakukan dengan

cara menyaksikan wayang kulit purwa, yang kebetulan sejak kecil Agus Tasman sudah menyukai dan sering melihat wayang dengan lakon tersebut.⁵²

Selain itu, Agus Tasman sering mengunjungi Candi Sukuh, sesuai dengan saran Gendhon Humardani untuk melakukan pengamatan.⁵³ Di wilayah seputar Candi Sukuh konon menurut informasi lisan tokoh Bima atau yang disebut juga dengan Werkudara pernah menapakkan kakinya. Cerita tersebut diyakini oleh masyarakat setempat dan dibuktikan melalui sebuah situs yang bernama *Tapak Werkudara*. Cerita tersebut semakin meyakinkan dengan adanya relief yang menggambarkan cerita *Dewa Ruci*.

Pada tahap penjelajahan data dan informasi ini, Agus Tasman mulai mengasah pemahaman, dan menata pikiran, serta memperdalam kemampuan interpretasi atas semua informasi serta mulai mengembangkan ide estetikanya. Agus Tasman mulai menemukan gambaran mengenai wujud produk kreatif yang akan

⁵² Wawancara dengan Agus Tasman, pada 18 Oktober 2015 di kediamannya Karangasem. Baca juga Agus Tasman. "Tari Bêdhaya Êla-êla. Sebuah Karya Monumental Revitalisasi". Laporan Penelitian pada Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2000: 16

⁵³ Wawancara dengan A.Tasman, 18 Oktober 2015, di kedimannya, Karangasem. Baca juga Agus Tasman. *Bêdhaya Êla-êla*. (Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta), 1995, dan Sunarno Purwolelono. "Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta (Sebuah Studi kasus Bêdhaya Êla-êla)". Tesis pada Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta. 2007.

dihasilkannya. Informasi mengenai keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang pernah ada (termasuk teks *sindhènan gëndhing* karawitan yang tertulis dalam *Sêrat Pêsindhèn Bêdhaya Êla-êla*), cerita Bima (yang tertulis dalam *Sêrat Dewa Ruci*), dan hubungan antara *Bêdhaya Êla-êla* dan *cerita* Dewa Ruci tersebut telah membuka ruang imajinasinya. Seperti yang disampaikan sebagai berikut.

“Penghayatan saya cerita *Bimosuci* (yang juga merupakan syair pada *Bêdhaya Êla-êla*) saya kembangkan dengan beberapa kali datang ke Candi Sukuh untuk mendapatkan bahan-bahan dalam memantapkan isi dan tema garapan. Selain bentuk-bentuk monumen arca/patung yang ada, juga suasana komplek dalam candi dapat memperdalam imaji saya. Pemahaman dan penghayatan saya tentang cerita Dewa Ruci yang mengandung ajaran falsafah hidup “*sangkan paraning dumadi*” yaitu *sêjatining urip* maupun *urip kang sejati* memberi imaji yang sublim. Kedua karakter tokoh Bima dan sebagai tokoh sentral dan Dewa Ruci sebagai tokoh pendukung utama dari makna ceritanya sangat bermanfaat mendorong kristalisasi imaji secara keseluruhan berdasarkan tema.⁵⁴

⁵⁴ Agus Tasman, 2000: 16



Gambar 34: Gambar gapura masuk ke pelataran Candi Suku
(Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2013)



Gambar 35: Relief di Candi Suku yang menggambarkan cerita *Dewa Ruci* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2013).

Setelah disepakati bahwa Dewa Ruci tetap menjadi ide estetik sebagai bingkai isi dan bentuk garapan komposisi tari *Bêdhaya Êla-êla*, maka diputuskan mengadakan pembagian tugas. Agus Tasman bertanggungjawab menyusun komposisi gerak tarinya. Tugas dalam penggarapan karawitan diserahkan kepada Martopangrawit, dan yang menangani rias dan busananya diserahkan kepada Hardjonagoro. Proses penggarapan dilakukan oleh masing-masing secara terpisah.⁵⁵

2. Tahap Perenungan

Wisnoe Wardana mengatakan bahwa seorang koreografer dalam menyusun karya biasanya dimulai dari munculnya sebuah gagasan. Gagasan datang mungkin saja dengan tiba-tiba yang biasa disebut intuitif (spontan), tanpa didahului oleh renungan yang berkepanjangan. Namun demikian sesungguhnya proses perenungan telah dilakukan dalam saat-saat tertentu dan tanpa disadari sepenuhnya. Bagi koreografer setiap detik waktunya adalah pengamatan dan pengumpulan 'data', dan setiap saat itu pula adalah perenungannya. Di dalam teori Wallas tahap perenungan disebut dengan tahap inkubasi. Demikian juga Agus Tasman pengalaman

⁵⁵ Wawancara dengan Agus Tasman di kediamannya Karangasem, Surakarta, tanggal 23 November 2015. Baca juga buku A.Tasman. *Bêdhaya Êla-êla* (Surakarta: STSI Press, 1995), 7-8

hidup dalam dunia tari adalah 'data' untuk berkarya, termasuk semua pemahaman tentang konsep-konsep seni dan budaya Jawa, sudah mencapai pada pengendapan dalam diri. Dalam proses kreatif untuk menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla* inipun juga berada dalam titik tersebut, yaitu sudah tidak lagi secara nyata mengadakan pengumpulan data atau informasi karena pengetahuan yang dibutuhkan telah melekat dalam tubuhnya (dalam kondisi seperti ini bisa dikatakan sebagai *kasarira*). Ia tidak memikirkan masalah tersebut secara sadar, tetapi "mengeramkannya" atau mengendapkannya dalam alam prasadar. Di dalam pengendapan ini, Agus Tasman melepaskan dari semua gejolak dan pengembaraan imajinya, namun secara tidak sadar terus memikirkan masalah tersebut, sehingga dalam alam prasadar sesungguhnya proses kreatif itu terus berjalan. Dalam tahap ini pula seluruh entitas yang ada mulai bersinergi, dan membentuk sebuah kekuatan baru untuk tindakan yang lebih nyata. Wujud tindakan yang dapat terlihat dari proses ini adalah ketika Agus Tasman mengadakan pengembaraan spiritualnya dengan pergi berziarah ke makam-makam untuk '*nêpi*' atau 'menyepi', di antaranya ke makam Yosodipura, di daerah Pengging, Boyolali. Hal tersebut sering dilakukan oleh empu-empu pada zaman dahulu. Kegiatan semacam itu merupakan manifestasi

dari pikiran mereka terkait dengan upaya mendekatkan diri dengan alam, dengan Tuhannya melalui cara membina kedekatan dengan leluhurnya.⁵⁶ Pada kesempatan itulah, Agus Tasman melepaskan pengembaraan imajinasi, dan mencoba memperdalam intuisi dalam rangka penemuan ide-ide cemerlang untuk mewujudkan produk kreatifnya.

3. Tahap *Concepting*

Tahap *Concepting* merupakan tahap penyusunan konsep karya. Pada tahap ini Agus Tasman menjabarkan semua ide dasar atau gagasan pokok yang telah diperoleh dan telah direnungkannya, ke dalam sebuah konsep karya. Dimulai pemaparan ide estetik untuk mendesain bahan-bahan yang akan 'digarap', dalam hal ini terkait dengan konsep tubuh/penari, gerak tari yang terkait dengan motif-motif gerak, dan segala hal yang terkait dengan gerak tari yang akan disusunnya yaitu bentuk motif gerak tari, irama gerak, volume ruang tubuh, ruang pentas, pola lantai dan lain sebagainya. Secara disadari atau tidak dalam tahap inilah Agus Tasman menerapkan konsep keindahan tari Jawa (*Hasta Sawanda*, yang meliputi konsep *pacak*, *pancat*, *ulat*, *lulut*, *wilêd*, *luwês*, *irama*, *gêndhing*) yang telah menyatu

⁵⁶ Wisnoe Wardhana, 1984: 24

dengan tubuh dan *mindset* Agus Tasman dalam kegiatan kreativitasnya.

Satu hal yang ia tekankan bahwa muara dari komposisi atau desain ini adalah bukan sekedar pada wujud artistik visualnya saja melainkan pada wujud estetik yaitu roh atau isi yang ada di dalam wujud visualnya, dan yang sifatnya sangat substansial yaitu *rasa*, untuk mewujudkan substansi karya tarinya tersebut.

Rasa menurutnya bisa digambarkan dengan dirangsang perwujudannya melalui pemahaman karakter dari tokoh yang digambarkan dalam karya tari. *Rasa* dalam hal ini adalah sebagai suasana emosional yang dibangun dari karakterisasi tokoh tertentu. Dinyatakan oleh Agus Tasman sebagai berikut.

Untuk gagasan estetik tersebut kami berusaha membaca dan mendengarkan tentang cerita Dewa Ruci. Cerita ini dikenal dalam masyarakat Jawa dan banyak yang memegang hikmahnya sebagai pandangan hidup.... Adanya tokoh Werkudara sebagai figur sentral, tokoh ini mempunyai karakter *antêb*, teguh dan berwibawa. Selain itu ada juga tokoh Dewa Ruci yang berkarakter tenang, *anteb*, dan meyakinkan dalam posisinya yang tidak *wadag* mempunyai kekuatan yang bersifat sublim. Kedua tokoh inilah yang bagi saya sangat mengesankan, mampu membentuk ide estetik dalam benak saya untuk kemudian kami garap dalam tafsir dan garap medium. Secara ide diharapkan sajian *Bêdhaya Ela-êla* tersebut mampu menciptakan suasana keteguhan yang *agung antêb* dalam wahana imajiner, jadi bedaya *Ela-êla* seharusnya tidak

hanya pameran bentuk fisik glamour dan inderawi melulu.⁵⁷

Di dalam tahap ini konsep karya yang diwujudkan masih berupa 'draft' dalam konsep ide yang berada pada kepala dan perasaan (hayatan), masih belum dideskripsikan, "... berdasarkan tema dan isi yang sudah saya hayati saya tidak menulis lebih dulu dalam bentuk skrip yang berisi gerak, komposisi, dan struktur".⁵⁸

4. Tahap Eksplorasi

Pada tahap ini, Agus Tasman mulai mengadakan penjelajahan gerak sebagai materi utama untuk mewujudkan ide, gagasan, menjadi sebuah karya tari. Ketajaman intuisi sangat dibutuhkan dalam proses ini, yaitu yang terkait dalam persoalan pengolahan gerak. Dikatakan oleh Louis Ellfeldt sebagai berikut.

Di dalam proses koreografi tergantung kepada intuisi. Bisaana dalam proses ini ada periode eksplorasi sadar dengan sejumlah gerak, kemudian mengembangkannya menjadi rangkaian yang lebih panjang, penambahan dan penghilangan, serta [berusaha untuk] menemukan dan memperluas frase-rase gerak. Bisaanya disertai pula

⁵⁷ A.Tasman Ronoatmodjo. *Bêdhaya Êla-êla* (Surakarta: STSI Press, 1995), 6 seperti disampaikan pula dalam wawancara dengan Agus Tasman pada saat perbincangan dalam proses pementasan karya pada kurun waktu 1 September – 28 Februari 2015.

⁵⁸ Wawancara dengan A.Tasman 10 Juni 2014 di kedimannya. Lihat juga A.Tasman 2000: 18.

dengan pertimbangan yang cermat dalam pembuatan pola-pola gerak yang dinamis, kapan setiap gerak dilakukan dan kapan selesai. Kadang-kadang ada saat-saat dimana terkilas masalah-masalah yang 'dalam', tetapi henti-hentinya, membuang sebuah gerak dan menggantikannya yang lain sampai sebuah rangkaian gerak yang memadahi terwujud.⁵⁹

Tahap eksplorasi merupakan momen yang sangat kompleks, karena pada saat itu koreografer betul-betul dituntut mampu mengerahkan segala potensi yang terintegrasi di dalam dirinya. Potensi yang dibutuhkan oleh koreografer dalam mengeksplorasi gerak di antaranya kepekaan estetik, kecemerlangan gagasan, kemampuan interpretasi yang dalam, dan kepekaan *rasa*. Kepekaan estetik dalam tari mencakup kepekaan keindahan gerak (*rasa gerak*), kepekaan *rasa* ruang tubuh, kepekaan *rasa* musik, kepekaan *rasa* batin (intuisi), dan ketrampilan merangkai dan menyusun gerakan. Kemampuan merangkai gerakan dengan mempertimbangkan konsep *pancat* dalam *Hasta Sawanda*, yaitu memperhitungkan secara seksama segala sesuatu yang terkait dengan gerak seperti awal memulai gerak, peralihan gerak, harmonisasi rangkaian gerak dengan mempertimbangkan konsep *semeleh* dan *mbanyumili*.

⁵⁹ Louis Ellfeldt." Pedoman Dasar Penata Tari". Terjemahan Sal Murgiyanto (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1977), 45

Di dalam proses ini secara otomatis terkait dengan penggarapan isi *bêdhaya*, koreografer mengacu pada substansi peristiwa atau cerita dalam upaya penyampaian pesan, kesan, dan suasana, yang semua itu diresapi melalui penghayatan *rasa*. Hal tersebut dilakukan ketika para empu atau koreografer tari tradisional klasik – Jawa berproses. Pada proses tersebut koreografer secara sadar selalu mempertimbangkan *rasa*, yang merupakan jiwa dari tari yang disusunnya.⁶⁰ *Rasa* sebagai roh atau jiwa, dihidupkan oleh koreografer dalam wujud karya tari dan oleh penari melalui tubuh bersama seluruh elemen tari (gerak, pola lantai, rias-busana, properti, dan ruang atau tempat pementasan) dan *rasa* sebagai jiwa atau roh yang dihidupkan tersebut beresonansi melalui seluruh elemen tari sehingga terefleksi atau terpancar pada yang menghayatinya.

Penata tari adalah penjelajah gerak yang telah memiliki serta menguasai perbendaharaan gerak. Dalam menyusun karya, gerak-gerak tersebut dieksplorasi untuk diseleksi dan dipilih, serta diolah kembali untuk kemudian disusun sesuai dengan konsep garap yang telah direncanakan.⁶¹ Di dalam tahap ini, Agus Tasman sebagai

⁶⁰ Sunarno Purwolelono, "Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta (Sebuah Studi kasus *Bêdhaya Êla-êla*). Thesis pada Sekolah Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, 2007, 18.

⁶¹ Louis Ellfeld, 1977: 14.

koreografer melakukan eksplorasi gerak dengan seksama atas segala perbendaharaan gerak yang telah dikuasai, untuk kemudian dipilih, diolah sesuai dengan tema dan konsep garap seperti yang direncanakan. Agus Tasman mengadakan eksplorasi terhadap perbendaharaan gerak-gerak tari *bêdhaya* yang sudah ada di dalam keraton, yaitu tari *Bêdhaya Kêtawang*, *Bêdhaya Durodasih*, dan *Bêdhaya Mangunhardjo* dengan memadukan dan juga menggarap gerak baru namun tetap pada aturan baku gerak tari *bêdhaya*. Dalam konteks ini, ekspresi Agus Tasman dibatasi oleh bentuk-bentuk luar yang sudah ditentukan sebelumnya, yaitu melalui bentuk ekspresi tari Jawa, yang sudah dibentuk ke dalam gerak yang terpola. Terkait dengan hal ini, Soedarsono mengemukakan bahwa, sebagai sebuah presentasi ekspresi dari perasaan, karya tari ada yang betul-betul merupakan ekspresi yang murni dari dalam jiwa manusia, ada pula ekspresi yang baru timbul setelah seseorang mendapat rangsang dari luar dirinya, dan ada pula ekspresi jiwa yang dibatasi oleh bentuk-bentuk luar yang sudah ditentukan sebelumnya, seperti di jumpai dalam ekspresi tari Jawa, yang sudah dibentuk ke gerak yang terpola.⁶²

⁶² Soedarsono. *Jawa dan Bali* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1972), 25.

Agus Tasman dalam mengarap koreografi *Bêdhaya Êla-êla*, sengaja mengacu pada tari *Bêdhaya Durodasih* dan *Bêdhaya Téjanata*, agar tidak kehilangan karakter klasik dan tetap pada nuansa koreografi tari *bêdhaya* keraton. Hasil dari penjelajahan untuk kemudian disusun dalam kerangka komposisi *bêdhaya*.⁶³

Seorang koreografer, dapat hanya sampai pada taraf penyusunan tari berdasarkan bahan-bahan yang telah ada. Sebagaimana alphabet abcd dapat dipakai untuk menuliskan pelbagai bahasa. Tetapi menyusun kata yang poetis prozais dengan alphabet tidaklah setiap ahli bahasa bisa. Disitulah seniman menyusun.⁶⁴

Pada tahapan ini gambaran karya tari di dalam ide Agus Tasman sudah mulai ditindaklanjuti dalam langkah nyata. Pada tahap ini konsep yang berupa 'draft' dalam konsep pikir seperti dipaparkan pada langkah ke tiga (konsep karya) mulai direalisasikan.

Konsep dasar penggarapan keindahan gerak tari dalam idea-di dalam pikirannya, secara otomatis terefleksikan dalam bentuk garapan gerakannya. Didasarkan pada pemahaman konsep keindahan

⁶³ A.Tasman. "*Tari Bêdhaya Êla-êla*. Sebuah karya Monumental Revitalisasi". Laporan Penelitian pada Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2000: 17. Agus Tasman, 1995:7, baca juga Sunarno Purwolelono. "Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta" (Sebuah Studi Kasus *Bêdhaya Êla-êla*). Thesis pada Sekolah Pascasarjana ISI Surakarta, 2007: 143. Di dalam tulisan ini disebutkan pula tentang sumber penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun dari hasil kroscek dengan narasumber utama yaitu Agus Tasman lebih sering menyebutkan bahwa sumber penyusunan gerak pada tari *Bedhaya Ela-êla* adalah *Bêdhaya Kêtawang*, *Durodasih* dan *Mangunhardjo*.

⁶⁴ Wisnoe Wardhana, 1984: 23

gerak tari yang menyatu dalam dirinya (*kasarira*), pada konsep *pancad*, nampak dalam penggarapan setiap peralihan gerakannya dipertimbangkan dengan sungguh-sungguh. Sehubungan dengan keharmonisan gerak terkait dengan *gêndhing*, Agus Tasman selalu mempertimbangkan *rasa sèlèh* agar gerak terasa *sêmèlèh* (ada kesesuaian antara gerak dan *gêndhing*). Agus Tasman juga sangat memperhatikan keterkaitan yang serasi pada setiap peralihan gerakan agar terkesan halus (tidak terlalu nampak adanya pergantian motif gerakan, sehingga tidak terlalu '*jeglek*' perubahan gerakannya).⁶⁵

Agus Tasman juga sangat mempertimbangkan konsep *ulat* dalam *Hasta Sawanda*, (konsep *wiraga* dalam *Tri Wira*) dalam penggarapan gerak tarinya. Oleh sebab itu ia juga tidak mengabaikan pada pandangan mata yang terkait dengan ekspresi wajah. Termasuk *polatan* dan *pasêmon* merupakan unsur yang kecil dalam tari, namun menjadi bagian yang penting dalam membangun keindahan *rasa* tari. Dalam hal ini Agus Tasman menggarap *polatan* yang cenderung

⁶⁵ Wawancara dengan Agus Tasman di Gedung I ISI Surakarta pada bulan November 2014 – Januari 2015 dalam kurun waktu proses latihan penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

horizontal untuk menampilkan *rasa gagah, agung, dan wibawa* atau *mrabu*.⁶⁶

Lulut dalam *Hasta Sawanda* (konsep *wiraga* dan *wirama* gerak dalam *Tri Wira*), sebagai keselarasan tubuh dalam melakukan gerak tari, yang menunjuk pada keterampilan tubuh yang tinggi dalam melaksanakan gerak, sehingga gerak tari terasa *selaras* dengan tubuh, sudah menyatu dengan penarinya, dalam bahasa Jawa disebut dengan *kasarira* (gerak sudah menyatu dengan tubuh). Sebagai seorang koreografer, kondisi ini yang sangat nampak dalam diri Agus Tasman, meskipun terkenal sebagai penari pria dengan penguasaan gerak-gerak tari pria namun pemahamannya terhadap gerak-gerak tari wanita sangat baik. Melalui pengamatannya yang seksama terhadap tari-tari *bêdhaya* keraton dan perhatiannya terhadap teknis tubuh dalam menari menjadikan Agus Tasman seolah mampu menyatukan dirinya dengan gerak-gerak tari *bêdhaya*. Sebagai koreografer konsep *lulut* ini akhirnya terproyeksi melalui garapan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Terkait dengan hal itu maka dapat terlihat secara nyata bahwa *Bêdhaya Êla-êla* merupakan manifestasi dari kepenarian Agus Tasman, sehingga memunculkan *bêdhaya*

⁶⁶ Wawancara dengan Agus Tasman di Gedung I ISI Surakarta pada bulan November 2014 – Januari 2015 dalam kurun waktu proses latihan penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

susunan baru dengan volume gerak yang lebih besar dibanding gerak tari *bêdhaya* yang lain. Di samping itu penggarapan gerak dengan volume yang lebih besar disesuaikan kebutuhan ungkap *rasa gagah*, agar kesan *gagah* dan keindahan *rasa* itu muncul.

Eksplorasi pada gerak juga terkait dengan konsep *irama* dalam *Hasta Sawanda* (konsep *wirama* dalam *Tri Wira*), yang menunjuk pada irama gerak tari yang diselaraskan dengan irama *gêndhing* tarinya. Terkait dengan konsep *gêndhing*, bahwa Agus Tasman betul-betul memperhatikan kesesuaian antara *rasa séléh irama*, dan *rasa séléh gerak* tarinya, sehingga garap tarinya dirasakan bisa berakumulasi dengan baik dengan garapan karawitan tarinya.

Agus Tasman pernah mempelajari karawitan secara khusus di Konservatori dan pernah menjadi *penggender* dalam karawitan tari, maka pemahaman pada bentuk-bentuk *gênding*, pola *tabuhan*, *rasa lagu*, *irama*, *laya (tempo)*, *rasa séléh irama*, *kalimat lagu*, dan juga penguasaan *têmbang* maupun vokal (termasuk *antawacana*), sudah dipahami dengan baik. Dalam hal ini konsep *gêndhing* dalam *Hasta Sawanda* (dan konsep *wirama* dalam *Tri Wira*) yaitu hal yang menunjuk pada penguasaan *gêndhing* tari telah menjadi bagian dalam tubuhnya. Terlebih didukung dengan garapan karawitan tari yang dilakukan oleh empu karawitan yang handal yaitu Martopangrawit,

menjadikan garapan tari *Bêdhaya Êla-êla* menjadi garapan yang indah.

5. Tahap Casting

Pada tahap ini, Agus Tasman memilih dan menentukan para penari sebagai bagian yang penting dalam perwujudan karya tari. Para penari yang dipilih adalah penari-penari yang dinilai sudah mapan dalam menarikan *bêdhaya*, dalam arti penari-penari yang sudah menguasai gerak-gerak tari *bêdhaya* dengan baik. Di samping memiliki penguasaan gerak tari yang baik, ada beberapa pertimbangan penting yang lain diantaranya bentuk (termasuk bobot dan tinggi) tubuh penari atau *gandar* penari. Menurut Agus Tasman bahwa dalam memilih penari *bêdhaya*, *gandar* merupakan hal yang harus diperhatikan dengan seksama. Pemilihan penari dengan mempertimbangkan bentuk ukuran tubuh atau postur tubuh (*gandar*) yang sama menjadi prinsip yang penting. *Gandar* penari *bêdhaya* yang sama menurutnya menjadi pilihan penting, dan Agus Tasman juga mengutamakan keseragaman bentuk tubuh (*gandar*) dalam satu penampilan tari *bêdhaya*, agar lebih memudahkan pencapaian

penjiwaan dalam satu bentuk sajian.⁶⁷ Pemilihan penari diutamakan pada mereka yang memiliki kepekaan *rasa* terhadap *gêndhing* karawitan. Hal tersebut sangat penting karena dengan demikian ekspresi *rasa* dalam keseluruhan bentuk akan terasa lebih kuat. Hal tersebut akan mempengaruhi kualitas ekspresi *rasa* sebagai bentuk estetik karya tari.⁶⁸

Gandar untuk penari puteri (*bêdhaya*) sedang (*pidêgsa*) dengan fisik yang agak lentur, meskipun tidak tegolong cantik akan sangat menguntungkan penguasaan dan penjiwaan. ... terlebih pada *rasa* dan suasana *gêndhing*-nya, karena itu kepekaan *rasa* karawitan penari sangat dibutuhkan.⁶⁹

Agus Tasman dalam mewujudkan substansi estetika *rasa* yang *agung, gagah, anteb, teguh* (gigih), wibawa, secara tidak langsung

⁶⁷ Agus Tasman juga sangat teliti dalam memilih penari, sampai pada peneragaman tinggi badan dan postur tubuh. Oleh sebab itu fenomena penyeragaman *gandar* atau bentuk postur tubuh penari untuk penampilan tari *bêdhaya* mulai tumbuh di kalangan akademis, dengan pertimbangan agar tampak lebih menyatu, rapi, lebih terlihat bagus, dan itu diakini akan sangat menentukan kualitas keindahan *rasa* tari. Namun nampaknya tidak demikian dengan penampilan tari *bêdhaya* di dalam keraton, yang justru tidak memperhatikan secara khusus pada keseragaman postur tubuh, akan tetapi lebih mengutamakan pada kesamaan atau keseragaman kemampuan penari dalam penghayatan *rasa gêndhing* sehingga gerak yang dilakukan seirama dengan *gêndhing*nya, untuk mencapai keindahan *rasa* tari *bêdhaya*.

⁶⁸ A.Tasman, 2000: 17.

⁶⁹ A.Tasman, 2000: 17, lihat Mas Sastrakartika. *Serat Kridhwayangga Pakem Beksa* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1979), 35. Baca Nomer 25 bab 17 tentang istilah untuk ketegaklurusan tubuh (postur) pada istilah *pidegsa* adalah perbandingan keserasian ketegakan, yang dalam hal ini menunjukkan ukuran tubuh.

bertumpu pada konsep *Hasta Sawanda*. Dalam pemilihan penari Agus Tasman tahu betul tentang kebutuhan yang harus dipenuhi untuk mendukung garapan tarinya. Terkait dengan pemilihan penari konsep *pacak* yang berkaitan dengan bentuk tubuh dan bentuk gerak tubuh, menjadi pertimbangan yang serius bagi Agus Tasman dalam garapan tari *Bêdhaya Êla-êla* ini. Agus Tasman juga menekankan kesesuaian tubuh dalam membawakan tari, ketrampilan tubuh terkait dengan teknis dalam melakukan gerak tari. Kesesuaian tubuh dimaksudkan kepantasan dalam membawakan karakter tari. Terkait dengan konsep ini Agus Tasman betul-betul teliti dan jeli dalam memilih penari *bêdhaya* hasil karyanya, termasuk ketika menetapkan penari untuk *Bêdhaya Êla-êla*. Konsep penari *Bêdhaya Êla-êla* yang ideal menurutnya adalah penari yang lebih cenderung agak tinggi tidak terlalu kecil (pendek) dan tidak terlalu besar (gemuk) tapi langsing berisi (bukan kurus), hal tersebut disesuaikan dengan tuntutan ekspresi *rasa gagah* yang akan dimunculkan dalam koreografinya.

Postur tubuh penari *bêdhaya* yang ideal adalah yang memiliki postur tubuh (*gandar*) yang sedang dalam takaran yang proporsional, tidak terlalu tinggi dan tidak terlalu pendek. Untuk ukuran ideal perempuan Jawa rata-rata dengan tinggi badan sekitar 150-160 cm,

dengan bobot tubuh ideal (tidak terlalu gemuk juga tidak terlalu kurus) antara 45-55 kg. Postur tubuh ideal untuk membawakan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah tegak kondisi tulang leher dengan garis tulang belakang lurus ‘tidak *nyêklèk*’, dan dada *mungal* tidak *mringkus*. Diperlukan kecermatan dan ketegasan di dalam langkah *casting* ini.

Konsep *ulat* ditekankan pada raut wajah yang tenang. *Ulat*, termasuk *polatan* dan *pasemon* merupakan unsur yang kecil dalam tari, namun menjadi bagian yang penting dalam membangun keindahan *rasa* tari. *Ulat* juga menunjuk pada pandangan mata yang terkait dengan ekspresi wajah untuk disesuaikan dengan bentuk, kualitas, karakter peran yang dibawakan serta suasana yang akan ditampilkan dalam tari. Di dalam kelompok penari *Bêdhaya Êla-êla* yang pada saat itu berproses bersama peneliti, Agus Tasman memberikan contoh postur penari yang paling pas untuk tari *Bêdhaya Êla-êla* (dalam kelompok pada saat itu dengan postur tubuh yang tidak lagi ideal karena rata-rata penari memiliki kelebihan bobot hingga 10 kg dari bobot penari ideal) adalah Darmasti, dan penari yang memiliki raut muka yang tenang adalah Ninik Suturangi Mulani dan Hadawiyah Endah Sri Utami.⁷⁰

⁷⁰ Wawancara dengan Agus Tasman di Gedung I ISI Surakarta pada bulan November 2014 – Januari 2015 dalam kurun waktu proses latihan penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Ketentuan dalam pemilihan penari menurut Agus Tasman berikutnya adalah kemampuan teknis atau teknik tubuh penari dalam mengadaptasi dan melakukan gerak tari. Terkait dengan konsep *pancad*, maka kemampuan penari dalam memulai gerak dan dalam pelaksanaan melakukan peralihan setiap gerakan dalam tarian sangat dipertimbangkan. Juga kaitannya dengan unsur yang lain seperti *gêndhing*, serta kemampuan penari dalam melaksanakan gerak yang *banyumili*.

Pada aspek *pacak* ditekankan adanya ketrampilan tubuh dalam melakukan peralihan tiap-tiap gerakan (motif gerak atau *sêkaran* dalam tari) secara mengalir sehingga mampu membawakan rangkaian gerak tari dalam satu kesatuan yang utuh. Agus Tasman memberikan contoh penari yang paling bagus dan pas dalam membawakan gerak yang *banyumili* namun sekaligus mampu memunculkan kesan *gagah* (dalam kelompok penari *Bêdhaya Êla-êla*. yang pada saat itu berproses bersama peneliti) adalah Hadawiyah Endah Sri Utami. Agus Tasman juga menunjuk pada Ninik Suturangi Mulyani hanya saja kalau Ninik Suturangi Mulyani terlalu halus, jadi kurang bisa menampilkan *rasa gagahnya*. Selain dari itu, sehubungan dengan koreografinya Agus Tasman mengkonsepkan susunan gerakan dengan peralihan yang

harmonis dan halus (tidak terlalu nampak adanya pergantian gerakannya, tidak terlalu '*jeglek*' perubahan gerakannya).⁷¹

Di dalam tahap pemilihan penari ini, konsep *lulut* juga menjadi pertimbangan penting bagi Agus Tasman. Konsep ini diartikan sebagai keselarasan tubuh dalam melakukan gerak tari, yang menunjuk pada keterampilan tubuh yang sudah tinggi dalam melaksanakan gerak, sehingga gerak tari terasa selaras dengan tubuh, sudah menyatu dengan penarinya, dalam bahasa Jawa disebut dengan *kasarira* (gerak sudah menyatu dengan tubuh). Hal ini yang kemudian secara langsung mempertimbangkan juga tentang kejeliannya dalam melihat kondisi penari untuk mampu membawakan gerak tari secara apik, harmoni dan tidak kaku (konsep *luwês*), pelaksanaan gerak tari secara pas, sesuai dengan ketentuan yang berlaku secara teknis sekaligus alur gerak yang dirasakan serasi dan enak. Kondisi tersebut pada masing-masing penari akan memunculkan *wilêd*, namun sehubungan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah tari kelompok maka *wilêd* masing-masing penari harus disamakan. Para penari yang dipilih pada saat penampilan pertama tari *Bêdhaya Êla-êla* (1972) adalah Tantin Sri Marwanti, Sumaryatin, Yayuk Sri

⁷¹ Wawancara dengan Agus Tasman di Gedung I ISI Surakarta pada bulan November 2014 – Januari 2015 dalam kurun waktu proses latihan penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Rahayu, Endang Sulistyowati, Suwarni, Nora Kustantina Dewi, Sri Haryanti, Dartatik, Suharini.⁷²

Di dalam pemilihan penari Agus Tasman juga mempertimbangkan konsep *irama* yang menunjuk pada kemampuan penari dalam mengorganisasi irama gerak tubuh yang diselaraskan dengan irama *gêndhing* tarinya. Terkait dengan itu maka Agus Tasman sangat menyarankan dan menuntut penari untuk betul-betul menguasai irama gerak tari sekaligus memahami irama *gêndhing* tari. Pemahaman yang menyeluruh tentang irama *gêndhing* akan membangun keindahan *rasa* dalam tari. Penari yang sudah mencapai tataran bagus menurut Agus Tasman adalah para penari yang sudah tidak lagi tergantung atau terpengaruh pada musik tari (*gêndhing* tari), gerakannya berasal dari jiwanya, sehingga *rasa* gerak terbangun dari irama tubuhnya bukan bergantung pada musik tarinya saja.⁷³

Pada konsep *gêndhing*, Agus Tasman selalu menekankan pada penari untuk memahami dan merasakan *gêndhing* tari. Pemahaman terhadap *rasa gêndhing* tari akan mengarahkan pada penari dalam penghayatan *rasa* gerak tari. Penjiwaan *rasa* dan suasana *gêndhing-*

⁷² Agus Tasman, 1995: 8.

⁷³ Pemikiran Agus Tasman yang diutarakan pada proses melatih tari *Bêdhaya Êla-êla* untuk dipentaskan dalam rangka penggalan data dalam penelitian ini, dalam kurun waktu Oktober 2014– Januari 2015.

nya, merupakan kepekaan *rasa* karawitan penari yang sangat dibutuhkan untuk memperkuat ekspresi dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang lambat tetapi tajam (*sêmu*).⁷² Penari yang sudah mencapai tataran bagus menurut Agus Tasman adalah para penari yang sudah tidak lagi tergantung atau terpengaruh pada musik tari (*gêndhing* tari), gerakannya berasal dari jiwanya karena sudah penghayatan terhadap karawitan tarinya sudah betul-betul menyatu, sehingga *rasa* gerak terbangun dari irama tubuhnya dan tidak lagi hanya bergantung pada musik tarinya. Sehubungan dengan itu apabila di atas pentas karawitan tarinya berubah menjadi cepat (*laya-nya*) dan tidak sesuai dengan *kencan* pada saat latihan maka penari akan tetap tenang dan tidak tampak '*kemrungsung*'.⁷⁴

6. Tahap Perwujudan Karya Koreografi

Tahap ini merupakan tahap lanjutan setelah pengerjaan sketsa atau *draft* wujud tari berupa susunan-susunan gerak yang telah dirancang pada tahap-tahap eksplorasi gerak yang kemudian

⁷² A.Tasman, 2000: 17, lihat Mas Sastrakartika. *Serat Kridhwayangga Pakem Beksa* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1979), 35. Baca Nomer 25 bab 17 tentang istilah untuk ketegaklurusan tubuh (postur) pada istilah *pidegsa* adalah perbandingan keserasian ketegakan, yang dalam hal ini menunjukkan ukuran tubuh.

⁷⁴ Disampaikan oleh Agus Tasman, pada proses melatih tari *Bêdhaya Êla-êla* untuk dipentaskan dalam rangka penggalian data dalam penelitian ini, dalam kurun waktu Oktober 2014– Januari 2015.

ditindaklanjuti dengan pemilihan penari (*casting*). Pada tahap ini bisa disebut juga dengan tahap iluminasi (atau tahap ‘penerangan’), sehingga dalam proses koreografi ini tercapai “*Aha Erlebnis*”, sebagai sebuah pengalaman AHA ialah rasa lega dicapainya “*insight*” atau pencerahan dalam saat timbulnya inspirasi atau gagasan baru, beserta proses psikologis yang mengawali dan mengikuti munculnya inspirasi dan gagasan baru. Hal tersebut terjadi karena pada tahap ini Agus Tasman langsung berhadapan dengan ‘bahan’ yaitu tubuh dari sembilan (9) penari yang sudah dipilihnya, dengan *gandar* yang sesuai (*pidêgsa*), dan yang keseluruhannya pernah ikut latihan *bêdhaya*. Latihan diadakan di *pêndhapa*. Di dalam tahap eksplorasi ini, Agus Tasman sekaligus melakukan pengujian terhadap ide, gagasan atau pemikirannya. Terkait dengan hal tersebut diperlukan pemikiran dan kerja keras, dengan melibatkan seluruh entitas yang ada dalam dirinya seperti kemampuan fisik, rasio, dan daya kreatif menyangkut kepekaan *rasa*, ketajaman intuisi, dan kedalaman imajinasi.

Pada tahap inilah semua gagasan, ide, dan pikiran dihadapkan pada realitas, sehingga dituntut memiliki pemahaman estetika yang itu sangat menentukan keberhasilan perwujudan produk kreatif (khususnya karya tari yang bersifat klasik). Estetika dalam hal ini dapat disebut sebagai etika atau aturan dalam langkah kreativitas,

yang mendorong imajinasi ke arah kemampuan untuk menentukan kelayakan, kepantasan, dan kepatutan dalam menghasilkan karya kreatif. Estetika tersebut merupakan sebuah ilmu oleh karena disebut sebagai etika dalam berkreasi.⁷⁵

Perwujudan koreografi Agus Tasman dilakukan melalui beberapa langkah, di antaranya:

- a. Penyusunan gerak dalam *gawang* (formasi penari dalam ruang). Langkah pertama yang dilakukan dimulai dari komposisi penari duduk dalam pola rantai baku yang disebut *gawang montor mabur*. Kemudian Agus Tasman menginstruksikan pada para penari untuk melakukan gerak-gerak *bêdhaya* diawali dengan gerakan *nyêmbah nikêlwarti, jèngkèng*, lalu berdiri dan untuk selanjutnya melakukan gerakan sesuai dengan perintah Agus Tasman dalam komposisi yang sudah ada dalam konsep pikirannya. Dalam proses ini, Agus Tasman selalu memperhatikan pola dan *rasa* ruang secara keseluruhan.
- b. Memastikan hubungan gerak antar *gawang* dan *sèlèh* serta durasinya. Pada tahap ini, Agus Tasman mencoba mencermati bentuk dan struktur gerak pada *sèlèh* durasi pada struktur

⁷⁵ Primadi Tabrani, 2006: 247

gêndhing pada *kêmpul*, *kênong* dan *gong* dengan melalui hitungan karena pada proses ini belum menggunakan *gêndhing*.⁷⁶

7. Tahap Proses Latihan

Setelah melalui tahap koreografi, dan koreografer sudah yakin bahwa penari telah memahami gerak tari maupun *rasa* tarinya, selanjutnya masuk pada proses latihan. Tahapan ini merupakan sebuah proses pelatihan tari yang dilakukan melalui dua (2) tahap yaitu:

a. Latihan dengan menggunakan hitungan (tanpa musik tarinya yang biasa disebut dengan latihan *garingan*). Setelah bentuk komposisi gerak dapat terwujud, sesuai dengan struktur alur yang dirasakan enak dan sesuai dengan imajinasi Agus Tasman, kemudian diadakan latihan dengan menggunakan hitungan tanpa iringan *gêndhing* (*garingan*). Hal tersebut dilakukan untuk meningkatkan bentuk gerak secara cermat dalam struktur tubuh yang harmoni.⁷⁷ Dalam hal ini Agus Tasman melakukan penggemblengan tubuh penari agar dapat menginterpretasi dan melakukan gerakan agar sesuai dengan kebutuhan ungkap, atau ekspresi. Agus Tasman mengatakan bahwa:

⁷⁶ Agus Tasman, 2000: 18, dengan dikuatkan pada saat wawancara dalam kurun waktu proses latihan tari *Bêdhaya Èla-èla*.

⁷⁷ A.Tasman. 2000, 18

Untuk mencapai bentuk hidup saya lakukan dengan membina dan mendidik seluruh penari dalam kepenarian, secara tekun dan berhati-hati dalam latihan. Dalam proses latihan yang sudah dikuasai secara teknis saya berusaha memantapkan dengan memberi pengarahan tentang penghayatan makna cerita Bimo Suci, ruang pëndhapa, bentuk rias busana, irama dan *rasa gëndhing* dalam struktur sajian.⁷⁸

Latihan '*garingan*' untuk mendalami bentuk dan motif gerak tari secara intensif tanpa musik tari, sekaligus mengadakan penjajakan kemampuan kepenarian, dan untuk mengarahkan para penari sehubungan dengan tema karya dan kebutuhan pengungkapan melalui gerak tubuh penari.

b. Latihan dengan menggunakan *gëndhing* karawitan tari (musik tari)
Setelah tercapai bentuk komposisi gerak dalam struktur alur yang sudah dirasa cukup 'enak' selanjutnya diadakan latihan dengan *gëndhing* (musik tari) tari. Dalam proses latihan ini Agus Tasman melakukan perbaikan-perbaikan gerak dan pola lantai agar dapat menyatu dengan *gëndhing*. Pada kesempatan ini Agus Tasman mengadakan pencermatan pada karawitan tarinya terutama sehubungan dengan persoalan *laya* (cepat lambat (Jawa: *kêndho kêngcêng*) irama ketukan dalam *gëndhing* tari). Satu hal yang penting dalam proses ini adalah tentang mewujudkan harmonisasi garap

⁷⁸ A.Tasman, 2000: 19

gerak dan *gêndhing* agar dapat menyatu, dan 'kental' sehingga tercipta *sèlèh* dalam durasi utuh.⁷⁹ Proses latihan dengan *gêndhing* dilakukan setelah penari memahami gerakan tarinya, biasanya disebut dengan istilah '*têmpuk gêndhing*'.

Setelah teknik kerangka koreografi *bêdhaya* dicapai secara garis besar kemudian dilakukan latihan bersama untuk menghidupkan koreografi dari kerangka ide estetik menjadi bentuk hidup dari kekuatan harmoni menjadi bentuk artistik. Latihan bersama dilakukan untuk mempersiapkan bentuk koreografi yang hidup dalam sajian bentuk harmoni dari seluruh medium menjadi pengungkapan estetik di atas panggung (*pêndhapa*).⁸⁰

Pada saat proses ini, tubuh penari secara fisik maupun psikis betul-betul digembleng agar gerak maupun musik benar-benar merasuk ke dalam tubuh penari, sehingga daya dari dalam tubuh dan jiwa penari mampu memancarkan keindahan *rasa* (keindahan tubuh fisik maupun psikis penari) pada penonton. Keindahan tubuh fisik menyangkut pada persoalan teknis, sedangkan tubuh psikis adalah kemampuan penari dalam mengolah batin (dengan kemampuan interpretasinya terhadap tokoh yang diceritakan dalam tarinya yaitu Bima dalam *Sêrat Dewa Ruci*), menjadi daya atau getaran-getaran dari

⁷⁹ A.Tasman, 2000, 18

⁸⁰ A.Tasman, 2000: 19.

dalam sehingga terpancar atau tersalurkan melalui gerakan yang dilakukan oleh tubuh fisiknya.

Pada tahap ini, karya tari secara utuh ditampilkan untuk melihat hasil secara keseluruhan (gerak tari, musik tari (karawitan tari), rias dan busana serta desain pola lantai atau lintasan gerak antar penari). Hal tersebut agar diperoleh gambaran yang utuh tentang *rasa* musikalnya sehingga harmoni dengan gerak tarinya. Pijakan konsep keindahan tari dalam *Hasta Sawanda* yang digunakan adalah *irama* dan *gêndhing*. Dalam hal ini Agus Tasman mengerahkan kemampuannya dalam mengorganisasi irama gerak penari yang diselaraskan dengan irama *gêndhing* karawitannya, juga kemampuannya.

8. Tahap Evaluasi

Tahap ini merupakan verifikasi atau evaluasi, sehingga diperlukan pemikiran secara konvergen dan divergen. Proses divergensi (pemikiran kreatif) harus diikuti proses konvergensi (pemikiran kritis). Tahap ini merupakan lanjutan dari hasil proses pemikiran yang kritis dan kreatif dalam mencermati hasil latihan. Tahap evaluasi ini masuk dalam tahap perwujudan karya dan proses latihan. Agus Tasman mengadakan observasi yang menyeluruh

dan pada saat itu dilakukan evaluasi untuk penyempurnaan produk kreatifnya, di saat perwujudan karya dan proses latihan. Di dalam tahap evaluasi dilakukan koreksi pada karya yang telah ditampilkan secara menyeluruh pada tahap sebelumnya. Dari hasil tahapan sebelumnya diperoleh pandangan-pandangan atau ide-ide baru yang telah dikonsepsikan, untuk kemudian pada tahap ini sangat memungkinkan diadakan perbaikan-perbaikan atau penyempurnaan karya tari yang bersangkutan, setelah diadakan evaluasi-evaluasi dari setiap unsurnya. Sehubungan dengan ini Agus Tasman mengemukakan sebagai berikut.

Dengan tercapainya bentuk komposisi gerak dalam struktur alur yang sementara enak, kemudian saya latihan dengan *gêndhing*. Dari proses latihan pertama langsung dengan *gêndhing* saya melakukan perbaikan-perbaikan agar seluruhnya menjadi menyatu antara gerak dan *gêndhing*. Masalah yang dicari adalah bagaimana garap gerak dan *gêndhing* dapat menciptakan *sèlèh* dalam durasi yang dapat menciptakan keutuhan yang kental secara harmonis.⁸¹

Di dalam proses ini akan terjadi pula kemungkinan pergantian peran penari, seperti misalnya penari *batak* diganti oleh penari yang lain yang sebelumnya bukan memerankan *batak*, karena dipandang lebih cocok ketika menampilkan bagian *bêksan pèrangan* (antara *batak* dan *èndhèl ajêg*), atau perpindahan formasi penari yang lain karena

⁸¹ Agus Tasman, 2000:18.

disesuaikan dengan kebutuhan unguap terkait dengan alur pola lantai dan lain sebagainya.

Pada tahap ini merupakan tahap dimana Agus Tasman kembali melakukan penjelajahan konsep garap karya, dan melakukan evaluasi yang sangat memungkinkan terjadi perubahan untuk penyempurnaan karya. Selanjutnya hasil evaluasinya diaplikasikan dalam praktek latihan-latihan hingga tercapai pada maksud ekspresi yang dikehendaki.

9. Tahap Pemantapan/Gladi

Tahap ini dicapai setelah proses latihan dan evaluasi secara berulang telah dirasa cukup, untuk kemudian diadakan gladi, atau persiapan pementasan karya. Pada tahap ini, koreografer mengadakan pengamatan dengan seksama terhadap karya yang telah dihasilkannya melalui pementasan awal (bukan untuk dipertunjukkan pada penonton). Pengamatan dilakukan secara menyeluruh meliputi penari dengan kepenariannya, pengrawit dengan hasil praktiknya, dan juga pada elemen lain seperti rias dan busana, pola lantai, dan segala yang terkait dengan pengungkapan estetik di atas pentas. Pada tahap ini juga, penari diminta untuk mengadakan *kencan-kencan* dalam melaksanakan gerak tari, pelaksanaan formasi

pola lantai dan detail-detail pelaksanaan yang sifatnya teknis lainnya. 'Kencan' atau kesepakatan-kesepakatan dilakukan agar sajian tari lebih utuh. Hal ini juga dilakukan pada setiap proses latihan.

Di dalam tahap ini Agus Tasman tidak menutup kemungkinan untuk melakukan kembali penyempurnaan karyanya dengan mengadakan perbaikan yang lebih bersifat pada penampilan dan teknis penyajian. Perbaikan bisa saja menyangkut pada persoalan teknis penari dalam melakukan lintasan perpindahan tempat penari (pola lantai), tata letak atau posisi formasi penari, dan kondisi atau sikap tubuh penari. Pada kesempatan itu pula Agus Tasman memungkinkan mengkritisi karawitan tarinya terkait dengan lambat cepatnya pola tabuhan (*laya*) agar dapat lebih bersinergi dengan gerak tarinya.

Tahap gladi ini sekaligus sebagai upaya penjajagan penari dengan arena pentas dengan cara *blocking* panggung (penguasaan arena pentas oleh penari sesuai dengan formasi dan alur pola lantai yang harus dilakukan penari). Sehubungan dengan itu maka tahapan inipun tidak hanya dilakukan satu kali, namun bisa berulang-ulang dalam waktu yang sama dan diulang pada waktu yang lain hingga dirasakan *kemantaban* untuk diadakan pertunjukan dan dipertunjukkan pada penonton.

Pada kesempatan ini sesungguhnya penari juga dituntut untuk merasakan pula aura *pëndhapa* agar bisa menyatu dengan penari. Kemampuan merasakan aura *pëndhapa* dilakukan dengan cara mencermati luas *pëndhapa* yang digunakan sebagai arena untuk menari, arah hadap *pëndhapa*, kondisi *pëndhapa* termasuk tiang, penerangan dan lain sebagainya.

10. Tahap Presentasi Karya Koreografi

Tahap selanjutnya adalah tahap presentasi, yaitu tahap penampilan atau pementasan karya. Pada tahap ini merupakan tahapan kreativitas yang kompleks, karena 'kualitas' produk kreatif bukan hanya ditentukan oleh koreografer tetapi juga ditentukan oleh presentasi para penari yang menginterpretasikan kembali karya tersebut, juga peraga karawitannya sebagai presentator dalam membangun bentuk estetik karya, serta oleh penonton. Itu semua terjadi dalam sebuah komunikasi estetis (seni), dari sisi internal. Di samping itu terdapat pula faktor eksternal yaitu kondisi atmosfer lingkungan tempat karya tari itu dipergelarkan.

Penyelenggaraan dan keberhasilan tahap ini tidak hanya ditentukan oleh Agus Tasman, penari dan pengrawit, namun tergantung pula pada kondisi arena pentas, atmosfer tempat

penyelenggaraan pertunjukan, penonton dan panitia penyelenggara pertunjukan tari. Terkait dengan itu maka kerjasama yang sinergis sangat dibutuhkan untuk keberhasilan sebuah pertunjukan tari.

Karya kreatif tari bukan seperti karya kreatif pada seni rupa, yang hasil akhir dari prosesnya bersifat tetap. Karya kreatif dalam seni tari lebih bersifat tidak tetap. Untuk selanjutnya di dalam proses pelaksanaan presentasi hasil kreativitas tertinggi tersebut, jika dicermati dari tahap-tahap proses kreatif penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh Agus Tasman memiliki alur yang tidak terputus, seperti spiral, tidak berhenti pada satu titik dan pencapaian tertentu, akan tetapi selalu berputar dan maju setahap demi setahap. Hal tersebut sesuai dengan kondisi psikologis seorang koreografer dan manusia pada umumnya yang terus berubah dan berkembang dari waktu ke waktu. Searah dengan realita bahwa seni tari adalah seni yang hidup memiliki roh, sehingga akan terus berubah sejalan dengan pelakunya. Oleh sebab itu dalam perjalanan proses kreatif menciptaannya akan terlihat alur yang terulang-ulang hingga sampai pada penampilan dan pada proses selanjutnya. Dalam arti bahwa bentuk secara dinamis akan terus berubah, karena dilakukan oleh tubuh yang hidup, sehingga pementasan tari sesungguhnya bukan menjadi bentuk akhir dari karya tersebut. Hal ini dikarenakan perwujudannya bukan hanya

terletak pada bentuk fisik yang statis, melainkan pada bentuk psikis yang dinamis, yaitu *rasa* yang bersumber pada kegiatan penghayatan. Sedangkan sifat penghayatan sangat erat dengan kondisi psikis yang akan terus mengalami perubahan.

Pada setiap langkah dalam proses kreatifnya Agus Tasman selalu kembali pada perenungan, agar dapat mewujudkan karya dengan baik. Sehubungan dengan hal itu maka proses kreatif penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh Agus Tasman memiliki alur yang melingkar dan tidak terputus, seperti spiral, tidak berhenti pada satu titik dan pencapaian tertentu, akan tetapi terus berputar, dan maju. Jika digambarkan dalam sebuah bagan maka akan tampak bentuk yang nampak mengalir yang terulang-ulang untuk menuju pada satu titik yang seolah tiada akhir.

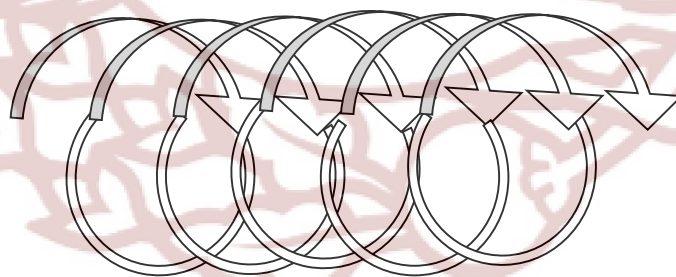


Diagram 7: Diagram Spiral, bentuk alur tahapan proses kreatif Agus Tasman dalam penyusunan *tari Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti).

D. Produk Kreatif Agus Tasman: Tari *Bêdhaya Ela-êla*

Produk kreatif merupakan hasil kreativitas membentuk kombinasi-kombinasi baru yang bermakna dalam kehidupan sosial. Sebuah produk kreatif bukan merupakan produk yang keseluruhannya disusun dari materi baru, akan tetapi merupakan kombinasi-kombinasi dari bentuk yang sudah ada untuk membentuk sesuatu yang baru. Hal yang terpenting dari sebuah produk kreatif bukan hanya karena hasil dari kombinasi yang membentuk sesuatu yang baru namun harus diakui sebagai sesuatu yang memiliki makna.⁸²

Agus Tasman sebagai seorang koreografer dalam menyusun karya kreatif atau produk kreatif tari *Bêdhaya Êla-êla* mengacu pada bentuk-bentuk tari yang sudah ada. Hal tersebut menunjukkan bahwa produk kreatifnya merupakan hasil kreativitas dari kemampuannya dalam membuat kombinasi-kombinasi baru menjadi bentuk yang bermakna bagi kehidupan sosialnya. Produk kreatif yang dihasilkannya merupakan gambaran dari dirinya sebagai pribadi yang kreatif yang memiliki segala potensi diri serta dorongan dari

⁸² Utami Munandar, 1999:28, dalam hal ini Utami Munandar mengadopsi pemikiran dari Barron dan Haefele.

lingkungannya dalam perwujudan produk kreatif. Produk kreatif sebagai hasil dari kreativitas itu muncul atas dasar respons atau karya yang baru sesuai dengan tugas yang dihadapi.⁸³

1. Latar Belakang Tari *Bêdhaya Êla-êla* Karya Agus Tasman

Penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh Agus Tasman, terkait dengan penyelenggaraan Konferensi *Pacific Association of Travel Agency* (PATA) Internasional pada tahun 1972 di Surakarta yang bertempat di Balai Kota.⁸⁴ Pemilihan kota Surakarta sebagai tempat diselenggarakannya konferensi, dikarenakan kota Surakarta dianggap sebagai kota budaya. Anggapan itu muncul dikarenakan pada jaman dahulu kota Surakarta pernah mengalami masa kejayaan. Hal tersebut terkait dengan masa-masa keemasan dua kerajaan besar yaitu keraton Kasunanan dan Mangkunegaran di Surakarta. Oleh keberadaan dua keraton itulah maka Surakarta dianggap sebagai

⁸³ Utami Munandar, 1999: 28

⁸⁴ Sri Rochana Widyastutieningrum. *Revitalisasi Tari Gaya Surakarta* (Surakarta : ISI Press, 2012), 7. Lihat juga A. Tasman Ronotmodjo, 1995: 3, dan A. Tasman, 2000: 13, serta Sunarno Purwolelana. "Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta Sebuah Studi Kasus *Bêdhaya Êla-êla*", (Thesis pada ISI Surakarta, 2007), 135.

pusat kebudayaan di Jawa dan menjadi salah satu kiblat kebudayaan Jawa.⁸⁵

Konferensi PATA tersebut bagi Gendhon Humardani yang pada saat itu menjabat sebagai Kepala Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (PKJT) di Surakarta dan KPT Hardjonagoro (budayawan keraton Surakarta), merupakan sesuatu momen yang penting untuk melancarkan misinya dalam memperkenalkan Surakarta-Indonesia di kancah internasional, melalui kesempatan pengembangan pasar wisata internasional. Sehubungan dengan itu maka pada kesempatan tersebut mereka antusias untuk mempergelarkan tari *bêdhaya* keraton. Pemilihan tari *bêdhaya* dikarenakan tarian tersebut dipandang sebagai bentuk seni yang memiliki ciri khas keindahan budaya *adiluhung*. Karya tari yang mampu mewakili ke-*agungan* budaya yang dimiliki oleh kota Surakarta, sebagai wilayah budaya “tradisi besar” (*great tradition*).⁸⁶ Selain dari itu Agus Tasman menyatakan bahwa:

⁸⁵ A. Tasman Ronoatmodjo. *Bêdhaya Êla-êla* (Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 1995), 3. Baca A. Tasman, 2000: 13. Dan Sunarno Purwolelono, 2007: 135.

⁸⁶ Istilah dari Redfield untuk menyebut wilayah budaya yang berpusat di istana, lihat Kuntowijoyo, “Jawa”. Tim Maula (ed.), *Jika Rakyat Berkuasa* (Bandung: Pustaka Hidayah, 1999), 104.

Sebab tari bedaya merupakan monumen yang mencerminkan salah satu wawasan budaya seni *adiluhung* pada jamannya. Dikatakan bahwa bedaya dari segi isi dan bentuk komposisi dan koreografi tari mempunyai ciri yang kuat patut dibanggakan dan dipamerkan kepada khalayak yang lebih luas dan tamu-tamu dari luar negeri.⁸⁷

Gendhon Humardani tidak ingin mempergelarkan tari *bêdhaya* dari dalam keraton dikarenakan selain durasi waktunya yang panjang juga merasakan tidak yakin mengingat tari *bêdhaya* keraton bersifat keramat dan kedudukannya sebagai lambang kebesaran keraton.⁸⁸ Selanjutnya Gendhon Humardani menugaskan kepada Agus Tasman untuk menyusun sebuah karya tari *Bêdhaya Êla-êla* susunan baru, yang sekiranya mencerminkan keagungan budaya Keraton Surakarta. Berdasarkan pada pemikiran tersebut, Gendhon Humardani memutuskan untuk mempergelarkan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Pemilihan tari tersebut juga merupakan hasil pertimbangan bahwa tari tersebut adalah karya Paku Buwana VI sebagai sosok bangsawan yang mendapatkan gelar Pahlawan Nasional, dan penyusunan tari tersebut sekaligus sebagai penghargaan atas jasa Paku Buwana VI yang besar

⁸⁷ Agus Tasman. 1995: 4. Lihat juga A.Tasman, 2000: 13, Baca juga Sunarno Purwolelono, 2007:136

⁸⁸ A.Tasman Ronoatmodjo, 1995:4.

terhadap Negara.⁸⁹ *Bêdhaya Ela-êla* yang dimaksud oleh Gendhon Humardani pada waktu itu sama sekali tidak terlacak wujud tarinya, namun hanya sebuah nama tari dan catatan *gêndhing* nya. Maka dari itu tugas Agus Tasman adalah menyusun tarinya, dan penggarapan *gêndhing*-nya diserahkan kepada Martopangrawit. Agus Tasman menerima tugas tersebut dengan penuh tanggungjawab, meski bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla* saat itu sama sekali sudah tidak terlacak bentuk tarinya.

Kamangka sing jênêngè tari Bêdhaya Êla-êla kuwi mau wis ra ana tipak'e babar blas. Ning ya piyè ménéh, aku ki ya sanggup ngono wae. Aku dhewe ya ngrumangsani duwe tanggungjawab nguri-nguri kabudayan luhur-adiluhung. Aku ya ora ngerti tari Bêdhaya Êla-êla kuwi nyritakke apa, terus pak Ndhon malah ngakon aku dolan neng Candi Suku barang.⁹⁰

(Padahal yang namanya tari *Bêdhaya Êla-êla* itu tadi sudah tidak ada bekasnya sama sekali. Tapi bagaimana lagi, saya juga sanggup begitu saja. Saya sendiri juga merasa punya tanggungjawab melestarikan kebudayaan tinggi yang adiluhung. Saya juga tidak tahu *tari Bêdhaya Êla-êla* itu menceritakan apa, lalu pak Ndhon menyuruh saya pergi ke Candi Suku juga).

⁸⁹ Agus Tasman, wawancara di kediamannya Karangasem pada bulan Oktober. Baca A.Tasman, 2014, 2000: 13, dan A.Tasman, 1995:3. serta Sunarno Purwolelono, 2007:136.

⁹⁰ Agus Tasman, wawancara Bulan Oktober 2013, di kediamannya Karangasem.

Pemilihan untuk menghidupkan kembali tari *Bédhaya Êla-éla* adalah karena tari tersebut ciptaan seorang raja besar, yang memiliki gelar Pahlawan Nasional yaitu Paku Buwana VI (*Kanjêng Sinuwun Bangun Tapa*). Upaya tersebut sekaligus untuk mengenang dan memberi penghargaan atas jasanya yang besar kepada rakyat dan bangsa Indonesia.⁹¹ Terkait dengan penggambaran Paku Buwana VI dalam masa prihatin melawan penjajah kiranya dapat dicermati melalui *sindhènan Bédhaya Êla-éla* pada masa itu adalah *rasa* sedih dalam hati, melihat dan merasakan penderitaan (syair *gerongan* dalam bahasa Jawa) sebagai berikut: “*amrih branta ring driya hardawigna Narpadmadja, gung ambêg sanra budya rahadèn palamarta, sihing wadyané sagotra tanpa Êla wong agung parang utara*,”⁹² (oleh karena hati sang putera raja sangat bersedih, kebesaran jiwanya juga kebaikan hatinya, kecintaannya pada seluruh prajurit juga berbelas kasih sebagai orang besar yang utama).

Sudah menjadi tradisi bahwa nama-nama tari *bédhaya* di wilayah keraton Surakarta pada umumnya diambilkan dari nama *gêndhingnya*. Terkait dengan hal tersebut. maka catatan-catatan

⁹¹ A.Tasman, 2000: 13

⁹² *Serat Pesindhen Bedhaya*, 160 , yang dipaparkan dalam A.Tasman, 2000 :

tentang *gêndhing* yang tertulis di dalam naskah kuna memungkinkan terdapat juga tariannya. Namun demikian perlu adanya penelitian khusus mengenai hal itu. Tari *Bêdhaya Êla-êla* juga diambil dari nama *gêndhing* tarinya, yaitu *Gêndhing Êla-êla*. Nama *Êla-êla* itu sendiri tercatat di dalam *Sêrat Pesindhèn Badhaya* dan di dalam *Sêrat Sujarah Utawi Riwayating Gamêlan Wêdhapradangga*.

Di dalam *Surat Sujarah utawi Riwayating Gamêlan Wêdhapradangga*, ditemukan catatan tentang *gêndhing Bêdhaya Êla-êla* pada masa Sultan Agung bertahta (masih sebagai wilayah Mataram).

Sarêng ing tahun 1566, tinêngêran Rahsa Raras Tinata ing Ratu, Ingkang Sinuhun Kanjêng Sultan Agung Prabu Hanyakrakusuma ing Mataram,...lajêng kagungan karsa nganggit gêndhing raras sléndro pathêt sanga, kados ing ngandhap punika:...10. Gêndhing Êla-êla katelah nama La-la Pengantèn (P.B.IV).⁹³

(kemudian pada tahun 1566, ditandai dengan *Rahsa Raras Tinata ing Ratu. Ingkang Sinuhun Kanjeng Sultan Agung Prabu Hanyakrakusuma* di Mataram....lalu mempunyai keinginan membuat *gêndhing raras sléndro pathêt sanga*, seperti di bawah ini...10. *Gêndhing Êla-êla* disebut dengan *La-la pengantèn* (PB IV).

⁹³ R.Ng. Pradjapangrawit. *Surat Sujarah utawi Riwayating Gamelan Wedhapradangga*. (Surakarta: STSI dan Ford Foundation, 1990), 47,52.

Gêndhing La-La Pêngantén tersebut pada masa Paku Buwana IV (1718) disusun kembali sebagai *gêndhing Bêdhaya Êla-êla*, tercatat sebagai berikut:

“...*Inggih punika wiwitanipun wonten gêndhing bonang anggitan dalem P.B. IV. Lajêng nganggit gêndhing rêbab raras pèlog pathêt gangsal kados ing ngandhap punika:...Gêndhing rêbab pèlog nêm, kados ing ngandhap punika: 1. Êla-êla Bêdhaya*”. ... *Gêndhing rêbab pathêt sanga, kados ing ngandhap punika:...5. Ela-Ela Kalibébér (P.B.V)* ⁹⁴

(...yaitu awal mula terdapat *gêndhing bonang* ciptaan paduka P.B. IV. Kemudian menyusun *gêndhing rêbab raras pèlog pathêt gangsal* seperti di bawah ini:... *Gêndhing rêbab pèlog nêm*, seperti di bawah ini: 1. *Êla-êla Bêdhaya*”. ... *Gêndhing rêbab pathêt sanga*, seperti di bawah ini:...5. *Êla-êla Kalibébér (P.B.V)*

Pada masa Paku Buwana IV (yang dikenal dengan julukan *Sinuwun Bagus*) secara jelas dipaparkan mengenai keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai berikut.

*Inggang sinuwun wau kajawi anganggit anggit gêndhing, ugi iyasa lêlangên dalêm bêksan kados ing ngandhap punika: ... 2. Badhaya Gêndhing Êla-êla (Êla-êla badhaya). Gêndhing gamêlan raras pèlog pathêt nêm. Iyasa dalêm sampun jumênêng nata. Panganggitipun amarêngi ing warsa alip angka 1723.*⁹⁵

(Sang raja tadi selain menyusun *gêndhing*, juga membuat tari kegemarannya seperti di bawah ini: ... 2. *Badhaya Gêndhing Êla-êla (Êla-êla badhaya). Gêndhing gamêlan*

⁹⁴ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 92, 93.

⁹⁵ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 95

raras pélog pathêt nêm. Karya paduka setelah bertahta. Pembuatannya pada tahun alip dengan angka 1723).

Terkait dengan keberadaan *Sindhénan Bêdhaya Êla-êla* yang tercatat di dalam *Sêrat Pasindhén Badhaya*, sekiranya dapat diprediksi dengan jelas bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* yang disusun pada masa PB IV tersebut memuat substansi tentang ajaran ketuhanan dalam pandangan *kejawen* dan atau *sufi*, yang digambarkan melalui cerita *Dewa Ruci*.⁹⁶

Pada masa Paku Buwana V (1820-1823), yang dikenal dengan nama *Ingang Sinuhun Sugih*, nampaknya menginginkan sesuatu yang baru, sehingga munculah tari kelompok wanita dengan jumlah yang lebih sedikit daripada *bêdhaya*, yaitu empat penari wanita, yang kemudian disebut dengan *Sarimpi* atau *Serimpi*.⁹⁷ Tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa Paku Buwana V diubah ke dalam bentuk tari *sêrimpi*. Informasi mengenai hal itu disebutkan pada tulisan tentang tari dengan *Gêndhing Êla-êla* namun tercatat sebagai bentuk tari *sêrimpi*.

⁹⁶ Lihat *Sêrat Pasindhén Badhaya*, 1983: 10-13

⁹⁷ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 110-111

Paku Buwana V juga berkenan menyusun *Gëndhing Êla-êla Kalibébér*.⁹⁸

Catatan tentang karya tari khususnya *Bêdhaya Êla-êla* pada masa Paku Buwana VI (dengan nama julukan *Sinuhun Bangun Tapa*) tidak dijumpai di dalam *Sêrat Wêdhapradangga* seperti catatan pada masa Paku Buwana yang lain. Namun demikian di dalam *Sêrat Pesindhèn Badhaya* terdapat catatan *sindhènan bêdhaya* pada masa itu yang melukiskan tentang jiwa patriotik Paku Buwana VI sebagai seorang raja besar yang sedang sedih melihat rakyatnya menderita itu terproyeksikan dalam gubahan syair *gerongan* atau *sindhènan* yang dapat disimak dalam *Sêrat Pasindhèn Badhaya* sebagai berikut “*Amrih brastha ring driya harda wiguna Narpatmadja, gung ambêg santa budaya rahadèn palamarta, sihing wadyané sagotra anpa Êla wong agung parang utara*”....(dan selanjutnya).⁹⁹

Catatan itulah yang kemudian diinterpretasi oleh Agus Tasman sebagai acuan ide dasar dalam menyusun karya di samping juga mendasarkan ide estetikanya pada Bima dalam cerita *Dewa Ruci*. Dugaan ini sekiranya dapat dikuatkan dengan beberapa hasil

⁹⁸ Tersirat dalam *cakêpan sindhènan* yang tertulis di dalam *Sêrat Pasindhèn Badhaya*, 1990: 458. A.Tasman, 2000: 7 menyatakan hal tersebut namun dalam syair *Cakêpan Pesindèn Bêdhaya Êla-êla*, hal 76.

⁹⁹ *Serat Pasindhèn Badhaya*, 1983, 458.

wawancara (dipaparkan dalam bab berikutnya) serta paparan di dalam karya tulis Agus Tasman sebagai berikut.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan ungkapan citra kehidupan batin dan jiwa seorang bangsawan luhur, sebagai potret penciptanya, karena itu bentuk *Bêdhaya Êla-êla* merupakan ungkap kesedihan seorang raja karena itu berwibawa dan agung, karena meskipun menderita tetapi PB VI bertjiwa besar. Sebagai potret kehidupan, *Bêdhaya Êla-êla* mewakili suasana penderitaan jiwa seorang raja imperior (besar dan agung) yang mempunyai karakter kukuh dalam tekad mulia secara meyakinkan (mantab).¹⁰⁰

Catatan tentang *Bêdhaya Êla-êla*, maupun *Sêrimpi Êla-êla* muncul lagi pada masa Paku Buwana VII, baik di dalam *Serat Pesindhên Badhaya* maupun *Sêrat Wêdhapradanga*. Tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa kepemimpinan Paku Buwana VII diubah menjadi tari *sêrimpi*. Di dalam *Sêrat Wêdhapradangga* sebagai berikut.

Sarêng sampun jumênêng nata [PB VII] lajêng kagungan karsa ambangun badhaya Kadipatén pangabéyan (badhaya 7) kadadosakên badhaya cacah sanga, miturut wêwatoning badhaya karaton. Sarta anyantuni sangkalan ingkang wontên (15) ing cakêpan sêsindhéning gëndhing ingkang kagêm bêksa badhaya, utawi angrombak bêksa badhaya kadadosakên bêksan sêrimpi. Déné pratèlanipun iyanan dalêm wau kados ing ngandhap punika: ... 11. Bêksa Sarimpi Gëndhing Êla-êla saléndro pathêt sanga, mendhak nêmbah, suwuk. Nuntên mungêl malih buka swara “Miil yoganing sabda anunggil.” Ketampèn ing gëndhing gangsa Kêtawang Mijil Yogan, gëndhing kèmanak, rarasing swara saléndro sanga. Iyanan ing tahun 1749. Sêngkalan ing

¹⁰⁰ Agus Tasman, 2000:7-8.

tahun wontên bĕbukaning gĕndhing Kĕtawang Mijil Yogan wau, inggih punika Mijil Yoganing Sabda Anunggil (1749).¹⁰¹

Pada masa Paku Buwana VIII dijumpai informasi tentang tari *Sĕrimpi Ēla-Ēla* sebagai bentuk tari susunan Paku Buwana VIII pada saat itu. “...*bab lĕlangĕn sarimpi iyasan dalĕm Ingkang Sinuhun Paku Buwana VIII. ...12 Bĕksa Sarimpi Gĕndhing Ēla-Ēla, raras pĕlog pathĕt nĕm. Iyasan tahun 1774, sinangkalan Catur Kuda Wiku Raja*”.¹⁰² Pada masa Paku Buwana VIII, terdapat beberapa tari *bĕdhaya* yang digubah menjadi tari *sĕrimpi*, selain *Bĕdhaya Ēla-Ēla* yang disusun kembali menjadi *Sĕrimpi Ēla-Ēla* juga menggubah *Bĕdhaya Gĕndhing Glondhong Pring* menjadi tari *Sĕrimpi Glondhong Pring*, *Bĕdhaya Gĕndhing Lagudhĕmpĕl*, juga *Bĕdhaya Hanglirmĕndhung* (dari Mangkunegaran, yang pada saat itu dipersembahkan untuk Kasunanan).

Pada masa sesudahnya yaitu masa Paku Buwana IX memerintah keraton Kasunanan, diceritakan bahwa ia sangat menyukai *gĕndhing* dan tari-tarian dan bahkan berkenan melakukan latihan dan melatih tari dan *gĕndhing* sendiri. Diterangkan bahwa dari sebelum menjadi raja sampai menjadi raja Paku Buwana IX selalu

¹⁰¹ R.Ng. Pradjangrawit, 1990: 120, 127- 128

¹⁰² R. Ng. Pradjangrawit, 1990: 123, 124, 125, 126, 131

mempelajari seni tari dan karawitan. Bahkan sering menari dan juga mahir memainkan instrumen gamelan seperti *gambang*, *rêbab*, *këndhang*, juga ‘*mbawani*’ (*buka cêluk*) *Gêndhing Kêtawang Agêng Badhaya* sendiri.¹⁰² *Gêndhing* dan tari susunan Paku Buwana IX di antaranya adalah sebagai berikut.

*Kang sinuwun Paku Buwana IX wau wiuwit dèrèng jumênêng nata ngantos jumênêng nata, tansah keparêng marsudi dhatêng saliring pangawikan lan kabudayan karawitan, bab gêndhing-gêndhing lan bêksa. Kêparêng nindakakên piyambak bêksa...“ing ngandhap punika pratélan namining gêndhing iyasan dalêm Paku Buwana IX wau: 2. Êla-êla Bêdhaya, pelog pathêt nêm (Lèla-Lèla Badhaya)”. ... Dènè iyasan dalêm kala dèrèng jumênêng nata (taksih jumêmêng Kangjêng Gusti Pangèran Adipati Anom), kados ing ngandhap punika: ... 7. Bêksa Bêdhaya Gêndhing Êla-êla. Inggih Lèla-lèla Badhaya, kalajêngakên Ladrang Gandasuli, lajêng Katawang Sarilaya, raras pélog pathêt nêm. Iyasan ing tahun 1789, sinangkalan Sanga Astha Sapta Aji ingkang warsa. ...10. Bêksa Sêrimpi Gêndhing Êla-êla, kalajêngakên ladrang Gonjang-ganjing. Lajêng santun Ladrang Puspamulya, pélog pathêt nêm.*¹⁰³

(Sang paduka Paku Buwana IX sejak belum bertahta hingga menduduki tahtanya, selalu memelihara hasil-hasil seni budaya juga karawitan, *tentang gêndhing-gêndhing* dan tarian. Menghendaki menari sendiri...“di bawah ini nama-nama *gêndhing* kara Paku Buwana IX: 2. *Êla-êla Bêdhaya, pelog pathêt nêm (Lèla-Lèla Badhaya)*”. ... sedangkan karyanya ketika belum bertahta (masih sebagai *Kangjêng Gusti Pangèran Adipati Anom*), seperti di bawah ini: ... 7. *Bêksa Bêdhaya Gêndhing Êla-êla*. yaitu *Lèla-lèla Badhaya*, dilanjutkan *Ladrang Gandasuli*, lalu *Katawang*

¹⁰² R. Ng. Pradjapangrawit, 1990: 133

¹⁰³ R. Ng. Pradjapangrawit, 1990: 134, 138 - 140

Sarilaya, raras pèlog pathêt nêm. Karyanya pada tahun 1789, dengan sengkalan Sanga Astha Sapta Aji ingkang warsa. ...10. Bêksa Sêrimpi Gêndhing Êla-êla, dilanjutkan ladrang Gonjang-ganjing. Lalu Ladrang Puspamulya, pèlog pathêt nêm).

Pada masa Paku Buwana IX juga disusun tari *Sêrimpi Gêndhing Êla-êla*. Untuk itu *Sarimpi Êla-êla* susunan Paku Buwana VIII diganti *gêndhingnya* dengan *gêndhing Gandakusuma minggah ladrang Gandasuli* dan mengambil *cakêpan* dari seluruh *Langên-gita Hanglirmêndhung* yaitu: “*Tawas pita darpa driya Wisnu garwa*”, dan seterusnya, akan tetapi tetap menggunakan *Mijil Yogan*.¹⁰⁴

Penggubahan termasuk menambah, mengurangi dan bahkan mengganti beberapa bagian baik itu *gêndhing* ataupun geraknya merupakan suatu tindakan yang sudah menjadi tradisi atau kebiasaan pada setiap generasi. Hal tersebut dikarenakan setiap generasi pada dasarnya memiliki ungkapan yang berbeda. Jadi tidak menolak kemungkinan pada kurun waktu tertentu seni tari mengalami perubahan menyesuaikan diri dengan kondisi zamannya. Dinyatakan bahwa, setiap generasi tidak akan puas dengan warisan pusaka yang

¹⁰⁴ R. Ng. Pradjapangrawit, 1990: 128

diterimanya dari masa lalu, ia berusaha membuat sumbangannya sendiri.¹⁰⁵

Catatan tari dan *gêndhing Bêdhaya Êla-êla* pada masa Paku Buwana X tidak ditemukan dalam *Wêdhapradangga*. Namun ada sumber yang mengatakan bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* pernah digelar pada masa itu, dan yang pernah menyaksikan pementasan tari *Bêdhaya Êla-êla*, yaitu ibu Laksmintarukmi (empu tari di Kasunanan). Akan tetapi, ia tidak dapat menarikannya karena sama sekali belum pernah mempelajari tari tersebut.¹⁰⁶

Tari *Bêdhaya Êla-êla* hasil produk kreatif Agus Tasman merupakan hasil kombinasi dari komposisi tari yang telah ada sebelumnya, yaitu *Bêdhaya Ketawang*, *Bêdhaya Duradasih* dan *Bêdhaya Mangunardja*, serta pengembangan gerak baru.¹⁰⁷ Sebagai produk kreatif, tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman telah diterima oleh masyarakat secara luas. “Banyak dari mereka berasumsi bahwa *Bêdhaya Êla-êla* susunan Agus Taman yang beberapa kali

¹⁰⁵ Maurice Duverger. *Sosiologi Politik*. Terjemahan Daniel Dhakidae (Jakarta: Rajawali) 1981: 356

¹⁰⁶ Agus Tasman Ronoadmodjo, 1995 : 3. Lihat juga A.Tasman, 2000: 8.

¹⁰⁷ Agus Tasman Ronoadmodjo, 1995: 7. Lihat Sunarno Purwolelana, 2007: 137, lihat juga Sri Rochana Widyastutieningrum, 2012: 72

dipergelarkan dianggap *Bêdhaya Êla-êla* keraton merupakan tarian yang pernah punah”.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* yang disusun oleh Agus Tasman ini dinilai berhasil dengan baik. Hal itu tidak saja karena bentuk ‘arsitektural’ tarinya yang sangat mirip dengan *bêdhaya* dari dalam keraton, namun juga secara nilai estetika tarinya sebagai ‘roh’ atau isi atau jiwa yaitu *rasa* (tari dan musik gamelannya) dinilai sama dengan *bêdhaya* yang hidup di dalam keraton. Keberhasilan tersebut telah membawa tari *Bêdhaya Êla-êla* mampu menerobos masuk dan diakui sebagai tari dari dalam Keraton Surakarta.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan bentuk karya tari yang tergolong ‘baru’ namun bagaimanapun juga dalam penggarapannya tetap berpijak pada susunan dan motif gerak tari *bêdhaya* yang ada seperti gerak dalam tari *Bêdhaya Durodasih* yang itu mengacu pada tari *Bêdhaya Ketawang*, sebagai induk dari semua bentuk tari *bêdhaya* di keraton. Ada juga gerak hasil dari kreativitas senimannya dalam menyusun koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun tetap berpijak pada ketentuan-ketentuan baku yang berlaku pada tradisi klasik. Oleh sebab itulah sekilas yang tampak secara visual tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman adalah sebagai tari dari dalam keraton, karena memang bentuk dan strukturnya sama dengan tari-tarian sejenis yang lahir dan hidup di lingkungan dalam keraton. Beberapa faktor tersebut yang sekiranya menjadikan tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman kemudian mampu masuk kembali dan diakui sebagai tarian keraton.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Wawancara dengan F.Hari Mulyatno, seorang seniman, penari, dosen dan pengamat seni tari di wilayah Surakarta, Juni 2014 di ISI Surakarta.

Terkait dengan hal itu Agus Tasman dalam tulisannya menyatakan:

Bêdhaya Êla-êla susunan saya pernah dipentaskan pihak keraton Surakarta tahun 1982 di Sitihinggil dan disebutkan ciptaan PB VI dalam acara Festival Kraton se-Indonesia di Surakarta.¹⁰⁹

Keberhasilan tari *Bêdhaya Êla-êla* mendapat pengakuan dari masyarakat dikarenakan secara substansi, garapan *rasa* dan musikalitas tarinya sangat kental dengan nuansa tari-tarian yang hidup di dalam keraton. Sebagai tari yang masuk dalam golongan tari *bêdhayan*, secara substansial tari *Bêdhaya Êla-êla* juga memuat persoalan-persoalan yang *wigati* seperti yang dapat dicermati di dalam syair *sindhénannya*. Kebanyakan masyarakat berasumsi bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* susunan Agus Tasman yang sering dipergelarkan dianggap sebagai tari *Bêdhaya Êla-êla* keraton yang sudah punah.¹¹⁰

Tari *Bêdhaya Êla-êla* pertama kali dipentaskan di *Pëndhapa* Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (Sasanamulya) pada tahun 1972, sebelum kemudian digelar pada acara Konferensi PATA di Balai Kota Surakarta. Dari masa kemunculannya tari *Bêdhaya Êla-êla* sering dipentaskan, termasuk pada saat peresmian STSI Surakarta berubah

¹⁰⁹ Agus Tasman, 2000: 61

¹¹⁰ Wawancara dengan S. Pamardi dan Wahyu Santosa Prabowo, pada kesempatan yang berbeda-beda di ISI Surakarta, bulan April tahun 2014. Sunarno Purwolelono. "Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta (Sebuah Studi Kasus *Bêdhaya Êla-êla*)". Thesis pada Sekolah Pascasarjana ISI Surakarta, 2007:136.

status menjadi ISI Surakarta pada bulan September tahun 2006. Setelah STSI berubah status menjadi ISI Surakarta tari *Bêdhaya Êla-êla* masih sering dipergelarkan, terutama pada acara Dies Natalis ISI Surakarta hingga pada tahun 2016. Tari ini dipergelarkan juga pada acara Pembukaan Konggres Budaya Jawa di Hotel Lor In Surakarta (2015), Peringatan Hari Teknologi Nasional (2016), Pekan Seni Mahasiswa Nasional (2016), dan lain sebagainya.



Gambar 36: Pergelaran tari *Bêdhaya Êla-êla* pada acara Dies Natalis ISI Surakarta 15 Juli 2015 (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Keberhasilan penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai hasil kreativitas Agus Tasman juga terindikasi pada digunakannya tari tersebut sebagai materi pembelajaran tari untuk matakuliah praktik tari gaya Sala (putri) dari sejak tahun 1977, di ASKI hingga meningkat

statusnya menjadi STSI Surakarta (1988).¹¹¹ Hingga pada saat ini tari *Bêdhaya Êla-êla* masih digunakan sebagai materi Tugas Akhir mahasiswa Jurusan Tari ISI Surakarta, dan masih sering tampil di berbagai even di Surakarta.

Pada umumnya tari *bêdhaya* yang lahir di dalam keraton berfungsi untuk menandai eksistensi penguasa keraton pada masa-masa tahtanya. Sehingga seringkali dijumpai catatan-catatan tentang tari *bêdhaya* pada setiap periode masa kekuasaan seorang raja, baik hasil gubahan baru maupun yang bersifat meneruskan atau melestarikan. Keberadaan tari *bêdhaya* di dalam keraton merupakan perangkat legitimasi penguasa disaat mereka bertahta.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman sebagai bentuk susunan baru tari *bêdhaya* keraton, kehadirannya menandai mulai tumbuhnya tari *bêdhaya* di luar keraton. Kemunculannya bukan sekedar untuk melegitimasi identitas penguasa keraton pada masa kejayaannya, akan tetapi lebih pada legitimasi terhadap identitas tari *bêdhaya* itu sendiri sebagai bentuk produk budaya yang *adiluhung*. Seperti halnya tari-tari *bêdhaya* yang lahir di dalam keraton menjadi sebuah atribut yang menandai eksistensi penguasa, demikian juga tari *Bêdhaya Êla-êla* telah menjadi penanda eksistensi ISI Surakarta

¹¹¹ Sunarno Purwolelno, 2007: 170 dan 177.

terhadap pelestarian seni budaya *adiluhung*, “Tari ini menjadi semacam atribut ASKI/STSI Surakarta, sehingga hampir selalu dipergelarkan pada acara penting di dalam maupun di luar kampus”.¹¹²

Mengacu juga dari pendapat salah satu penari senior dan pengamat tari di wilayah Surakarta bahwa.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* Pak Tasman itu kalau dilihat sepintas memang seolah-olah adalah *bêdhaya* dari keraton. Kebanyakan orang tidak menyangka kalau ternyata tari itu lahir di luar keraton, dibuat oleh seorang seniman yang notabene bukan seniman dalam keraton. Itu berarti Pak Tasman telah berhasil, karena kemudian *Bêdhaya Êla-êla* itu selalu ditampilkan pada saat Dies Natalis ISI Surakarta, dan acara-acara penting lainnya. Jadi sesungguhnya tari *Bêdhaya Êla-êla* telah menjadi semacam identitasnya ISI Surakarta, seperti Keraton *Kasunanan* punya *Bêdhaya Ketawang*, ISI Surakarta punya *Bêdhaya Êla-êla*, jadi *Ketawang* nya ISI Surakarta ya *Bêdhaya Êla-êla* nya Pak Tasman itu.¹¹³

Tari *Bêdhaya Êla-êla* hasil kreativitas Agus Tasman tersebut masih hidup dan eksis di wilayah Surakarta hingga saat ini. Eksistensi tari *Bêdhaya Êla-êla* tersebut telah menandai satu fase terbukanya ruang kehidupan tari dari dalam keraton *Kasunanan*

¹¹² Agus Tasman, 2000:60.

¹¹³ Nanuk Rahayu, wawancara di Gedung Penunjang ISI Surakarta, pada saat latihan *Bêdhaya Êla-êla* antara bulan Oktober - Januari 2015. Hal semacam juga disampaikan oleh beberapa narasumber dari seniman – pengamat tari dan penari diantaranya Hari Mulyatno, Daryono, Darmasti, Mamik Widyastuti, dan Ninik Suturangi Mulyani.

Surakarta ke ruang yang lebih terbuka, dan menempati batas ruang budaya yang lebih luas yaitu di tengah masyarakat luar Keraton Surakarta.

Keberadaannya sebagai bentuk tari hasil susunan baru terus berkesinambungan, terlebih karena tari tersebut digunakan sebagai materi ajar semenjak awal penyusunannya (masa ASKI). Kesinambungan eksistensi tari *Bêdhaya Êla-êla* tersebut terjadi ketika ASKI Surakarta membuka Jurusan Tari kemudian menetapkan tari *sêrimpi* (hasil pemadatan Agus Tasman R.At.) dan *bêdhaya* (khususnya *Êla-êla*) sebagai materi perkuliahan praktik tari *putri Surakarta*".¹¹⁴

Setelah ASKI berubah status menjadi STSI Surakarta, tari *Bêdhaya Êla-êla* masih digunakan sebagai materi pembelajaran tari. Dicantumkan dalam sillabi dan bahan ajar semester VI dan VII Jurusan Tari. Terkait dengan dengan pembelajaran, tari *Bêdhaya Êla-êla* sangat bermanfaat dalam pembinaan keahlian menyusun koreografi tradisi pada mahasiswa, serta sangat bermanfaat untuk mendidik dan melatih teknik maupun kualitas *rasa tenang (mênêb)*, *rasa sarèh*, *antêb*, penjiwaan tari pada mahasiswa, sebagai tingkat

¹¹⁴ Sunarno Purwolelono. 2007: 135.

kemampuan tertinggi dalam penguasaan estetika tari tradisi Jawa.¹¹⁵ Pada saat ini, tari *Bêdhaya Êla-êla* digunakan sebagai materi pokok dalam ujian Tugas Akhir mahasiswa dengan minat Kepenarian di Insitut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* juga digunakan sebagai materi ajar di beberapa lembaga pendidikan kesenian formal di luar wilayah Surakarta, di antaranya di STKW (Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta) Surabaya, dan ISI Yogyakarta. Berikut pernyataan dari salah seorang penari sekaligus pengamat dan pengajar tari dari ISI Yogyakarta melalui tulisannya.

Sampai sêkarang *Bêdhaya La-la* banyak dipergelarkan oleh beberapa kalangan masyarakat, bahkan juga lembaga perguruan seni. Institut Seni Indonesia Yogyakarta sejak kami masih sebagai mahasiswa kecuali tari *Adaninggar-Kelaswara* susunan Agus Tasman juga diajarkan *Bêdhaya La-La* dalam rangka pembelajaran mata kuliah praktek tari maupun untuk pertunjukan. Kedua bentuk tari tersebut bagi mahasiswa seni tari dapat memberikan bekal pengayaan dan perluasan bentuk serta *rasa* koreografi yang sangat berarti. Sampai sêkarang tari *Bêdhaya La-La* meskipun bentuk dan gaya koreografi tari kraton, tetapi mampu menembus apresiasi masyarakat.¹¹⁶

¹¹⁵ Seperti disampaikan oleh Rusini, (penari, pengamat dan pengajar tari di ISI Surakarta) dalam kesempatan dialog dan juga terdapat di dalam tulisannya "*Bedhaya La-La* (A.Tasman) dalam Pendidikan Tari dan Bedhaya bangun Tulak serta Timasan Bedhaya Penganten", tertulis dalam A.Tasman, 2000:67.

¹¹⁶ Dr. Hermien Kusumastuti. "Tari *Bedhaya La-La* dan *Adaninggar-Kelaswara* dalam Kehidupan Tari". Sebuah testimoni tentang karya tari susunan A.Tasman, dalam A.Tasman. "Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebuah Karya Monumental Revitalisasi", (Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2000), 66.

Apresiasi masyarakat menunjukkan antusiasme yang sangat tinggi dimungkinkan karena terdorong oleh rasa keingintahuan mereka tentang bentuk tari 'keraton', yang memang pada saat itu tidak diperkenankan untuk dipelajari dan dipergelarkan di luar keraton. Terkait dengan itu kehadiran tari *Bêdhaya Êla-êla* yang sangat mirip dengan *bêdhaya* keraton telah memberi angin segar bagi masyarakat luas dan memuaskan rasa keingintahuan mereka. Tari *Bêdhaya Êla-êla* tidak hanya dipergelarkan di wilayah lokal Surakarta, namun juga di wilayah nasional dan beberapa tempat di luar negeri, yaitu; Jakarta, Bandung Semarang, Surabaya, Yogyakarta, Bali, Dumai Sumatera, Duri, Inggris (1984 dan 1990), Perancis (1982), Jerman (1982), Spanyol (1984), dan Belgia (1982 dan 1990).¹¹⁷

Tari *Bêdhaya Êla-êla* susunan Agus Tasman menjadi awal dari pertumbuhan *genre* tari kelompok *putri* (wanita), sejenis *bêdhayan* di wilayah Surakarta (luar istana) dan sekitarnya, baik dengan menggunakan kaidah tari *bêdhaya* maupun yang lepas dari kaidah-kaidah *bêdhaya*. Tari kelompok dengan *genre* *bêdhaya* yang

¹¹⁷ Seperti disampaikan oleh Rusini, (penari *Bêdhaya Êla-êla*) dalam kesempatan dialog dan juga terdapat di dalam tulisannya "*Bedhaya La-La* (A.Tasman) dalam Pendidikan Tari dan Bedhaya Bangun Tulak serta Timasan Bedhaya Penganten", tertulis dalam Agus Tasman, 2000:67.

kemudian bermunculan setelah *Bêdhaya Êla-êla* di antaranya adalah, *Bêdhaya Abimanyu Gugur* susunan Retno Maruti di Jakarta, *Bêdhaya Ujung Galuh* susunan Sunarta AS (1986) di wilayah Surabaya, *Bêdhaya Dudu* susunan Sri Sunarmi (1987) di Surakarta, *Bêdhaya Tunggal Jiwa* susunan Dyah Purwani Setyaningsih (1988) di Demak, *Bêdhaya Cheng Ho* susunan Bambang Mbesur Suryono (2000), *Bêdhaya Bangun Tulak* dan *Bêdhaya Pengantèn* susunan Rusini, *Bêdhaya Sarpa Rodra* susunan Saryuni.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai bentuk susunan baru yang tetap mendasarkan ide pada bentuk *bêdhaya* dari dalam keraton, dari awal penciptaannya hingga saat ini tetap eksis. Usia tari *Bêdhaya Êla-êla* hingga pada tahun 2016 ini sudah mencapai 44 tahun. Hal tersebut merupakan perjalanan cukup panjang untuk sebuah karya tari yang wujud penampilan visualnya bersifat 'sesaat' yang kehadirannya sangat tergantung pada waktu.



Gambar 37: Tari *Bêdhaya Êla-êla* yang digelar di *Pëndhapa* Sasonomulya pada bulan Agustus 1985 (Dokumentasi Darmasti, 1985)



Gambar 38: Tari *Bêdhaya Êla-êla* yang digelar di *Pëndhapa* SMK Negeri 8 Surakarta pada tanggal 26 Januari 2015, dengan sebagian besar penari yang sama, (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

2. Bentuk dan Struktur Tari *Bêdhaya Êla-êla* Karya Agus Tasman

Pengertian 'bentuk' secara umum adalah wujud dari sesuatu. Secara lebih rinci bentuk diartikan pula sebagai sesuatu yang 'abstrak' yaitu sebagai sebuah struktur, dari hasil kesatuan yang menyeluruh dari suatu hubungan berbagai faktor yang saling bergayutan, atau keseluruhan aspek yang dirakit.¹¹⁸ Adapun struktur merupakan sebuah susunan, penegasan, dan gambaran semua bahan atau unsurnya sebagai bagian yang menjadi komponennya secara bersama membentuk kebulatan yang utuh. Setiap unsurnya membentuk satu kesatuan sebagai susunan utuh satu dengan yang lain. Dengan demikian bentuk dan struktur di dalam sebuah karya seni adalah sesuatu yang terwujud dari hasil pengorganisasian, penataan, ada hubungan tertentu antara bagian-bagian yang tersusun itu, dalam hal ini selalu terkait dengan sebuah sistem penataan unsur pada disposisi waktu dalam ruang.¹¹⁹

¹¹⁸ Suzanne K.Langer. *'Problematika Seni'*. Alih Bahasa FX. Widaryanto (Akademi Seni Tari Indonesia Bandung, 1988), 15

¹¹⁹ Djelantik. A.A.M. *Estetika Sebuah Pengantar* (Bandung: MSPI, 1999), 37. Baca Abrams, M.H. *A Glosarry of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981), 68. Lihat juga Tasman. A. *Analisa Gerak dan Karakter* (Surakarta: ISI Surakarta Press, 2008), 67.

Bentuk dan struktur tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan integrasi keseluruhan komposisi dari semua unsurnya yang meliputi gerak, pola lantai, rias dan busana, musik, dan panggung atau tempat pementasan, untuk mencapai kesatuan yang indah dan harmoni, sebagai sebuah bentuk pertunjukan tari yang komprehensif. Komprehensif menunjuk pada unsur pembentuk secara keseluruhan yaitu unsur yang bersifat artistik (bentuk visual) dan estetik (dinamis).

Unsur yang bersifat artistik dimaksudkan sebagai bentuk visual yang dapat diserap oleh indera penglihatan yang meliputi peraga (penari dan *pengrawit*), motif gerak, rias dan busana juga properti, pola lantai, *lighting*, dan tempat pementasan. Selain komposisi dari bentuk artistik yang bersifat ekspresif, secara substansial tari *Bêdhaya Êla-êla* juga merupakan sebuah bentuk estetik, yang bersifat dinamis.

Bentuk estetik dengan sifatnya yang dinamis merupakan segala sesuatu yang dapat diserap melalui indera *rasa* atau perasaan meliputi *rasa* atau kesan yang dimunculkan melalui gerak, kesan yang muncul dari rias-busana-properti, kesan yang ditangkap dari formasi penari dan pola lantai, rasa musikal atau kesan yang dimunculkan dari musik tarinya, dan kesan yang muncul dari ruang

pementasan. Bentuk tersebut bersifat tidak statis, sangat bergantung pada peraga dan audien atau penonton.

Struktur merupakan seperangkat tata hubungan yang teratur, membentuk suatu kesatuan yang lebih besar. Dalam kata lain bahwa struktur adalah kesatuan dari relasi antara kesatuan dan bagiannya.¹²⁰ Struktur dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan bagian-bagian atau unsur-unsur yang tersusun dan saling terkait hingga membentuk satu kesatuan utuh, yang terdiri dari beberapa bagian yaitu struktur gerak tari, struktur dari pola lantai yang dihasilkan dari perubahan posisi penari, struktur dari unsur rias dan busana, struktur karawitan tari, dan struktur dari suasana dramatis dalam penyajian tari secara keseluruhan.

Struktur gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan seperangkat tata hubungan gerak-gerak terkecil dari segmen tubuh yang terangkai menjadi motif gerak, yang kemudian disusun menjadi bagian-bagian tertentu yang menjadi satu bentuk tari. Pada awal penyusunannya, durasi waktu pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah kurang lebih 23 menit, dengan busana *dodot gula kelapa*, rias wajah cantik dengan gelung *kadal menek*. Pada perkembangannya, untuk memenuhi

¹²⁰ Radcliffe Brown dalam Gorys Keraf. *Eksposisi dan Deskripsi* (Flores: Nusa Indah, 1992), 10.

kebutuhan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* dipadatkan dengan durasi waktu sekitar kurang lebih 17 menit dan pernah ditampilkan dengan busana dan rias wajah/gelung yang bukan *kadal menek*.¹²¹

a. Gerak Tari dan Formasi Penari

Gerak dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* meliputi serangkaian motif-motif gerak yang diambil dari tari *bêdhaya* yang ada di keraton seperti *Kêtawang*, *Duradasih*, *Mangunardja*,¹²² *Pangkur*, *Sukoharjo*, dan beberapa gerak tari *Sêrimpi Anglirmêndhung*, dengan penggarapan dan pengembangan gerak baru. Perbendaharaan gerak yang ada pada tari *bêdhaya* yang legkap yaitu: *êngkyék*, *pêndapan*, *lémbêhan* (*jêplak-jêlak*) sebagai motif gerak yang memiliki kekuatan tertentu di dalam tari *bêdhaya* secara umum.¹²³

Pembahasan mengenai gerak dalam tari, sekiranya bisa didasarkan pada pengertian kata gerak dalam tari dan jenisnya. Gerak dalam tari adalah perubahan volume bentuk dari posisi atau sikap segmen tubuh yang terjadi secara terus menerus dalam rentangan waktu, dan ataupun perubahan posisi tempat

¹²¹ Wawancara dengan beberapa penari di antaranya Darmasti, Ninik Suturangi Mulyani, Hadawiyah Endah Sri Utami, dan lain-lain, 29 Desember 2014.

¹²² Agus Tasman, 1995: 7, dan wawancara di kediamannya Karangasem, 15 November 2015.

¹²³ Lihat Sunarno Purwolelono, 2007: 143.

(perpindahan) tubuh penari. Gerak yang menunjuk pada perpindahan posisi tempat penari masuk dalam jenis gerak *locomotion*.

*Locomotion is a movement or the ability to move from one place to another, that is man's great urge for mobility ...There are many local and individual variations but viewing people as whole, the man-watcher in the field can detect twenty basic ways in which people manage to move their bodies from A to B, without the use of artificial aids...4. The Walk, 8. The Run...*¹²⁴

Di dalam tari Jawa – Surakarta gerak berpindah tempat seperti berjalan dan berlari distilisasi sedemikian rupa dan diberi istilah *lumaksana* dan *srisig*.

Satu hal penting yang berhubungan dengan pembahasan gerak adalah bentuk formasi dari posisi penari dalam setiap rangkaian motif gerak sehingga membentuk pola di atas permukaan lantai pementasan, yang disebut dengan pola lantai. Pola lantai merupakan unsur yang tidak bisa diabaikan, karena garapan pola lantai dengan formasi-formasi tertentu mampu mengekspresikan *rasa* dalam tari. Sentuhan-sentuhan emosional dalam tari salah satunya dicapai melalui penggarapan penempatan penari di atas lantai.¹²⁵

¹²⁴ Desmond Morris. *Manwatching. A Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry n Abrams Inc, 1977), 288-292.

¹²⁵ Soedarsono. *Pengantar dan Pengetahuan Komposisi Tari* (Yogyakarta: Depdikbud, 1985), 4-5.

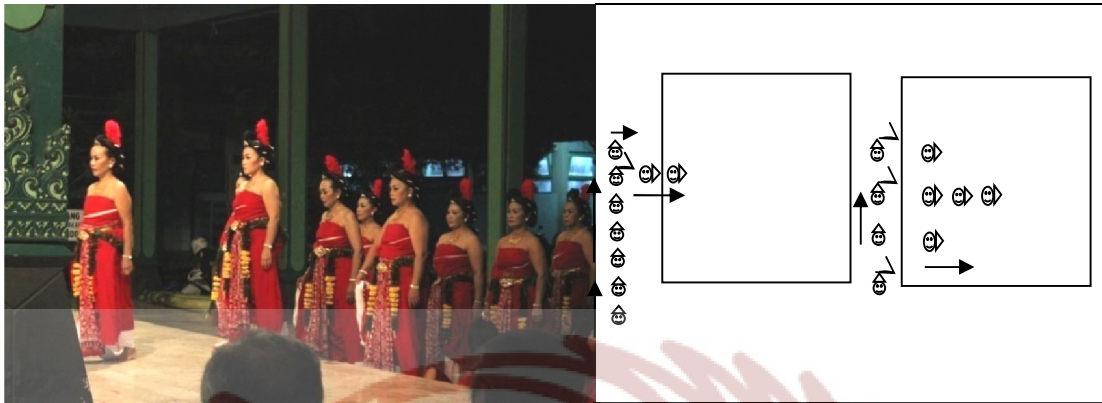
Motif-motif tari dipilih untuk kemudian dirangkai dalam satu urutan atau susunan yang lebih besar sekaligus penataan posisi penari terstruktur menjadi tiga bagian yaitu: *maju bêksan*, *bêksan*, dan *mundur bêksan*. Struktur *maju bêksan*, *bêksan* dan *mundur bêksan* (dalam tari *bêdhaya* pada umumnya) secara filosofis merupakan gambaran dari siklus kehidupan manusia yaitu dari lahir, hidup (tumbuh berkembang), dan mati.¹²⁶

Struktur gerak *maju bêksan* terdiri dari beberapa urutan gerak yaitu, *lumaksana kapang-kapang*. Motif-motif gerak di dalam *bêksan* di antaranya adalah: *jèngkèng sèmbah nikel warti*, *lèmbèhan*, *pistulan*, *pêrangan (batak-èndhèl ajêg)*, *jèngkèng êngkyèk*, dan *pëndhapan*. Struktur gerak pada bagian *mundur bêksan* adalah motif gerak *kapang-kapang mundur bêksan*.

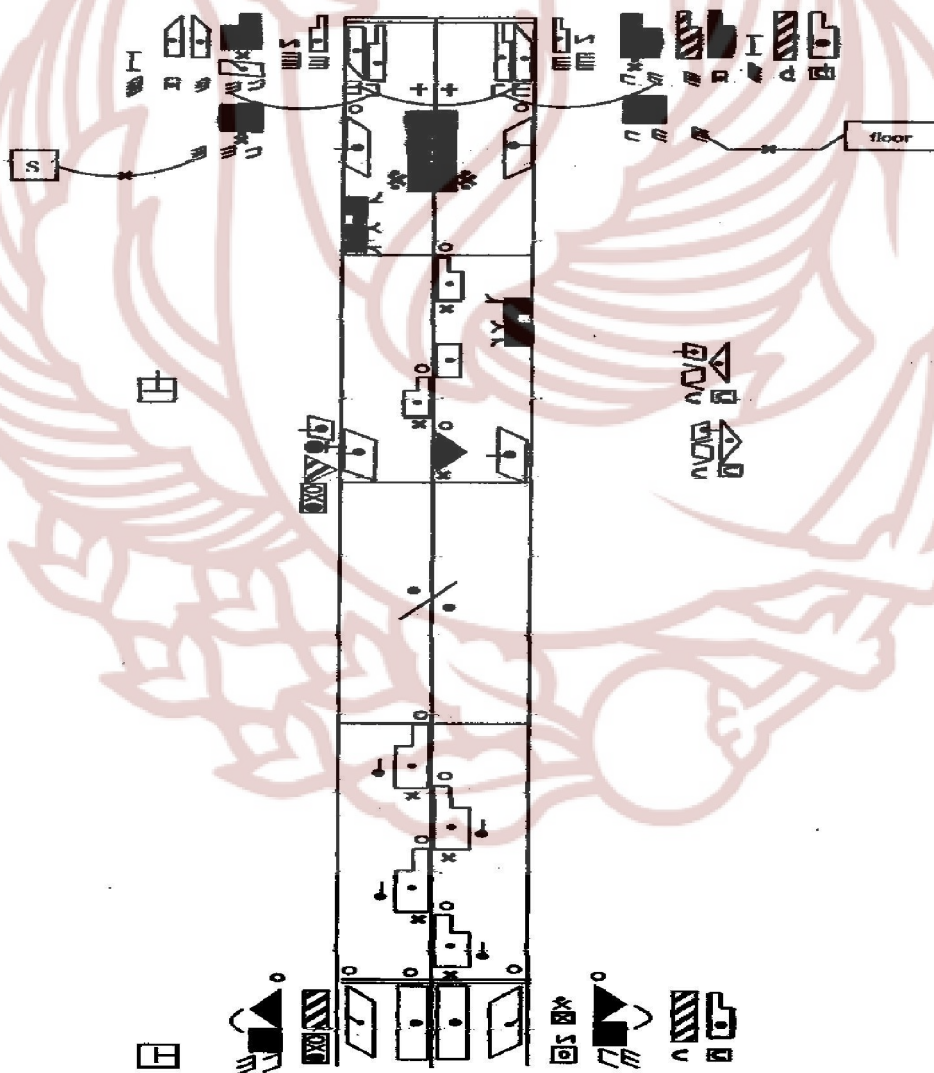
Pada gerakan *maju kapang-kapang* penari secara berurutan (*urut kacang*) berjalan menuju area pentas, untuk kemudian membentuk formasi *motor mabur* dan masuk pada struktur *bêksan*.¹²⁷

¹²⁶ Nora Kustantina Dewi, Setya Widyawati, Fr. Nanik Sri Sumarni. “Tari Bedhaya Ketawang Sebagai Induk Munculnya Bedhaya Lain di Surakarta dan Perkembangannya (1839-1993)”. Laporan Penelitian Kelompok Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 1993: 25

¹²⁷ Formasi maju beksan *urut kacang* biasanya dilakukan pada saat menuju area pementasan (jadi di luar area pentas), pada saat masuk di area pentas para penari sudah mulai membentuk formasi *kalajengking* (formasi pola rantai yang khas di dalam tari *bedhaya* di Surakarta).



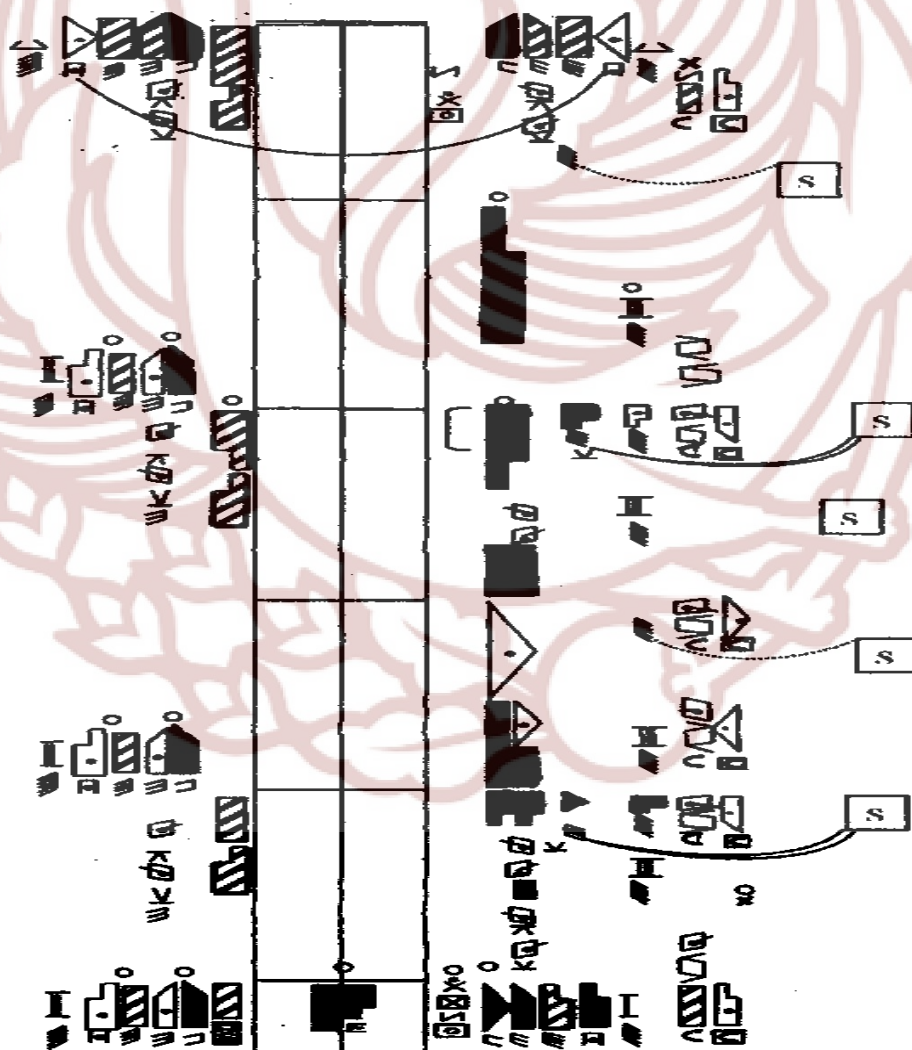
Gambar 39: Motif gerak *maju kapang-kapang* dalam struktur *maju beksan* tari *Bêdhaya Êla-êla*, dengan formasi *urut kacang* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, tahun 2015)



Notasi 1: Notasi gerak *lumaksana maju kapang-kapang* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)



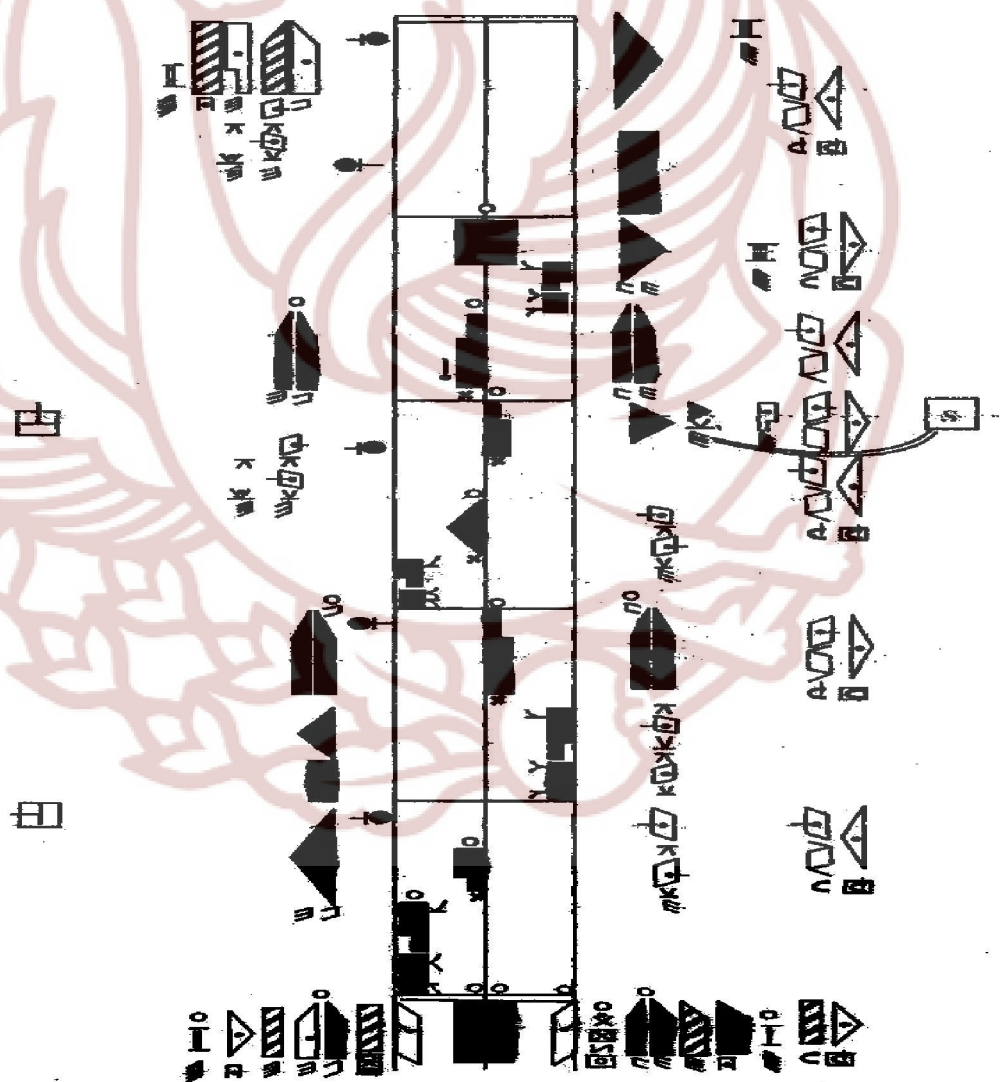
Gambar 40: Motif gerak *sembahan nikelwarti* dalam struktur *bêksan* tari *Bêdhaya Êla-êla* dengan formasi motor mabur (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Notasi 2: Notasi gerak *sembahan nikelwarti* dalam *bêksan* pada tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)



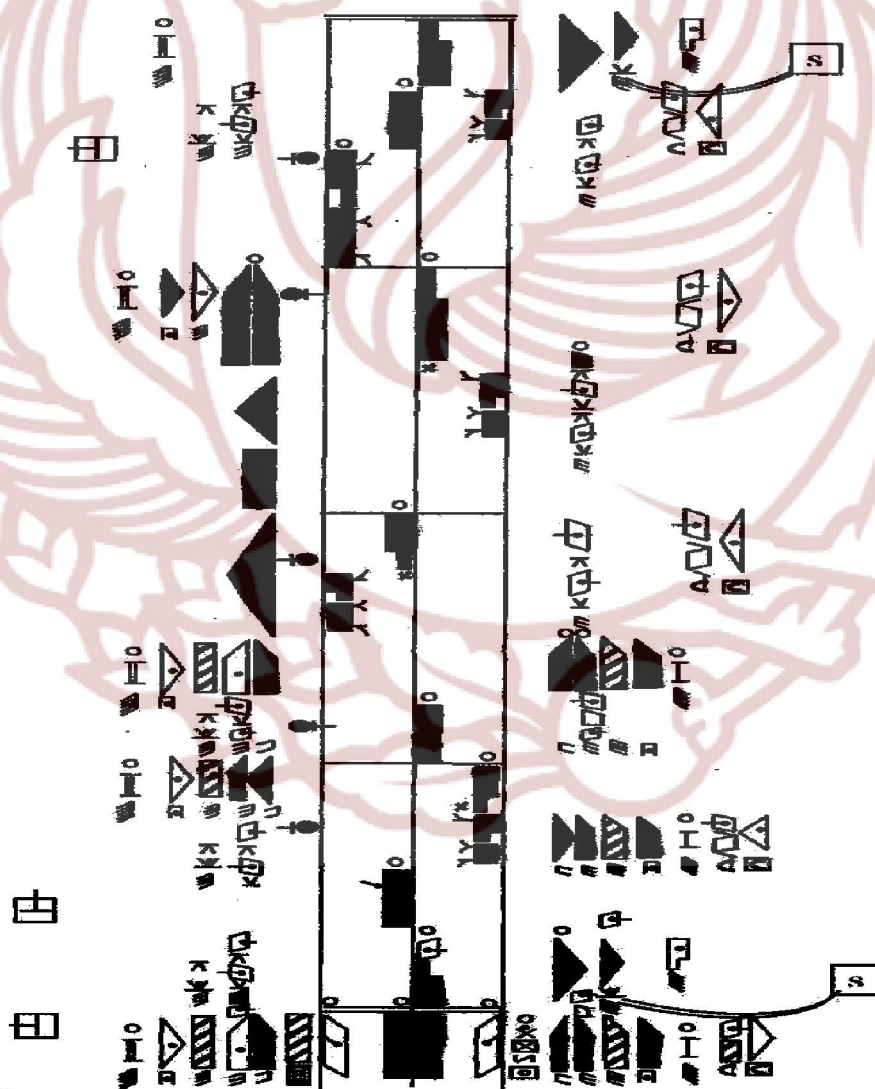
Gambar 41: Motif gerak pada *Laras Êla-êla*, pada struktur *bêksan*, formasi *montor mabur* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Notasi 3: Notasi gerak *Êla-êla*, dalam struktur *Bêksan* pada tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti, 2015).



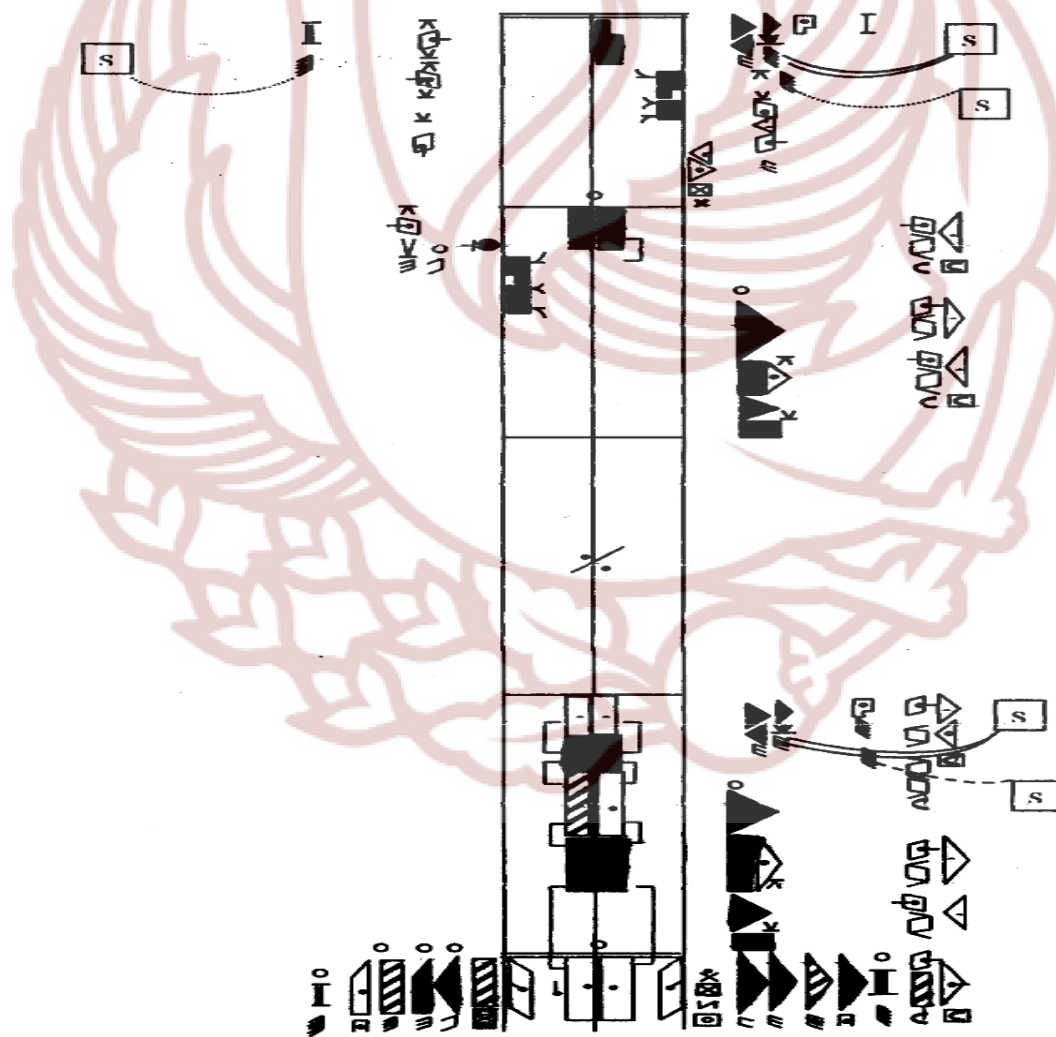
Gambar 42: Motif gerak *lembehan (jeplak-jeplak)* dalam formasi *jejer wayang* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Notasi 4: Notasi gerak *lembehan (jeplak-jeplak)* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)



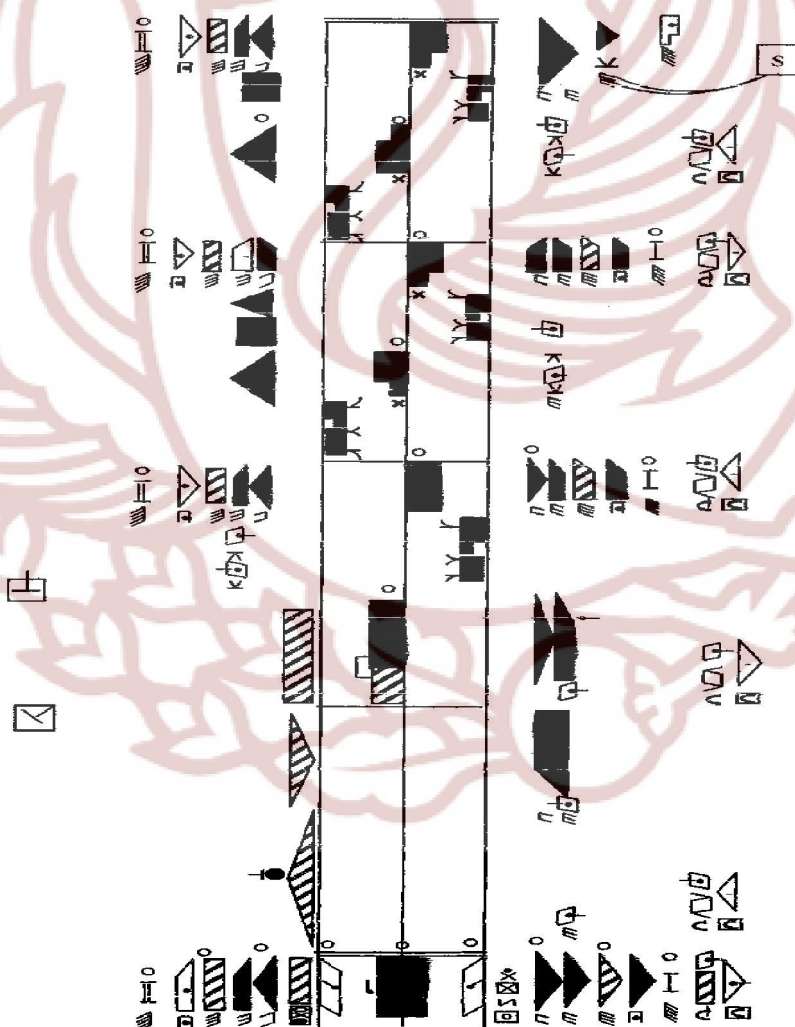
Gambar 43: Motif gerak *êngkyèk* dengan formasi *gawang tiga-tiga*
(Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Notasi 5: Notasi motif gerak *êngkyèk* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*
(oleh Katarina Indah Sulastuti)

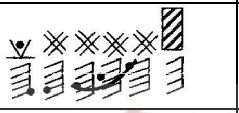
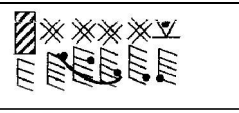





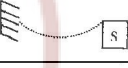



Gambar 44: Motif gerak *pëndhapan* dengan formasi *gawang tiga-tiga* dalam tari *Bèdhaya Êla-êla* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Notasi 6: Notasi motif gerak *pëndhapan* pada tari *Bèdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Keterangan: Simbol-simbol tambahan

No	Sikap Jari	Kiri	Kanan	Simbol
1	<i>Ngithing</i>			I
2	<i>Ngrayung</i>			II
3	<i>Jimpit Sampur</i>			III
4	<i>Sampur</i>			
5	Melepaskan sampur dari pengangan jari (<i>cul sampur</i>)			
6	Mengibaskan sampur dengan jari-jari tangan dengan cara menyentuh dari pangkal sampai ujung sampur (<i>sêblak sampur</i>)			

Tabel 2: Kunci sikap jari dan simbol tambahan dalam penotasian gerak.
(Oleh Katarina Indah Sulastuti)

b. Rias dan Busana

Rias wajah pada tari *bêdhaya* di Surakarta pada umumnya adalah rias korektif, yaitu bukan seperti rias untuk menampilkan karakterisasi tokoh tertentu, namun rias untuk mempercantik wajah atau menyempurnakan wajah, dengan memberi sedikit penegasan pada alis mata dan *make up* pada kulit wajah. Demikian juga tari *Bêdhaya Êla-êla*, meski terdapat unsur tokoh yang tergambarkan dalam *sindhénannya*, rias para penarinya menggunakan rias korektif.

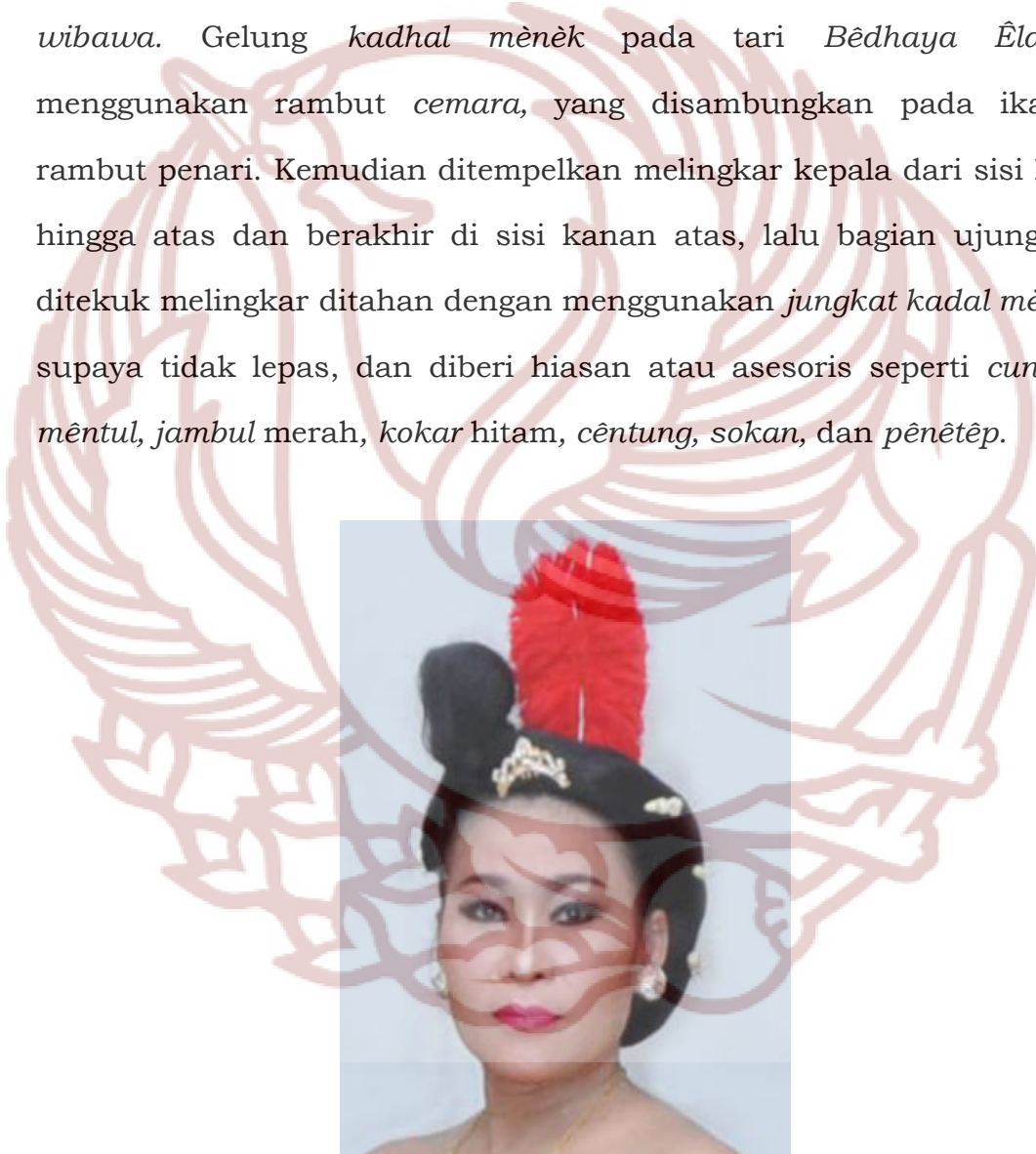
Rias dalam hal ini meliputi *make up* wajah dan menata rambut mengenakan *gelung kadal menèk* dengan asesoris pelengkap yaitu *jambul bulu, cundhuk cungkat, sirkam*. Dalam hal ini, Agus Tasman mengemukakan bahwa:

Rias untuk *Bêdhaya Êla-êla* tidak menggunakan alisan yang terlalu tajam bentuknya, sehingga *sigrak* sekali, tetapi cukup alisnya sendiri dibentuk lebih dijelaskan untuk menampilkan wajahnya yang asli agak cantik. Rias pada wajah tidak diberikan macam-macam alat rias, tetapi cukup membuat wajahnya menjadi ayu (*rêsik sêmêblak*) oleh sebab itu tidak dibuat rias karakter. Hendaknya diusahakan menggunakan anting-anting *suwêng* kecil. Tataan [sic!] rambut dihias menggunakan bentuk *kadhal mènèk* ...¹²⁸

Gelung *kadhal mènèk* secara bentuk artistik merupakan bentuk gelung yang biasa dilakukan oleh pria pada zaman dahulu. Hal tersebut dilakukan karena pada saat itu kebanyakan lelaki berambut panjang, juga para prajurit keraton. Agar tidak mengganggu ketika melakukan aktivitas termasuk latihan perang, maka rambut panjangnya, mereka tekuk melingkar di atas kepala dan agar tidak lepas mereka menahannya dengan menggunakan *sirkam* melengkung (yang kemudian disebut dengan *jungkat kadal mènèk*), sehingga membentuk seperti binatang kadal yang sedang merayap atau

¹²⁸ A. Tasman, 1995, 15. Disebutkan juga bahwa riasan rambut selain dengan menggunakan *gelung kadal mènèk* juga menggunakan *gêlung gêdhé*. Pada awal-awal kemunculannya tari *Bêdhaya Êla-êla* pernah dipentaskan dengan menggunakan *gêlung gêdhé*, Namun setelah itu dalam tiap pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* selama ini lebih sering menggunakan riasan rambut *gelung kadal mènèk*.

memanjat maka disebut dengan istilah *kadhal mènèk*. Dari konteks peristiwa itu *gèlung kadhal mènèk* diinterpretasikan dengan kesan gagah sehingga diharapkan mampu memicu *rasa gagah, agung, wibawa*. Gelung *kadhal mènèk* pada tari *Bêdhaya Êla-êla* menggunakan rambut *cemara*, yang disambungkan pada ikatan rambut penari. Kemudian ditempelkan melingkar kepala dari sisi kiri, hingga atas dan berakhir di sisi kanan atas, lalu bagian ujungnya ditekuk melingkar ditahan dengan menggunakan *jungkat kadal mènèk* supaya tidak lepas, dan diberi hiasan atau asesoris seperti *cunduk mântul, jambul merah, kokar hitam, cêntung, soka, dan pênetêp*.



Gambar 45: Rias wajah penari *Bêdhaya Êla-êla* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 46: Gelung *kadhal mènèk* melingkar dari sisi kiri kepala dan ujung rambut, gelungnya ditekuk membentuk lingkaran yang ditahan dengan *sirkam* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 47: Gelung *kadhal mènèk* dilihat dari depan dan belakang (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 48: Gelung *kadhal mènèk* tampak dari samping kanan, dan samping kiri (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 49: Hiasan kepala (dari kiri: *jambul* merah, *kokar* hitam dan *pènètèp*, *cundhuk mëntul*, *cênthung* dan gambar assesoris (kalung, gelang dan subang) yang dikenakan penari *Bèdhaya Èla-èla* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Busana atau kostum tari adalah salah satu unsur yang penting dalam pertunjukan tari tradisional klasik. Busana dalam tari *Bedaya Ela-ela* sama dengan busana *bêdhaya* pada umumnya di Surakarta yaitu *dodot ageng*. Rincian busana tari *Bêdhaya Êla-êla* secara lengkap terdiri dari kain *dodot ageng*, kain panjang sekaligus untuk *samparan*, sampur *cindhe* (sebagai properti tari) serta kelengkapannya yaitu *epek-timang*, gelang, kalung serta *buntal* dan bunga *sawur* (mawar merah muda-putih, melati, irisan pandan, kenanga) yang dimasukkan dalam kain *samparan*.

Busana tari *Bêdhaya Êla-êla* didesain dengan menyesuaikan pada tema tarinya. Tema yang dilihat dari *sindhengan* pada *gêndhing* tarinya adalah tentang kegigihan, keberanian tokoh Bima atau Bratasena dalam cerita Dewa Ruci. Tema tersebut kemudian ditarik benang merahnya dengan seorang raja besar keraton Surakarta yaitu *Paku Buwana VI* yang *agung*, gagah, berwibawa yang memiliki keberanian serta kegigihan dalam melawan penjajah. *Ela-ela* itu sendiri adalah sebuah kata yang memiliki arti sebagai lantunan lagu yang sedih, tersayat-sayat menggambarkan gejolak batin seseorang

yang sedih, *nggrantês*, *kelara-lara* dalam merasakan penderitaan masyarakatnya karena penjajahan.¹²⁹

Terkait dengan temanya, maka busana tari *Bêdhaya Êla-êla* di desain dengan *dodot* warna merah putih yang dalam bahasa Jawa disebut dengan istilah *gula kelapa*.¹³⁰

Busana untuk *Bêdhaya Êla-êla* menggunakan *gula kelapa*. Bagian bawah menggunakan kain *samparan dodot ageng* lengkap sampai bentuk pada badan. *Èpèknya* keemasan dengan *timang* kuning dan *sampurnya* menggunakan *sampur cindhèn agêng*, menggunakan *buntal*. Pergelangan tangan menggunakan gelang polos.¹³¹

Pilihan warna merah karena warna ini dirasakan sesuai dengan tema tarinya. Warna merah memiliki makna khusus yang diartikan sebagai simbol keberanian, kegagahan Bima (Bratasena), juga kewibawaan seorang raja agung yang mencintai rakyat dan bangsanya, serta warna putih menyimbolkan kesucian jiwa,

¹²⁹ Wawancara dengan A.Tasman di kediamannya 10 Oktober 2013, Paku Buwana VI oleh A.Tasman diyakini sebagai pencipta tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang pada masa mudanya gigih berjuang membela rakyat mengusir penjajah, dan dikenal dengan nama Pangeran Banguntapa. Perannya dalam perjuangan bangsa Indonesia maka oleh Pemerintah Republik Indonesia Paku Buwana VI dianugerahi gelar Pahlawan Nasional (S.K. Presiden RI No. 294 Tahun 1964, tanggal 17 November 1964). Atas dasar itulah maka ditetapkan atau diputuskan untuk menyusun kembali atau merevitalisasi tari *Bêdhaya Êla-êla* .

¹³⁰ Ada juga yang menyebut dengan *Getah Getih*

¹³¹ A.Tasman, 1995, 15.

kebersihan dan ketulusan hati seorang ksatria yang dengan gigih mencari kesempurnaan sejati.¹³²

Secara lebih detail bahwa warna merah melambangkan kesan energik, kekuatan, hasrat, keberanian, simbol dari api, pencapaian tujuan, darah, resiko, ketenaran, cinta, perjuangan, perhatian, perang, bahaya, kecepatan, panas, dan kekerasan. Adapun warna putih menunjukkan kedamaian, permohonan maaf, pencapaian diri, spiritualitas, kedewaan, keperawanan atau kesucian, kesederhanaan, kesempurnaan, kebersihan, cahaya, tak bersalah, keamanan, dan persatuan. Warna putih dipandang harmonis jika dikombinasikan dengan warna lain seperti warna merah misalnya untuk menampilkan atau menekankan warna lain serta memberi kesan kesederhanaan dan kebersihan.¹³³

Pemilihan warna dalam desain busana tari sangat penting perannya dikarenakan warna mampu mewakili suasana kejiwaan seseorang atau seniman yang kemudian diproyeksikan melalui karya-

¹³² Dari hasil wawancara dengan A.Tasman dapat ditarik satu interpretasi bahwa tari *Bédhaya Êla-êla* secara utuh maupun melalui tiap unsurnya di antaranya desain busana dengan warna merah putih itu menyimbolkan keagungan seorang raja yaitu dimaksudkan sebagai *Paku Buwana VI* dan keberanian-kegigihan seorang ksatria yaitu *Bima / Werkudara*, sekaligus *Paku Buwana VI* dalam melawan penjajahan.

¹³³ Anne Dameria. *Panduan Dasar Warna untuk Desainer dan Industri Grafika* (Yogyakarta: Andi, 2015), 5

karya seninya. Sehubungan dengan kemampuannya dalam melukiskan suasana kejiwaan maka warna juga merupakan unsur yang relevan untuk menyentuh kepekaan penglihatan sehingga mampu men-stimulasi atau merangsang perasaan tertentu seperti rasa haru, sedih, gembira, *mood* atau semangat, dan lain sebagainya.¹³⁴ Oleh sebab itu, maka desain warna kostum atau busana dalam sebuah koreografi tari sangat mempengaruhi substansi presentasi keindahannya yaitu *rasa*.

Secara keseluruhan dari desain busana *dodot ageng* warna merah putih memunculkan kesan *agung, gagah, berwibawa* dan rias wajah lugas dengan *gêlung kadhal mènèk*, memunculkan kesan, *sigrak, bêrgas, gagah*. Kesan-kesan yang muncul dari desain busana dan rias dalam harmonisasi dengan gerak, *gêndhing* tari serta elemen yang lain dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* itulah yang kemudian menstimulasi perasaan- memunculkan getaran-getaran *rasa* sebagai inti dalam pagelaran tari tersebut. Dari keseluruhan itu yang tidak kalah penting adalah kesadaran penari tentang keseluruhan elemen

¹³⁴ Molly E. Holzschlag dalam Adi Kusrianta. *Pengantar Desain Komunikasi Visual* (Yogyakarta: 2007), 46

dalam tari yang dibawakan tersebut, menyangkut konsep karya termasuk tema tarinya.¹³⁵

Desain busana dengan warna merah dalam tari *bêdhaya* merupakan sesuatu yang bersifat ke luar dari kelaziman atau kebiasaan yang ada di Keraton Surakarta. Hal tersebut dikarenakan warna merah terlalu mencolok dan tidak sesuai dengan budaya keraton yang cenderung halus yang diekspresikan melalui warna-warna yang lembut dan natural, warna alam misalnya coklat, hitam, dan kuning gading. Keberanian dalam mendesain warna merah pada busana tari *Bêdhaya Êla-êla* itu terkait dengan kebutuhan ungkapan atau pemenuhan ekspresi dari tema tarinya. Di samping karena konteks kreativitasnya terjadi di luar keraton dan untuk kepentingan masyarakat secara luas. Namun demikian bukan berarti dengan warna tersebut koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla* telah menyalahi 'pakem' tari tradisi, terbukti pihak Keraton Kasunanan Surakarta menerimanya sebagai tari keraton yang pernah disusun oleh Paku Buwana VI, seperti telah dipaparkan dalam pembahasan sebelumnya. Dalam hal ini warna tidak mendominasi perhatian dalam desain busana, melainkan pada desain bentuk busananya yaitu *dodot ageng*,

¹³⁵ Seperti yang dikemukakan Agus Tasman, Wahyu Santoso Prabowo, Rusini, Darmasti, Nanuk Rahayu, pada kesempatan wawancara dalam kurun waktu pengumpulan data penelitian ini.

yang secara budaya menjadi semacam kode yang menunjuk bahwa itu adalah ‘milik’ keraton. Terkait dengan hal tersebut sekiranya dapat ditinjau dari pemikiran mengenai fungsi-fungsi kostum atau busana, yaitu sebagai kenyamanan (untuk melindungi tubuh), modiste (gaya-*trend* dan status sosial), dan *display* (simbol budaya), dinyatakan bahwa:

*It is impossible to wearing clothes without transmitting social signal. Every costum tell a story, often a very subtle one, about its wearer. Basically clothes have three functions: comfort, modesty, and display. ...The third basic function of clothing is namely display... it operates as a cultural badge, slotting the wearer neatly into a particular social category.*¹³⁶

Busana atau pakaian yang dikenakan dalam pementasan tari *Bêdhaya Êla-êla*, adalah lebih pada fungsinya sebagai ‘*display*’ yang berarti bukan sekedar pakaian untuk menutup tubuh atau sebagai *trend* mode berpakaian atau simbol status sosial, melainkan sebagai sebuah simbolisasi budaya (Jawa – Keraton Surakarta), dan tradisi tari yang hidup di dalamnya.

Struktur busana tari *Bêdhaya Êla-êla*, meliputi: pada bagian dalam adalah kain panjang untuk melilit tubuh bagian atas dan

¹³⁶ Desmond Morris. *Manwatching a Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry N. Abrams, Inc, 1977), 213-216. Terjemahan kutipan ...tidak mungkin bahwa dalam berpakaian tanpa mentransmisikannya sinyal sosial. Setiap kostum menceritakan kisah, bahkan pada suatu yang tersamarkan/sangat halus, tentang pemakainya.... Pada dasarnya pakaian memiliki tiga fungsi: kenyamanan, trend penampilan, dan *display*. ... Fungsi dasar ketiga pakaian yaitu ‘*display*’ ... beroperasi sebagai lencana budaya, menjangarkan pemakainya ke dalam kategori sosial tertentu.

bawah yang berfungsi sebagai *kemben* sekaligus kain jarit dan kain *samparan*, lapisan berikutnya adalah kain *dodot* yang dililitkan tubuh dan dibentuk lipatan pada bagian pinggang kiri melingkar ke kanan, dan bagian ujungnya dijuntaikan ke bawah sisi kanan, pada lapis paling luar adalah *sampur* yang diikatkan di pinggang ditutup dengan *sabuk* dan *epek timang* lalu dihiasi dengan *buntal* yang melingkar pinggang yang dikaitkan di bagian sisi depan kanan dan depan kiri. Berikut ini gambar dari busana tari *Bêdhaya Êla-êla*.



Gambar 50: Busana penari *Bêdhaya Êla-êla* tampak dari depan dan belakang, dengan properti selendang (*sampur*) yang menyatu dengan busananya (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 51: Busana penari *Bêdhaya Êla-êla* tampak dari samping kiri dan samping (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 52: Samping kiri adalah *buntal* yang terbuat dari daun *puring* dan bunga *kenikir* yang *dironce*. Samping kanan adalah bunga *samparan* yang terdiri dari bunga mawar, melati, kenanga, dan irisan daun pandan (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

c. *Gêndhing Karawitan Tari Bêdhaya Êla-êla*

Gêndhing tari *Bêdhaya Êla-êla* disusun oleh Martopangrawit, dengan mengacu pada catatan *sindhènan Bêdhaya Êla-êla* yang terdapat di dalam *Sêrat Pasindhèn Bêdhaya*. Terkait dengan strukturnya sangat dimungkinkan mengacu pada struktur *gêndhing bêdhaya* yang telah ada di lingkungan keraton Surakarta.

Teks syair *sindhènan Bêdhaya Êla-êla*, yang menjadi dasar acuan penyusunan *gêndhing* tari *Bêdhaya Êla-êla* tersebut dijumpai di dalam *Sêrat Pasindhèn Badhaya*, tercatat pada tahun *sengkalan* 'Pawaka (3) Ro (2) Wiku (7) Raja (1)' yang menunjukkan angka tahun saka 1723 (AJ) atau tahun masehi 1796 (AD). Pada masa itu, raja yang bertahta di keraton Surakarta adalah Sri Susuhunan Pakubuwana IV (*Sampeyandalem Inggang Sinuhun Kangjeng Susuhunan Pakubuwono IV 1768 - 1820*) yang memerintah tahun 1788 – 1820, yang terkenal dengan nama *Inggang Sinuhun Bagus*, karena naik tahta dalam usia muda dan berwajah tampan.¹³⁷

Di dalam *Sêrat Pasindhèn Badhaya*, ditemukan catatan yang memuat tentang syair *sindhèn Bêdhaya Êla-êla* pada masa Paku

¹³⁷ R.Ng. Pradjapangrawit, 1990: 89, di dalam *Serat Wedhapradangga* dituliskan bahwa *Paku Buwana V* (1820-1830) terkenal dengan sana *Inggang Sinuhun Sugih*, sedangkan *Paku Buwana VI* dikenal dengan nama *Sinuhun Banguntapa* dan *Pakubuwana VII* dengan sebutan *Inggang Sinuhun Bei*

Buwana VI (1830 -1858). *Sindhènan Bêdhaya Êla-êla* yang tercatat bukan hanya tentang cerita tokoh Bima dalam cerita *Dewa Ruci*, namun tentang hal lain yang ditulis melalui gaya bahasa *sêngkalan batangan*, dalam tahun *sêngkalan* yang masih menunjukkan kurun waktu masa Paku Buwana IV yaitu tahun 1744 AJ atau tahun 1817 AC. Berikut ini cuplikan syair *Bêdhaya Êla-êla* yang berisi *sêngkalan batangan* pada bagian *gêndhing minggah* sebagai berikut.

*Êla-êla inggih Êla-êla..Catur Kuda Wiku Raja
pambanguning langêning tyas, mrih kawuryan...Putrawisa
roning mlinjo mrica sêta, babo, dhuh wong agung, dulunên
solah kawula, babo,... asta wrêksa, diwasaning
diwangkara, babo. Sumuruping lan pangrêngganing
busana...¹³⁸*

Terjemahan:

*Êla-êla ya Êla-êla. . . Catur (4) Kuda (2) Wiku (7) Raja (1),
menjadikan kepuasan hati, agar terlihat . . . Putrawisa
daun melinjo merica putih, babo, wahai orang besar,
lihatlah kerja kami, babo . . . tangan pohon, terbenamnya
matahari, babo diketahui dan hiasannya pakaian . .
(kalimat kiasan)*

Selain itu, ada lagi catatan *sindhènan Bêdhaya Êla-êla* yang menyinggung soal asmara seperti pada cuplikan lima syair baris dari urutan tengah ke bawah yang diambil dari bagian *minggah* seperti di bawah ini.

¹³⁸ *Serat Pesindhen Badhaya*, 1983: 458,459.

*Sru anjêtung, sadalu tan antuk néndra, babo
Andrawasa, trênyuh tyas anglêr antaka, babo
Kapidêrêng-adrêng bardayaning driya, babo
Jarak pita, paja-paja ing locana, babo
Kalênglengan dasihé nandhang rimang¹³⁹*

Terjemahan:

Selalu ditatap yang memberi kesedihan karena gila asmara
Sangat sedih semalam tidak dapat tidur, babo
Hancur luluh, hati sedih pingsan, babo
Ingin sekali nasfu hatinya, babo
Gila asmara cintanya menderita sedih, babo¹⁴⁰

Sindhènan Bêdhaya Êla-êla yang menjadi dasar acuan dalam penggarapan *gêndhing tari* (oleh Martopangrawit) maupun tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman, adalah yang melukiskan tentang cerita *Dewa Ruci*, seperti yang tertulis di dalam *Sêrat Pasindhèn Badhaya* yang ditandai dengan *sêngkalan Pawaka Ro Wiku Raja* (1723) yaitu tahun 1723 AJ atau 1796 AD. Berikut ini *Sindhènan Bêdhaya Êla-êla* yang tertulis di dalam *Sêrat Pasindhèn Badhaya*, sebagai salah satu contoh *Sindhènan Bêdhaya Êla-êla* yang memuat cerita *Dewa Ruci*.

Sesindhen Bêdhaya Êla-êla

*Êla-êla pamengkuning rêh sapraja,
ri sengkala pawaka ro wiku raja
risang bima kalanira puruhita,*

¹³⁹ *Serat Pesindhen Badhaya*, 1983: 761

¹⁴⁰ *Serat Pesindhen Badhaya*, 1983: 645

*mring Sang Durna minta sampurnanèng dumadya
Duryudana ginubel mring pra arinya,
rêmpêk turésakèhing sata korawa,
amintaa pitulung sang dwijawara.*

Lajeng Minggah

*Pinituwa sadaya pêpêk ing ngarsa,
Druna Prabu Mandraka Dipatyèng Ngwangga,
Danyang Druna saguh mring Sang Kurawa,
anirnakna marang sira arya bima,
aja lawan aprang sirnasaking cidra,
tanantara praptanira arya séna,
dyan jumujug mëndhak némbah mring sang dibya,*

Mendhak nembah, muni Gêndhing Gambirsawit

*Mawuring tyas Mahaprabu Duryudana,
cipta wêlas marangsira Arya Bima,
gya umatur pandhuputra mrin [!] sang dibya,
punapa èstu lulun kinen ngupadosa,
wiku nabda adrêng têmèn karsanira,
liwat angèl panggonané toya marta,
neng jro guwa liwat pringganing kang marga,
yen sirantuk prawira tirta nirmala,*

Lajeng Minggah

*Pan sampurna prasasat angga Jawata,
kamulyanta angluwahi sabuwana,
nora nana aji ingkang ngrungkulana,
pasthi sira dadi ungguling ranangga,
ulatana aneng wukir candramuka,
dyan umangkat samarga ingiring bajra.*

Ladrang

*Adan prapta prahara gora walikan,
bayu mèsès ening [!] krodhaning Sang Séna, dha,*

*kêdêr-midêr Candramuka kaèdêran,
 wus binubak nrèk sarug rèbah balasah, dha,
 kadya gelap swarané lèngsèring arga,
 sindhung riwut sato mawut kabêratat dha,
 kagyad mirsa sang Rukmaka Rukmakala,
 sru kapilèng kapèmpèng kalingan nuta, dha,
 ditya kalih mambét gandané Sang Arya,
 dyan umangsah pinarbut Sang Arya Sèna, dha
 Bima krodha muwus dhik ditya sabaya,
 wus pinasthi ditya kalih sarèng pejah, dha
 wangké sira mulih ajaling Jawata,
 Endra Bayu kêlangkung dènya suka, dha
 apêpudya dewa kalih mring Sang Arya,
 tuhu dibya suraya jayèngalaga*

Lajeng Katawang

*Bayuputra ngadêg tepining samodra,
 mangu mulat tumon trunaning udaya, dha,
 sang sayèng tyas kêtang warahe sang kaka,
 tuhu darma kamandakaning Sang Druna, dha,
 yèn wangsula harda mêrang ing dumadya,
 suka tèmah palastra madyèng samudra, dha,
 mung kaétang kang toya marta nirmala,
 Bayuputra, cancut lumèbèng samudra, dha,
 we manapuk ing angga lun sumarambah,
 émuting tyas amatèk Jayasèngara, dha,
 tanantara praptaning Sang Nemburnawa,
 taksaka gung manêmbur wis lir warsa,
 dyan sinaut pinulèt kêmpu kang angga,
 angrêsing tyas Sang Arya cipta palastra, ha,
 èngêting tyas pinanduking pancanaka,
 Sèmburnawa pêjah dening Arya Bima,*

Adeg-Adeganing Badhaya

*Ana mungguh Sang Arya jroning samodra,
 Rucidewa wewarah akèn mangsuka, dha,
 sapraptaning jro garba datanpa driya,
 Dewa Ruci nguwuh kon ningalana, dha,
 wang-uuwung pikulun ingkang katingal,*

*tanantara Dewa Ruci katon ana, dha,
byar kawuryan busana, ujwala maya,
séta pita réta krêsna kang katingal, dha,
yèku kang dadya, durgamaning kang tyas,
dèn waspada pamurunging reh dumadya, dha,
yèn kang samya séta hëninging driya raharja,
wus rumasuk wulanging Sang Rucidewa, dha
yêka samya Sang Sena lan Rucidewa
wus umêdal Sang Arya, saking ing garba, dha,
Bayuputra tur sêmbah minta aksama.¹⁴¹*

Terjemahan:

Sindhèn Bêdhaya Êla-êla

Sangat iba hatinya sebagai sesama pemegang kekuasaan kerajaan

pada saat (tahun sengkalan): *pawaka* (3) *ro* (2) *wiku* (7) *raja* (1): 1723

mendengar bahwasannya Arya Bima pada saat berguru pada Duryudana meminta ditunjukkan jalan mencapai hidup yang sempurna.

Duryudana dibujuk oleh adik-adiknya, serempak para Korawa meminta, minta pertolongan pada sang guru yang termasyur

Ganti Gendingnya

Semua orang tetua sudah siap menghadap Durna Prabu Mandaraka Adipati Ngawangga Sang Druna menyanggupkan dirinya kepada sang Kurunata (Kurupati)

Supaya menyirnakkan/membunuh sang Arya Sena (Wrekudara) dengan tidak melalui perang, tapi karena tipuan

Tak lama datang sang Arya Sena

Begitu datang memberi hormat kepada Sang Dibya (orang yang pantas dihormati)

¹⁴¹ *Sêrat Pesindhèn Bedhaya*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra. 1983:726-728.

Lagu Gending Gambirsawit

Terkoyaklah hati Duryudana, karena sayangnya terhadap Bima Babo..(aduh !!)

Segera Pandhuputra (Bima) berkata pada sang guru sakti (Druna) diterima dengan tulus ikhlas disuruhnya untuk mencari Pandita/guru Druna berkata, sungguh-sungguh kehendakmu, hai (dhe) kehendakmu hem (babo)

Jalannya sukar sekali jika menuju pada air penghidupan
Tempatnya di gua melalui jala yang penuh bahaya
Bila kau mendapat air penghidupan kau akan gagah berani

Lalu ganti

Sudah sempurna seperti badan Jawata (dewa),
Sedunia kebahagiaannya tidak ada yang melebihi'
Tidak ada raja yang melebihi
Kau mesti akan menang di peperangan
Amat-amatilah di gunung Candradimuka,
Terus berangkat di jalan diiringi senjata (jemparing-panah)

Gending Ladrang

Suatu tanda datanglah angin ribut
Angin ribut karena marahnya sang Sena, hem (de: kata seru)
Pohon-pohon bear tumbang rebah dirusak semua, hem
Gunung longsor suaranya seperti suara guntur
Angin ribut binatang lari tunggang langgang, hem
Sang Rukmuka Rukmakala mendengar terkejutlah
Terlalu keras bunyi itu hingga mendengung di telinga, hem
Dua raksasa itu mencium bau sang Arya Sena
Lalu berperang sang Arya Sena dikerubut, hem
Sang Bima marah sekali dan berkata pada dua raksasa itu
Sudah menjadi kehendak Tuhan kedua raksasa itu mati bersama, hem
Badannya hilang berubah menjadi dewa
Endra Bayu (Endra dan Bayu) sangat bergembira
Sang Arya Sena menyembah pada dua dewa itu
Sungguh-sungguh sakti dan menang dalam peperangan
Putra Bayu berdiri di tepi samudera
Ragu-ragu melihat bunga-bunga di sebuah taman

Gending Ketawang

Sangat sedih hatinya atas nasihat sang kakek
 Sungguh-sungguh tidak betul nasihat dari sang Durna, hai
 Bila kembali akan sangat malu atas kehidupannya di dunia
 Suka rela mati dalam lautan yang besar, hem
 Yang diingatnya hanya air hidup, Bima siap masuk ke air
 Seluruh badan tergulung gelombang ombak
 Ingatlah hatinya lalu bersemadi mengeluarkan ajian
 Jalasengara, hem
 Lalu tidak lama lagi datanglah sang Nemburnawa
 Ular yang besar menyemburkan bisa seperti hujan, hem
 Lalu menyambar dan membelit seluruh badannya,
 Sirna hati sang Arya Sena dan berpikir dia telah mati, hem
 Teringat dia akan kuku Pancanakanya lalu ditikamlah ular itu
 Namburnawa mati oleh Arya Bima, hem

Adêg-adêging Bêdhaya

Di dalam samudera sang Arya ada kecocokan hatinya
 Dewa Ruci memberi nasihat yang menyenangkan, hem
 Setelah masuk di dalam badan Dewa Ruci, dia tidak berdaya,
 Dewa Ruci berkata supaya melihat, hem
 Tidak ada apa-apa, sunyi senyap
 Tidak lama kemudian terlihatlah Dewa Ruci, hem
 Terlihat pakaian yang bersinar bagus sekali
 Berwarna putih, kuning, merah dan hitam yang terlihat, yaitu
 yang menyebabkan kemurkaan hati / celaka
 Hati-hati kau di dalam memerintah hatimu dalam kehidupan,
 hem
 Adapun yang putih mendatangkan kesucian hati, menyebabkan
 keselamatan,
 Sudah dikuasai semua nasihat Dewa Ruci,
 Keluarlah sang Sena dari badan Dewa Ruci
 Bayuputra (Putra Bayu: Sena) minta maaf¹⁴²

¹⁴² *Serat Pasindhen Badhaya*, 1983, 537-541.

Melihat dari panjangnya alur cerita Bima tersebut di atas menunjukkan bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa lalu pastilah berdurasi cukup lama. Pergelaran tari *bêdhaya* dalam durasi waktu yang panjang di dalam tarian *bêdhaya* nampaknya memang sudah menjadi tradisi di dalam keraton. Hal tersebut terkait dengan fungsi tari *bêdhaya* pada masa itu yaitu sebagai sarana meditasi dan olah *rasa* serta sekaligus sebagai sarana melatih keterampilan para pangeran dan putra-putri serta anggota keraton lainnya.

Sebaliknya ketika tari *bêdhaya* dihadapkan pada masyarakat umum (di luar keraton), akan sangat tidak memungkinkan jika dipergelarkan dalam durasi yang panjang. Bagi masyarakat umum dan awam hal tersebut akan sangat terasa menjemukan. Hal tersebut dikarenakan adanya perbedaan kebutuhan, ketersediaan waktu, dan mungkin saja karena adanya perbedaan orientasi keindahan karena keterbisaan. Untuk itu revitalisasi tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh Agus Tasman disusun dalam durasi yang tidak terlalu lama yaitu 22 menit, mengingat tujuan utamanya yaitu sebagai apresiasi pertunjukan budaya dari wilayah keraton pada acara PATA. Namun walaupun demikian pertimbangan-pertimbangan elemen artistik dan estetikanya tetap menjadi hal yang utama. Terkait dengan kebutuhan ekspresi dalam elemen estetik seperti *rasa agung*, *gagah*, *antêp*, *mênêb* serta

agar durasi waktu tidak terlalu panjang maka diadakan pengubahan syair *sindhènan* menjadi lebih singkat, seperti di bawah ini.

Buka (Adangiyah nem ke nada 5)

*Ngèla èla....Andhé
Ngèla èla pamèngkuning rèh sapraja
Ri Sang kala pawaka wiku raja
Ri sang Bima
Kalanira puruhita puruhita babo,
Mring Sang Druna
Minta sampurnèng dumadya
Duryudana na ginubèl ing pra arinya, andhé
Rèmpèg tur é sakéhing para Kurawa
Aminta apitullung Sang Dwijawara*

Minggah (Inggahipun Gambirsawit)

*Pan sampurna prasasat anggajawata
Kamulyanta angluwihi sabuwana
Nora ana aji ingkang ngungkulana
Pasthi sirna dadi unggul sabuwana*

Ketawang Agung, kendhang satunggal

Buka

*Andhé..
Sangsayèng tyas ketang warah sang raka
Tuhu darma Kamandaka né Sang Druna
Tuhu darma...andhé
Yen wangsula harda mèrang ring dumadya
Saka têmah palastrama dyèng samodra
Suka temah ...andhé
Mangka kêtangkang toya marta nirmala
Bayu putra cancut malèbèng samodra
Bayu putra...andhé
Dena naputingangga lun sumarambah
Emut ping tyas amatèg bala sêngara*

*Emut ing tyas...andhé*¹⁴³

Terjemahan:

Seruan yang menyentuh hati (mengiba)...hai..

Sangat iba hatinya sebagai sesama pemegang kekuasaan kerajaan

Pada saat (tahun sengkalan): *pawaka (3) ro (2) wiku (7)raja(1): 1723*

Mendengar bahwasannya Arya Bima pada saat berguru pada Duryudana meminta ditunjukkan jalan mencapai hidup yang sempurna.

Duryudana dibujuk oleh adik-adiknya,

Serempak para Korawa meminta,

Minta pertolongan pada sang guru yang termasyur

Minggah (Inggahipun Gambirsawit

Agar sempurnalah raga bagai dewa

Kemuliaannya melebihi segala yang ada di jagad raya

tidak ada kesaktian yang mengalahkannya

semua pasti lenyap menjadi jaya di seluruh jagad raya

Ketawang Agung, kendhang satunggal

Buka

Andhe..(hai..)

hatinya semakin kuat walau diperkenankan oleh kakaknya

Sungguh pengabdian hanya pada petunjuk pendeta Durna

Sungguh pengabdian..... hai

Jika pulang hatinya menjadi malu

Lebih baik mati di dalam lautan

Lebih baik...hai

Hanya air kehidupan yang dituju

Bayu Putra bersiap memasuki lautan

Bayu Putra..... hai

membiarkan badannya tergulung ombak

teringat dihati mengeluarkan ajian jalasengara

teringat di hati, hai

¹⁴³ Agus Tasman, 1995: 65-75.

Sindhènan Bêdhaya Êla-êla yang digubah oleh Martopangrawit tersebut merupakan sebagian kecil dari keseluruhan cerita tentang Bima dalam *Serat Dewa Ruci* yang tertulis pada *Sêrat Pesindhèn Badhaya*. Hal tersebut dimungkinkan karena menyesuaikan kebutuhan ungkap terkait dengan pertimbangan waktu pertunjukan. Namun demikian substansi dari cerita tentang Bima dalam cerita *Dewa Ruci* masih tetap tampak melalui syair *sindhènan* yang tidak terlalu panjang tersebut.

Catatan tentang *Gêndhing Bêdhaya Êla-êla* secara khusus memang tidak dijumpai ketika diadakan penyusunan kembali tari *Bêdhaya Êla-êla*. Di dalam proses kreatifnya Martopangrawit mengacu pada bentuk-bentuk *gêndhing bêdhayan* yang sudah ada, untuk kemudian disusun dengan pertimbangan tetap memunculkan karakter tari *Bêdhaya Êla-êla* yang memuat cerita Bima dalam cerita *Dewa Ruci*. Berikut ini urutan atau susunan *gêndhing* tari *Bêdhaya Êla-êla laras pèlog pathêt nêm* dalam urutan setiap struktur tarinya.

1. *Maju Bêksan : Pathetan nêm ageng*
2. *Bêksan Laras/Merong: Ketawang Gêndhing Êla-êla, kêtuk 2 kèrêp, laras pèlog pathêt nêm.*

3. *Bêksan Inggah/perang bêksan: Minggah Gêndhing Gambirsawit*
4. *Bêksan Pêrang/pêrangan: Kêtawang Agung laras pélog pathêt 6*
5. *Mundur Bêksan: ladrang kagok laras pélog pathêt nêm. Mundur bêksan* dilakukan setelah *Kêtawang Agung suwuk* atau terhenti dan gerak berlanjut.

d. Ruang Pementasan dan Pencahayaan

Ruang dalam hal ini dimaksudkan sebagai sebuah lokasi atau tempat yang digunakan sebagai arena pertunjukan atau pertunjukan tari, yang keberadaannya merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari sebuah karya tari. Ruang yang dipergunakan sebagai tempat pementasan atau pertunjukan tari akan sangat menentukan daya imajinasi bagi diri penari maupun penonton, menghantarkan pada pembentukan ruang virtual yang akan sangat mempengaruhi kualitas keindahan *rasa* dalam penghayatan tarinya. Sebagai bagian yang integral dengan tari, ruang pentas selalu menjadi salah satu pertimbangan penting sebagai penunjang keberhasilan pertunjukan tari. Sehubungan dengan kedudukan ruang pentas dalam sebuah karya tari, Lois Ellfeldt mengatakan sebagai berikut.

Mendesain gerak-gerak tari saja tidak cukup. Gerak-gerak tari harus disusun dan disesuaikan dengan bentuk pentas

dimana ia hendak dipertunjukkan. Meskipun tentu saja kekuatan magi sebuah tarian akan tergantung dari apa yang dilakukan oleh penari di atas pentas. Sekalipun demikian tak dapat dihindari bahwa setiap gerak bagaimanapun kuatnya takkan dapat berpengaruh secara maksimal bila diciptakan tanpa mempertimbangkan tempat di mana tari tersebut akan dipertunjukkan.¹⁴⁴

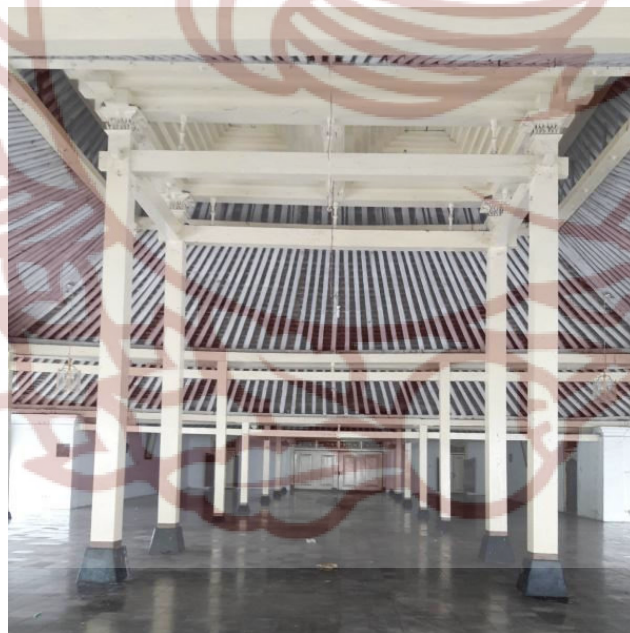
Ruang yang digunakan sebagai tempat pertunjukan tari *Bêdhaya Éla-éla* adalah *pêndhapa*, dengan empat tiang penyangga. Hampir seluruh tari-tarian yang hidup dan berkembang di dalam keraton, dipergelarkan di *pêndhapa*. Oleh sebab itu bentuk desain ruang gerak, formasi penari (*gawang*) dan pola lantai secara tidak langsung mengadaptasi bentuk dan kondisi ruang *pêndhapa* sebagai tempat berproses sekaligus pementasannya. *Pêndhapa* menjadi bagian dari sarana ungkap atau sarana ekspresi dalam tari tradisi klasik di Surakarta. Inilah sebabnya keindahan *rasa* tari *bêdhaya* akan berkurang jika dipergelarkan di panggung yang bukan *pêndhapa*.

Bentuk *pêndhapa* dengan empat (4) *saka* (tiang penyangga) menghantarkan penghayatan pada situasi di dalam keraton. Sehingga kebanyakan pengamat, seniman tari, dan penari berpêndhapat bahwa tari Jawa Surakarta terasa lebih hidup apabila digelar di *pêndhapa*. Keberadaan *pêndhapa* mampu membawa

¹⁴⁴ Lois Ellfeldt. "Pedoman Dasar Penata Tari (A Primer For Choreographers)". Terjemahan Sal Murgiyanto (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1977), 7.

imajinasi keagungan keraton, sehingga sebuah pertunjukan tari tradisional klasik akan terasa lebih hidup dan aura *rasanya* terpancar, *krasa*.

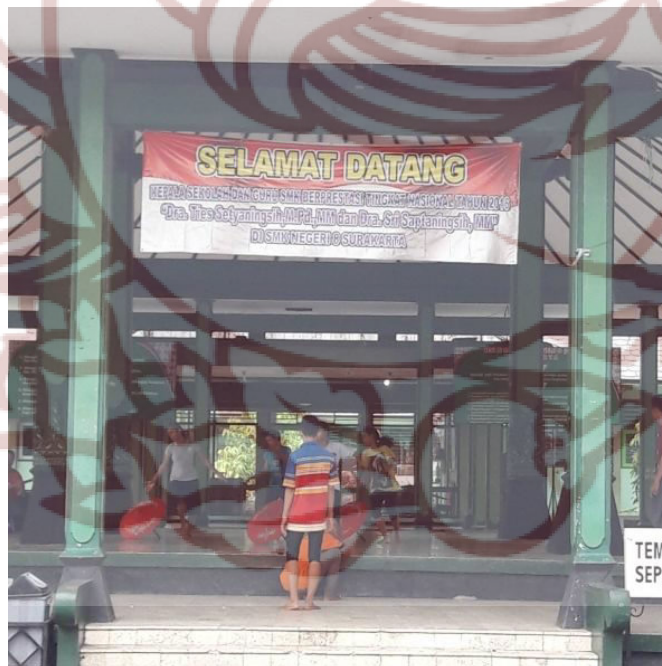
Pêndhapa merupakan bagian utama dari bangunan rumah khas tradisional di Jawa. Di wilayah Surakarta dan sekitarnya hampir sebagian besar gedung perkantoran pemerintah memiliki *pêndhapa* seperti misalnya di Taman Budaya Surakarta, Balai Kota Surakarta. Bangunan- *pêndhapa* juga terdapat di ISI Surakarta, SMKI (SMK Negeri 8) Surakarta, Sanggar Tari dan lain sebagainya. Berikut ini gambar-gambar bangunan *pêndhapa* yang pernah digunakan sebagai tempat pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*, di Surakarta.



Gambar 53: *Pêndhapa* Sasonomulya milik keraton Kasunanan Surakarta, tempat pertama kali tari *Bêdhaya Êla-êla* dipertunjukkan (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2016)



Gambar 54. *Pëndhapa Agêng* Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2016)



Gambar 55: *Pëndhapa* SMK N 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2016)

Pencahayaan merupakan sarana penting dalam sebuah pertunjukan tari, yang difungsikan untuk memperjelas tari yang dipertunjukkan. Pencahayaan di dalam pertunjukan tari tradisional klasik (keraton) berfungsi sebagai penerang ruang atau arena pementasan agar pertunjukan dapat dilihat dengan jelas. Pencahayaan ruang pertunjukan pada penampilan tari klasik di dalam keraton biasanya menggunakan lampu yang telah ada di area *pëndhapa*, dan biasanya adalah lampu *robong*. Lampu semacam itu pada kenyataannya mampu memperdalam kesan sakral dan agung dari tari yang dipertunjukkan (*bêdhaya*).

Pencahayaan dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* juga menggunakan pencahayaan seperti pada umumnya pertunjukan tari klasik, yaitu lampu yang difungsikan sebagai alat penerangan, yang tidak didesain khusus untuk penampilannya, yaitu yang disediakan di *pëndhapa* untuk keperluan pementasan.

Kreativitas Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* secara jelas dapat dilihat melalui bagan di bawah ini.

3. Elemen Estetika *Rasa* dalam Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Elemen estetika *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah unsur-unsur yang membangun keindahan *rasa* sebagai roh dalam sebuah karya tari. Muatan intrinsik sebagai bagian dari elemen estetik karya merupakan persoalan inti atau substansi, yaitu yang menyangkut nilai, pesan, kesan, muatan cerita, tema, yang bermuara pada kenikmatan penghayatan *rasa*. Kenikmatan atau kepuasan penghayatan sangat terkait dengan keindahan *rasa* yang kemunculannya dipicu atau distimulisasi oleh medium ungkap atau medium ekspresi yang disusun, meliputi warna, garis dan bentuk, bunyi atau kata, nada, gerak, dan lain sebagainya yang disusun, saling berhubungan dan berakumulasi.¹⁴⁵ Di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* medium ungkap yang disusun tersebut adalah meliputi gerak, rias dan busana, properti, karawitan bentuk formasi penari, dan desain formasi penari.

Muatan intrinsik elemen estetik karya tari yang paling substansiil adalah nilai-nilai rohani yang *wigati*, yang bisa mengacu pada tema, cerita, pesan, atau konsep-konsep dalam kehidupan. Nilai tersebut merupakan bobot atau isi, yang dituangkan dalam medium

¹⁴⁵ De Witt H. Parker. *Dasar-dasar Estetik*. Terjemahan SD. Humardani (Surakarta: ASKI Surakarta, t.t), 44

ungkap berupa bentuk fisik sebagai sarana atau *wadah* untuk mengekspresikan nilai tersebut. Bentuk fisik adalah wujud yang nampak secara konkrit di depan kita (dapat dipersepsi dengan mata dan telinga) dan juga kenyataan yang tidak nampak secara konkrit di muka kita, tetapi secara abstrak dan wujud dapat dibayangkan, seperti sesuatu yang diceritakan.¹⁴⁶

Elemen estetika dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah meliputi unsur-unsur yang saling mempengaruhi kualitas keindahan *rasa* yaitu unsur intrinsik. Unsur intrinsik tersebut meliputi isi atau nilai yang menyangkut makna dari wujud, seperti muatan *rasa*, suasana, gagasan, dan pesan atau muatan cerita. Unsur berikutnya adalah unsur bentuk, yaitu wujud atau rupa yang meliputi unsur-unsur yang visual dan auditif dalam tari seperti gerak, irama (musik), rias dan busana, formasi penari dan pola lantai, yang tersusun dalam sebuah struktur garapan semua unsur tarinya; dan unsur dalam penampilan atau penyajiannya (presentasi). Kepenarian atau penampilan, unsur penampilan sangat dipengaruhi oleh persoalan teknis atau keterampilan (*skill*) penari dalam mewujudkan keindahan tari. Unsur berikutnya adalah unsur ekstrinsik, diantaranya penonton (dengan

¹⁴⁶ Konsep Wadah dan isi dicetuskan oleh Gendhon Humardani dalam bukunya *Kumpulan Kertas Tentang Tari* (Surakarta : STSI Press, 1983). Baca AA Djelantik. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika* (Denpasar: STSI Press, 1999), 15

segala kemampuan penghayatannya), tempat atau ruang pementasan, pencahayaan, dan atmosfir lingkungan.

a. Elemen Intrinsik

Elemen intrinsik yang dimaksudkan dalam tulisan ini adalah semua unsur yang melekat di dalam wujud karya seni. Elemen intrinsik tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah semua unsur yang melekat di dalam wujud karya tarinya yang meliputi isi yang menyangkut gagasan, tema, pesan, makna dan lain sebagainya. Selain isi, unsur yang lain adalah bentuk karyanya dengan segala medium ungkap yang digunakan, dan kepenarian.

1. Isi Karya Tari

Elemen intrinsik pada lapis terdalam adalah isi, yaitu muatan nilai yang terkandung di dalam sebuah karya tari. Nilai dalam hal ini menyangkut pesan dan makna kehidupan yang bersifat rohani *wigati*. Isi dan makna yang terkandung di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* bersifat eksplisit dan implisit. Isi, makna atau nilai yang eksplisit tersebut tersurat dalam *sindhengan* karawitan tarinya. Di dalam *sindhengan* *Bêdhaya Êla-êla* menceritakan perjalanan Bima dalam mencari air

suci yaitu *'banyu perwitasari'* sebagai simbol kesempurnaan hidup, sampai pada pertemuannya dengan *Dewa Ruci* sebagai simbol Tuhan atau Sang Penguasa jagad raya. Di dalam isi yang bersifat eksplisit tersebut tersirat isi yang bersifat implisit yaitu tentang nilai semangat dan kegigihan Bima, serta kegagahannya dalam memerangi dan mengalahkan musuh yang menghalanginya. Makna lain yang tersirat di dalam cerita Bima dan Dewa Ruci tersebut adalah tentang sebuah pesan yang bersifat *rohani wigati* yaitu terkait dengan konsep *manunggaling kawula gusti* sebagai bentuk keyakinan *Kejawen* yang hidup di dalam masyarakat Jawa pada konteks cerita tersebut diciptakan. Isi yang tersirat tersebut pada puncaknya menjadi muatan keindahan yang sifatnya rohani yaitu keindahan *rasa*, yaitu *gagah (mrabu)*, *agung*, *regu (wibawa)*, juga sedih dan *sacre* yang bersifat sublim.¹⁴⁷ Hal ini memberi gambaran yang jelas bahwa estetika Jawa memiliki ciri utama yang sifatnya berlaku secara lentur pada ungkapan estetika orang Jawa yaitu; *kontemplatif-transendental*, *simbolik*, dan *filosofis*.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Seperti yang dikonseptualisasikan oleh Agus Tasman. Sublim berarti sesuatu bentuk keindahan yang tertinggi; amat indah; mulia; utama (KBBI), dan sacret diartikan dengan penuh rahasia.

¹⁴⁸ Sachari, Sachari, Agus. *Estetika Makna, Simbol dan Daya* (Bandung: ITB Press, 2002), 2.

Terlepas dari makna syair *sindhènannya*, Agus Tasman juga mengkaitkan tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai gambaran perjalanan perjuangan Paku Buwana VI dalam melawan penjajah pada masa hidupnya. Terkait dengan itu maka isi dalam tari tersebut diinterpretasikan sebagai gambaran semangat dan kegigihan perjuangan seorang bangsawan (Paku Buwana VI), yang tidak kenal kata menyerah. Hal tersebut menyimbolkan rasa nasionalisme yang dalam dan cintanya pada rakyat dan bangsanya, sampai akhir hayat.

2. Bentuk atau Wujud Medium Ungkap

Bentuk atau wujud medium ungkap dalam tari adalah seluruh elemen yang menyinggung pada persoalan visual dan auditif, yang seluruh media yang dapat dicerap melalui sensa atau indera, bersifat kompleks meliputi gerak tari, karawitan tari, rias dan busana, properti, formasi penari dan pola lantai.

Unsur-unsur bentuk dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* menyangkut gerak tari, formasi penari dan pola lantai, rias dan busana, properti, termasuk bunga (unsur bau/aroma), serta karawitan tari (*gêndhing* dan *sindhenan*). Unsur-unsur tersebut (terutama gerak, pola lantai dan *gêndhing* karawitan), di garap dengan dinamis, atau dengan

pertimbangan dinamika yang harmonis untuk mencapai pada puncak keindahan *rasa* tari. Dinamika adalah segala perubahan di dalam tari karena adanya variasi-variasi di dalam tari tersebut, dinamika di dalam tari memberikan kesan bahwa tari itu menarik, tidak membosankan, dan tidak monoton. Dinamika dalam gerak tari dapat di capai karena adanya variasi-variasi dalam penggunaan tenaga dalam gerak tempo, tinggi rendah (level).¹⁴⁹

Dinamika di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* lebih ditekankan pada penggarapan gerak dengan tempo yang stabil, ritmis, sehingga dinamika lebih pada penggarapan desain formasi penari dan pola lantainya, serta level penari. Dinamika juga terdapat pada penggarapan karawitan tarinya, dengan bentuk-bentuk *gêndhing* bervariasi sesuai dengan struktur tarinya. Variasi pada bentuk *gêndhing* dalam *Bêdhaya Êla-êla* berimplikasi pada terciptanya alur kesan *rasa* atau suasana. Keadaan tersebut yang dapat membangun juga alur suasana dramatikanya.

Keseluruhan unsur bentuk tersebut merupakan unsur yang membangun keindahan *rasa* sebagai gambaran psikis dari kisah perjuangan Bima mencari kesempurnaan sejati dalam cerita *Dewa*

¹⁴⁹ Baca La Merry. Elemen-Elemen Dasar Komposisi Tari . Terjemahan Soedarsono (Yogyakarta:, 1986), 81

Ruci, dan juga mengacu dari kisah hidup Paku Buwana VI dalam sebuah riwayat perjuangannya, yaitu *rasa gagah (mrabu)*, *agung*, *regu (wibawa)* juga *sedih* – khidmat dan *sacred*.

Untuk mengungkapkan keindahan *rasa*, dibutuhkan langkah penggarapan pada unsur bentuk tersebut. Penggarapan unsur-unsur bentuk terutama pada media gerak dilakukan dengan konsep perluasan volume gerak, agar keindahan *rasa gagah*, *agung*, *wibawa (perbawa)* itu dapat terbangun. Gerak-gerak yang disusun tetap mengacu pada bentuk gerak tari *bêdhaya* keraton dengan pertimbangan agar nuansa *rasa agung, gagah, regu* dapat muncul. Keindahan *rasa* yang dibangun melalui gerak tari diantaranya melalui interpretasi tokoh Bima, seperti yang dikemukakan oleh Ninik Sutranggi Mulyani sebagai berikut.

Tari *Bêdhaya Êla-êla nggambaraken* [menggambarkan] *Werkudara...amargi saking menika* [oleh sebab itu], *Bêdhaya Êla-êla* ditarikan dengan *rasa gagah*, gerakan digagahkan, maka pandangan tidak luruh nggih [ya], tapi agak tegak dan membawakan gerak-geraknya dengan volume yang agak diperluas, tapi tetap dengan mimik tetap tenang.¹⁵⁰

Elemen estetika *rasa* juga terdiri dari unsur-unsur bunyi atau suara yaitu dari tiap instrumen dalam karawitan tari dan *sindhenan*

¹⁵⁰ Wawancara dengan Ninik Sutranggi Mulani, pada 24 Maret 2013 di Gedung I Kampus Kertaning ISI Surakarta.

bêdhaya nya. Melalui penggarapan *gêndhing-gêndhing* dalam karawitan tarinya, memunculkan kesan atau suasana yang mendukung tema dalam tarinya, seperti dapat dicermati pada tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam struktur maju beksan dengan *buka rebab* dan *sulukan* memberikan nuansa *rasa agung, gagah, perbawa dan wingit*. Terkait dengan ini Wahyu Santosa Prabowo mengemukakan sebagai berikut.

Unsur musik atau karawitan tari *bêdhaya* yang terdiri dari beberapa instrument diantaranya rebab, kenyataanya dapat membangun suasana ang memunculkan *rasa*. Suasana yang terbangun dari suara rebab dalam karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *agung*, tapi juga ada suasana yang dalam istilah Jawa itu agung, ada juga *rasa perbawa*, juga *wingit*. *Wingit* itu bukan angker atau *gawat*, itu beda, kalau dalam istilah Jawa *wingit* itu bisa termasuk dalam suasana *agung*, sekaligus ada daya perbawa yang muncul, terutama juga dari lagu *sindhenannya*. Ini kan dilagukan bersama jadi terkesan lebih kuat terlebih diiringi dengan *rebab, gender, gambang, suling*, jadi memang awalan tari *Bêdhaya Êla-êla* itu kekuatannya *rasa* sudah nampak pada saat maju *beksan* yang diiringi dengan *pathetan kemuda* itu, yang sangat mendukung *rasa agung, perbawa, dan wingit*.¹⁵¹

Pada bagian *beksan* menggunakan *Ketawang Gêndhing Ela-ela* (*beksan laras*), dan pada *Gêndhing Ketawang Agung* (pada *beksan perangan*) memunculkan *rasa gagah, agung, regu, dan sacred*. Kesan

¹⁵¹ Wawancara dengan Wahyu Santoso Prabowo, di Kampus Ketingan ISI Surakarta, pada 10 Juli 2016.

atau nuansa *rasa* yang muncul dalam karawitan tarinya tersebut sudah menjadi keindahan yang sifatnya 'baku' atau terpola dalam sebuah *gêndhing karawitan*. Dan realitas tersebut yang telah membawa pengaruh yang besar dalam membangun keindahan *rasa* dalam tari. *Rasa* dalam *gêndhing* karawitan senyatanya telah memiliki keindahan *rasa*, yang disebut dengan *rasa gêndhing*, yang oleh sebagian besar penari digunakan sebagai sarana untuk menstimulasi imajinasi dan perasaannya dan diproyeksikan ke dalam gerak tari, sehingga geraknya terasa hidup dan memiliki *rasa* (*rasa gerak*). *Rasa gêndhing* dalam tari *Bêdhaya Ela-êla*, seperti juga *bêdhaya* yang lain adalah masuk dalam klaster *rasa gêndhing* yang *rêgu*, dan di dalam *rasa rêgu* tersebut ada *rasa agung*, *gagah*, *mrabu*, *khidmat* (*sacred*), *tenang* (*calm*), dan *mendalam* (*deep*).¹⁵² *Rasa gêndhing* memiliki dampak yang sangat signifikan dalam membangun keindahan *rasa* dalam pertunjukan tari.

Sebuah koreografi tari meskipun tidak menampilkan penokohan tertentu dan alur cerita yang jelas, tetapi tetap dibuat sebuah alur dramatik. Alur dramatik dalam tari semacam ini adalah alur dramatik yang memuat suasana atau kesan, yang muncul dari awal hingga

¹⁵² Marc Benamo. *Rasa in Javanese Musical Aesthetics* (USA: UMI, 1998), 129..

akhir pertunjukan. Desain dramatis adalah tahap-tahap emosional untuk mencapai klimaks dalam sebuah tari. Tahap-tahap emosional tari *Bêdhaya Êla-êla* memunculkan *rasa* menarik dan tidak terkesan monoton, melalui tahap ini penonton akan dapat merasakan perbedaan bagian awal kemudian semakin naik mencapai suatu puncak yang paling menarik yang disebut dengan klimaks. Alur dramatis terbangun pula dari penggarapan desain pola lantai. Desain lantai atau *floor desain* adalah garis-garis lantai yang dilalui oleh formasi penari kelompok garis-garis lantai dibentuk dari garis lurus dan garis lengkung, garis lurus dapat menghasilkan bentuk garis diagonal.¹⁵³

Alur dramatis yang muncul dalam garapan tari *Bêdhaya Êla-êla* diantaranya *agung, gagah, sacred, wibawa, tenang*. Alur dramatis tersebut mengikuti alur dalam susunan garap *gêndhingnya*, dikarenakan suasana atau kesan yang muncul di dalam pertunjukan tari lebih dominan dibangun dari *rasa gêndhingnya*. Kemudian *rasa gerak* dibangun oleh penari dengan menubuhkan *rasa gêndhing* tersebut ke dalam jiwa, imajinasi agar mendapatkan getaran-getaran

¹⁵³ Baca La Merry. Elemen-Elemen Dasar Komposisi Tari . Terjemahan Soedarsono (Yogyakarta:, 1986), 20-29

rasa untuk kembali diekspresikan melalui gerak tubuhnya, di dukung oleh formasi penari dan pola lantai dan medium lainnya.

Rasa juga dimunculkan melalui penubuhan spirit dengan mengimajinasikan tokoh Bima (oleh para penari dan koreografer) dan juga Paku Buwana VI (oleh koreografer) melalui pemahaman terhadap karakter dan perjalanan tokoh tersebut. *Rasa* yang muncul dari cerita yang dipahami melalui syair *sindhengan* dan *sulukan* pembuka adalah *sedih*, dan *prihatin*.¹⁵⁴

Unsur bentuk yang lain adalah rias dan busana tari. Rias wajah tari *Bêdhaya Êla-êla*, menggunakan rias korektif dan mengenakan *gelung kadal mènèk* dengan asesoris pelengkap yaitu *jambul bulu*, *cundhuk cungkat*, *sirkam*. *Gelung kadal mènèk* memiliki latar belakang kesejarahan berhubungan dengan eksistensi pria pada zaman dahulu terkait dengan latihan perang. Sehubungan dengan itu bentuk *gelung kadal mènèk* akan menggiring asosiasi dan interpretasi pada kegagahan prajurit (sesuai dengan tokoh Bima dan Paku Buwana VI), sehingga mampu memicu *rasa gagah*, *agung (rêgu)*, *wibawa*.

¹⁵⁴ Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo pada 10 Juli 2016, dan Hadawiyah Endah Sri Utami 14 April 2015, di Gedung I Kampus Ketingan ISI Surakarta.

Busana atau kostum merupakan salah satu unsur yang penting sebagai pembangun estetika *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Bentuk desain busana tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *dodot ageng* dengan warna merah, dengan properti yang menyatu dengan busananya yaitu *sampur*, yang disesuaikan dengan kebutuhan ungkapan atau pemenuhan ekspresi dari tema dan keindahan *rasa* tarinya. Keberadaan properti *sampur* sebagai sarana atau alat adalah untuk melengkapi kebutuhan mengungkapkan keindahan *rasa*. Melalui *gerakan sêblak sampur* akan tercipta nuansa garis yang indah yang itu dapat mempengaruhi keindahan bentuk gerak.

Warna merah merupakan simbol keberanian, kegagahan, kewibawaan seorang raja agung, dan warna putih menyimbolkan kesucian jiwa, kebersihan dan ketulusan hati seorang ksatria yang dengan gigih mencari kesempurnaan sejati. Dengan warna merah putih dirasakan akan memunculkan kesan *agung, gagah*, dan *berwibawa*. Rias wajah yang lugas dengan *gêlung kadhal mènèk*, memunculkan kesan, *sigrak, bêrgas, gagah*. Kesan-kesan yang muncul dari desain busana dan rias dalam harmonisasi dengan gerak, *gêndhing* tari serta elemen yang lain dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* itulah yang kemudian menstimulasi perasaan dan memunculkan getaran-getaran *rasa* sebagai inti keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

3. Penampilan

Unsur penampilan terkait erat dengan teknik kepenarian tari atau penyajian (presentasi) tari oleh penari. Dalam hal ini menyangkut cara penyajian karya dalam sebuah pertunjukan tari kepada penonton. Persoalan teknis atau keterampilan (*skill*), sangat menentukan keberhasilan penyajian atau penampilan berhubungan erat dengan penari. Di dalam unsur ini aspek teknis merupakan hal yang sangat penting, karena aspek teknis terkait dengan pelaksanaan bentuk sebagai sarana untuk mencapai keindahan *rasa* dalam karya tari. Bentuk dan teknik merupakan sarana yang sangat penting untuk memproyeksikan isi. Sebuah tari dengan isi yang ‘cemerlang’ dan memiliki makna yang dalam tidak akan terwujud dengan baik jika bentuknya tidak jelas ataupun kemampuan teknis penarinya tidak memadai.¹⁵⁵

Penari dan kemampuan kepenariannya merupakan unsur yang utama dalam karya tari. Melalui tubuh penari, gerak-gerak tari dengan segala muatan keindahannya dipresentasikan. Untuk dapat mempresentasikan tari *Bêdhaya Êla-êla* dengan baik sangat

¹⁵⁵ Louis Ellfeldt. “Pedoman Dasar Penata Tari (A Primer For Choreographers)”. Terjemahan Sal Murgiyanto (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1977), 15.

diutamakan tubuh penari yang telah *kasarira* dengan teknik gerak dan dengan segala konsepnya. Di samping itu pemahaman tentang budaya dan konsep-konsep keindahan *rasa* dalam tari Jawa seperti *Hasta Sawanda* menjadi syarat yang penting bagi penari.

b. Elemen Ekstrinsik

Elemen ekstrinsik yang dimaksudkan dalam tulisan ini adalah semua unsur yang berada di luar wujud karya seni. Elemen ekstrinsik tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah semua unsur yang signifikan dalam terbangunnya keindahan *rasa* yang hendak ditampilkan dalam pertunjukan karya tarinya. Unsur-unsur dalam elemen intrinsik adalah diantaranya penonton dan situasi pentas.

1. Penonton

Penonton dengan daya interpretasi dan kepekaan rasanya merupakan unsur yang signifikan dalam menentukan keindahan *rasa* dalam sebuah sajian karya tari. Unsur intrinsik, juga wujud dan kepenarikan adalah hal yang penting, namun demikian hanya apabila terbentuk jembatan yang menghubungkan antara penari dan penontonlah maka sebuah tarian akan lahir ber-daya hidup, dimana

maksud-maksud dan keindahan *rasa* dalam tari terkomunikasikan pada penonton. Dalam hal ini jelas bahwa keberadaan penonton merupakan unsur penting terwujudnya keindahan *rasa* dalam tari.¹⁵⁶

Keindahan *rasa* yang substansial, yaitu *rasa agung, gagah, regu*, dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* dapat dicerap atau ditangkap oleh penonton yang memiliki pemahaman yang baik tentang tari *bêdhaya* dan budaya Jawa. Apabila penonton tidak memiliki pengetahuan tentang hal itu maka keindahan yang ditangkap adalah keindahan yang bersifat visual atau fisik semata, seperti wajah penarinya, warna dan bentuk busananya, komposisi gerakan, formasi penari serta pola lantainya dan lain sebagainya.

2. Pementasan

Unsur pementasan merupakan sesuatu yang mampu mempengaruhi terwujudnya keindahan *rasa* terkait dengan situasi dan kondisi ruang dan suasana pementasan tari. Ruang merupakan sebuah tempat yang digunakan sebagai arena pertunjukan atau pertunjukan tari. Keberadaan ruang merupakan bagian yang penting dalam pertunjukan tari. Ruang yang dipergunakan sebagai tempat

¹⁵⁶ Louis Ellfeldt, 1977: 16

pementasan atau pertunjukan tari akan sangat menentukan daya imajinasi bagi diri penari maupun penonton, yang menghantarkan pada pembentukan ruang virtual. Hal tersebut mampu mempengaruhi kualitas keindahan *rasa* dalam penghayatan tarinya. Ruang pentas menjadi bagian yang integral dengan tari, dan menjadi salah satu unsur penting dalam membangun keindahan *rasa*.

Unsur cahaya juga merupakan hal penting dalam sebuah pertunjukan tari. Di dalam pertunjukan tari klasik pencahayaan menjadi penunjang yang berfungsi untuk penerangan, agar tari yang dipertunjukkan dapat terlihat dengan baik. Pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang diselenggarakan di *Pêndhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (pada saat peneliti berproses), pencahayaan yang digunakan bersumber dari lampu *spotlight* yang dimaksudkan untuk memperjelas penonton melihat pertunjukan tarinya. Namun demikian bagi penari (khususnya untuk tari klasik) sesungguhnya kondisi lampu yang disorotkan dari arah bawah mengarah ke atas dan di pasang persis di depan penari dirasa kurang menguntungkan, karena justru mengganggu pandangan mata. Sorot lampu yang kuat dan terlalu terang tersebut pada kenyataannya justru menyilaukan mata penari yang berada di arena pentas *pêndhapa*. Kondisi tersebut

sangat mempengaruhi penjiwaan penari di dalam proses pertunjukan tarinya.

Pertunjukan tari tradisional yang bersifat klasik, sangat dipengaruhi oleh kondisi penonton dan 'atmosfir' lingkungan arena pertunjukan. Terkait dengan kondisi lingkungan bahwa sebuah kualitas keindahan *rasa* tari *bêdhaya* yang *agung*, *sakral* (*wingit*) dapat terproyeksi secara maksimal jika didukung dengan suasana pertunjukan yang tenang. Kondisi dan situasi lingkungan seputar arena pertunjukan yang terlalu ramai, gaduh dan tidak tenang akan mempengaruhi kemurnian kesan *rasa* yang ditampilkan. Situasi semacam itu juga tidak menguntungkan bagi penonton, karena akan berpengaruh pada konsentrasi sehingga menyebabkan proses penghayatan menjadi kurang maksimal.

BAB V

REPRESENTASI RASA BUDAYA JAWA DALAM TARI *BÊDHAYA ÊLA-ÊLA*

Tari bukan sekedar penampilan realita fisik dari tubuh penari dengan kekuatan otot dalam rangkaian gerak, dan semua medium pendukungnya, tetapi tari adalah bentuk yang hidup dan bermakna, memiliki *rasa* dan yang dihidupkan oleh tubuh penari sebagai makhluk individu maupun sosial, yang memiliki akal, perasaan, cita-cita dan harapan. Melalui tubuh penari, makna tari direpresentasikan. Suzanne K. Langer, dalam bukunya yang berjudul *Problematika Seni* mengemukakan bahwa:

Apa yang diciptakan penari adalah...perwujudan dari kekuatan-kekuatan yang aktif...membantu dalam menciptakan apa yang...kita lihat.Tari merupakan sesuatu yang lebih daripada eksistensi sesuatu yang bisa dirasakan.Apa yang terungkap dalam tari adalah sebuah cita; sebuah cita dari laku rasa, emosi, dan banyak ungkapan subyektif lainnya yang tampil silih berganti, muncul dan berkembang dalam suatu proses yang rumit menuju pada suatu keselarasan, serta memberikan konsumsi 'kehidupan batiniah' ...¹

¹ Suzanne K. Langer. *Problematika Seni*. Terjemahan FX. Widaryanto (Akademi Seni Tari Bandung, 1988), 5 dan 7.

Cita dalam tari adalah sebuah *rasa*, perasaan, ide, gagasan, pandangan, yang hidup dalam diri seseorang (koreografer, penari) di tengah kehidupan sosial budayanya.

Di dalam kehidupan sosial budaya manusia digerakkan oleh 4 (empat) nilai dasar, yaitu kebenaran, kebaikan, keindahan, dan ketuhanan.² Keempat nilai dasar tersebut melukiskan eksistensi atau kehidupan manusia yang bergerak atas dasar: kenikmatan akal budi (kebenaran), kenikmatan hadirnya sebuah objek (keindahan), mengatur kelakuan manusia (etik dan moral), pencarian hakekat diri dalam nilai rohani sejati (ketuhanan).³ Secara nyata keempat hal tersebut yang kemudian terwujud di dalam dan hasil-hasil budayanya yaitu: ilmu (aspek akal dan ke-benaran-nya), nilai moral dalam hubungan masyarakat atau etika (aspek kebaikan), karya seni (aspek keindahan), dan agama atau kepercayaan kepada suatu kekuatan mutlak (aspek ketuhanan). Dan keempat hal tersebut kemudian terefleksi dalam setiap hasil karya manusia, yang mengandung pengertian bahwa di dalam setiap hasil karya manusia terkandung

² Windelband dan Rickert dalam Dick Hartoko, *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1984), 9.

³ Le Senne dan Lavelle dalam Dick Hartoko, *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1984), 9.

aspek-aspek dasar tersebut. Berikut ini sebuah ilustrasi atau gambaran mengenai pandangan tersebut dalam sebuah diagram.

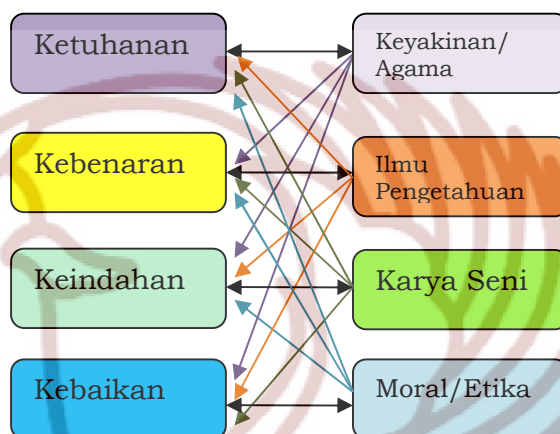


Diagram 8: Diagram aspek dasar dalam kehidupan manusia yang terefleksikan kembali dalam hasil budayanya (oleh Katarina Indah Sulastuti).

Manusia adalah satu-satunya makhluk dengan anugerah akal, budi, dan perasaan. Ketiga hal tersebut yang mendorong manusia hidup secara dinamis yang terus mengarah pada kemajuan dan peningkatan kehidupan. Dengan akal dan budi manusia mampu meningkatkan kualitas kehidupannya, dengan rasa-perasaan manusia dapat lebih menyadari eksistensinya di tengah lingkungan masyarakat dan alamnya. Dinyatakan oleh Soren, bahwa dalam kehidupan manusia secara mendasar memiliki 3 (tiga) aspek yang menjadi sumber nilai atau makna dasar yaitu kehidupan estetik,

kehidupan etis, dan kehidupan religius.⁴ Terkait dengan itu maka jika dikaitkan dengan *rasa* sebagai unsur yang substansial dalam kehidupan manusia (Jawa), menjadi entitas yang terkait erat dengan nilai ketuhanan (religi), etika, dan estetika.

A. Konsep *Rasa* Budaya Jawa dalam Aspek Religi, Etika, dan Estetika

Mengacu dari nilai dasar kehidupan manusia, maka *rasa* dalam budaya Jawa tidak terbatas pada abstraksi tentang sebuah perasaan keindahan saja, namun terkait erat dengan seluruh aspek dasar kehidupan masyarakat Jawa. *Rasa* dalam hal ini dimaksudkan sebagai sebuah konsep yang menunjuk pada suatu kondisi yang berhubungan dengan keadaan batin, jiwa atau perasaan dalam seluruh aspek kehidupan di tengah masyarakat dan kebudayaannya. Sehubungan dengan itu, bila dicermati dengan seksama, di dalam budaya Jawa, *rasa* merupakan kata kunci yang terimplementasikan dalam ranah kehidupan religi, etika, dan estetika budaya Jawa.

Rasa dalam pengertian yang bersifat religius adalah sebagai sebuah kesadaran dalam pengaturan hubungan manusia dengan

⁴ Soren Kierkegaard dalam Puspowardoyo. *Strategi Kebudayaan: Suatu Pendekatan Filosofis* (Jakarta: Gramedia Puspa Utama, 1977), 5-6

alam lahir yang membuka pengalaman untuk masuk ke dalam batin sendiri secara intensif yang membawa kesadaran tentang ke-Illahian. *Rasa* dalam hal itu menunjukkan pada sebuah keadaan yang tercapai (puncak), sekaligus sebuah kesadaran tentang pengalaman dan upaya penyatuan dengan Yang Illahi (*manunggaling kawula Gusti*). Maka *rasa* itu sekaligus berarti *eling*, ingat akan asal usul sendiri dari Yang Illahi. Melalui *rasa*, orang Jawa mencapai *kawruh sangkan paraning dumadi*, sebuah pengertian tentang asal dan tujuan segala makhluk. *Sangkan paraning dumadi* sebagai sebuah *kawruh* yang dicapai setelah menghayati kesatuan hakiki tentang asal usul Illahi adalah kesatuan hamba dan Tuhan.⁵ Dalam hal itu berarti bahwa *rasa* merupakan kesadaran terhadap realitas tertinggi, yang disebut dengan *rasa sejati*, seperti yang disampaikan oleh Clifford Geertz sebagai berikut.

... rasa is the "connecting link" between the three major components of religious life: mystical practice, art, and etiquette. This is especially true for the priyayi (the aristocratic elite). The person who truly understands ultimate reality - rasa sejati - can express that understanding through gestures in dance, sounds in music, or words in poetry. Such a person is naturally refined (alus) in his or her outer behavior. The concept of rasa is im-

⁵ Franz Magnis Suseno, 1993 :114, 117, 130-131. Dibahas pula dalam Clifford Geertz. *The Religion Of Java* (Chicago & London: The University of Chicago 1969), 310, 314-317

*portant not only to the priyayi but to many other Javanese as well.*⁶

(...*rasa* adalah "penghubung" antara tiga komponen utama kehidupan beragama: praktik mistis, seni, dan etiket. Hal ini terutama berlaku bagi priyayi (elit bangsawan). Orang yang benar-benar memahami realitas terakhir - *rasa sejati* - dapat mengungkapkan pemahaman itu melalui gerakan tari, suara musik, atau kata-kata dalam puisi. Orang seperti itu secara alami halus (*alus*) dalam perilaku luar nya. Konsep *rasa* ini penting tidak hanya untuk priyayi tetapi untuk banyak orang Jawa lainnya juga).

Konsep *rasa* yang terkait dengan pemahaman makna dan realitas tertinggi pada ke-Esaan Tuhan, dapat dilihat pada ungkapan *jarwa dhosok* pada kata *beksa* atau *hambeksa* (bahasa Jawa krama dari tari). *Beksa* atau *hambeksa* merupakan paduan *hambek* dan *sa* atau *esa* atau *sawiji*, yang berarti *ambekipun rasa sawiji*, yang berarti bahwa jika sudah dalam keadaan hening dan konsentrasi penuh kita dapat mengetahui posisi kita dalam kehidupan dan menyatu dengan Yang Maha Esa. *Beksa* diartikan juga dengan *ambekipun Kang Esa*, yang menunjuk pada sifat-sifat Tuhan Yang Esa.⁷

⁶ Clifford Geertz, 1969, 238 dalam Susan Pratt Walton. "Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, 2007) Vol. 65, No. 1, Special Issue: Global Theories of the Arts and Aesthetics (Winter, 2007), 31-41.

⁷ Wahyu Santosa Prabowo. "Bedhaya Anglir Mendhung, Monumen Perjuangan Mangkunegaran I" (Thesis pada Program Studi Sejarah Jurusan Ilmu Humaniora Pascasarjana UGM Yogyakarta, 1990), 80.

Selain *beksa* atau *hambeksa*, istilah tari di Jawa dikenal juga *mataya*, memiliki arti ‘menyatu dengan Tuhan’, yang berasal dari kata *ma* (menyatu) dan *taya* (dewa atau Tuhan). *Mataya* memiliki arti menjadi *taya* /menjadi *tan ana*; menjadi samar, kosong, dan hampa dekat sekali dengan makna *tandhak* yang artinya *tan ana*. Istilah *tandhak*, *taya*, dan *mataya* erat sekali dengan konsep *beksa* yang berakar pada pemikiran tentang *suwung nanging kebak*, mengandung makna dalam menari harus menghilangkan *rasa* emosi yang bersifat (subjektif/keakuan) pribadi mencapai kasatuan cipta, rasa, dan karsa dikonsentrasikan pada satu kehendak Yang Esa menyatu dengan sifat ke-Esa-an.⁸ Istilah-istilah untuk tari tersebut menandakan pemahaman tentang Yang Esa yang telah melekat di dalam kehidupan orang Jawa. Terkait dengan itu, maka di dalam tari-tarian Jawa selalu diawali dengan gerakan *sembahan*. Jika dikaitkan dengan sejarah keberadaan kesenian tari yang hidup di Jawa, pada masa lalu fungsi kesenian tradisional (bentuk-bentuk seni kerakyatan maupun seni klasik-seni keistanaan) di Jawa sangat lekat dengan kepentingan ‘spiritual’. Di dalam keraton Kasunanan tari *Bêdhaya Kêtawang*, hingga saat ini masih diungsikan sebagai sarana ritual. Sedangkan di

⁸ AM. Munardi, dan Sal Murgiyanto. *Topeng Malang* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1994), 5.

luar keraton, seni tari kerakyatan yang dahulu lekat dengan fungsi ritual, seperti misalnya *sintren*, *tayub*, *tiban*, *ujungan*, pada saat ini telah bergeser dari fungsi ritualnya.

Tari yang hidup di dalam keraton biasanya memiliki fungsi spiritual, khususnya pada tari *bêdhaya*, yaitu terkait dengan aktivitas yang bersifat meditatif. Dapat dicontohkan, tari *Bêdhaya Ketawang* di keraton Kasunanan Surakarta, dari kemunculannya menunjukkan bahwa tari tersebut hasil dari meditasi Sultan Agung,⁹ yang untuk selanjutnya tarian tersebut menjadi sarana upacara sakral yang bersifat magis. Merujuk pada aktivitas yang bersifat *meditative* maka gerakan-gerakan yang tercipta di dalam tari *Bêdhaya Ketawang* adalah gerakan-gerakan yang penuh dengan pengendalian pikiran, tubuh, dan nafas maupun batin-perasaan. Gerakan-gerakan yang tercipta bersifat tenang (*sêmêlêh*), dan tidak ‘bergejolak’ *meneb*, mengalir (*banyumili*), yang menunjukkan pola laku meditatif.¹⁰

⁹ R. Ng. Rradjapangrawit, 1990, 54.

¹⁰ Pola laku meditatif dimaksudkan sebagai aktivitas tubuh yang mengutamakan pada pengendalian pikiran, jiwa dan perasaan. Dilakukan dengan gerakan tubuh: badan, kedua lengan, tangan dan kaki dengan pengaturan energi. Dalam tingkatan tertentu gerak meditasi memunculkan *rasa*, dan pada tataran yang paling tinggi akan membawa sensasi kekuatan kosmik yang membawa pada kesadaran diri sebagai hamba Tuhan. Di dalam ilmu *taichi* disebutkan bahwa ‘kesadaran’ merasakan diri atau mengenal diri akan mengenal pula Tuhannya.

Pada perjalanan selanjutnya, bentuk-bentuk gerak tersebut digunakan sebagai pola dalam menyusun *bêdhaya*. Aktivitas itu yang kemudian mentradisi yang bersifat konvensional, mengenai bentuk (wadah) dan isi, dan secara alamiah *rasa* menjadi puncak keindahannya. Terkait dengan itu *bêdhaya* merupakan tarian yang serius, sehingga memerlukan perenungan, konsep yang tajam, internalisasi, *rasa*, maka dari itu menuntut sebuah proses yang khusus dalam menampilkannya (penonton) juga dalam menghayatinya.¹¹

Rasa dalam ranah etika Jawa merupakan rasional yang menunjuk pada kebenaran yang secara langsung dialami oleh orang Jawa dalam kehidupan moralitas dan pergaulan mereka. Di dalam hubungan sosial, orang Jawa selalu mengedepankan *rasa*, sehubungan dengan hal itu dikenal konsep *ngemong rasa* yang berimplikasi pada sikap *tepa slira* - toleransi, gotong royong dan lain sebagainya. Dengan mengedepankan *rasa*, orang Jawa saling menjaga hubungan baik dalam pergaulan di dalam masyarakat dan sesamanya.¹²

¹¹ Mudji Sutrisna dan Christ Verhaak, *Estetika Filsafat Keindahan* (Yogyakarta: Kanisius, 1993), 103.

¹² Koentjaraningrat. *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan* (Jakarta: PT. Gramedia, 1981), 40-41. Lihat Franz Magnis Suseno. *Etika Jawa; Sebuah Analisa*

Rasa dalam etika Jawa menjadi ‘sikap moral’, sebagai sikap dasar yang ‘betul’, *rasa* yang semakin dalam dan benar akan menghasilkan sikap-sikap etis yang tepat. Sikap etis yang tepat terkait dengan tindakan seseorang yang harus terarah pada pemeliharaan keselarasan dalam masyarakat dan alam raya sebagai nilai tertinggi. Dalam hubungan ini, ada dua kategori kunci yang dipergunakan dalam etika Jawa untuk mengatur semua unsur lahir dan batin, yaitu *rasa halus (rasa alus)* dan *kasar (rasa kasar)*. Halus menunjuk pada kehalusan dalam kelakuan, kepekaan, kesopanan, ketampanan dan lain sebagainya juga sebagai tanda keselarasan. Halus menunjukkan pada seseorang yang sudah mampu mengontrol kejasmaniannya dan mengatur batinnya sehingga mencapai *rasa* yang benar. Kasar adalah segala hal yang berlawanan dengan halus.¹³

Rasa yang halus dibuktikan dengan pemakaian bahasa Jawa yang sempurna, penguasaan bentuk-bentuk tatakrama yang sesuai dengan segala keadaan, pengertian instingtif tentang apa yang cocok dan tidak cocok. Terlihat juga dalam tarian, musik, dan seni batik, dunia lahir dihaluskan dan sekaligus perasaan jasmani akan irama,

Falsafi tentang Kebijakanaksanaan Hidup Jawa (Jakarta : PT. Gramedia Pustaka Utama, 1993), 201, 212-213, 215.

¹³ Clifford Geertz. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1981), 311.

keseimbangan, keindahan, kepekaan, dan perasaan akan terus dilatih untuk memperhalus *rasa*.¹⁴ Obyek penghalusan yang pertama-tama adalah dari segi alamiah tubuhnya. Tubuh dihaluskan terutama melalui seni tari.¹⁵

Pola-pola etika yang berlaku pada wanita Jawa pada umumnya adalah tindak-tanduk santun, yang diindikasikan dengan tingkah laku yang halus, dan penuh aturan. Di dalam gerak tarian wanita dapat dilihat pada gerak-gerak tubuh yang halus, lembut, mengalir, tenang, dan tertata. Kehalusan wanita dilihat dari gerakannya yang cenderung pada volume yang kecil, pelan, terkendali. Di dalam gerak tari hal tersebut dapat dilihat pada karakter tari *putri* yang *luruh*, dengan pola gerak segmen tubuh lengan, seperti rentangan lengan yang mengarah pada level rendah, langkah kaki yang kecil-kecil, pandangan mata yang *luruh* mengarah ke bawah, *tolehan* kepala yang lembut, dan gerakan tubuh yang ‘mengalir’ terkesan halus, yang itu merupakan cerminan dari tata aturan ideal perilaku wanita Jawa. Tata etika yang mengarahkan pada idealisasi wanita Jawa yang lemah

¹⁴ Franz Magnis Suseno, 1993, 157

¹⁵ Franz Magnis Suseno, 1993, 129

lembut, halus dengan emosi yang stabil dan tertata dengan penuh aturan-aturan tertentu serta upaya pengendalian tubuh.

Di dalam aspek estetik, *rasa* merupakan konsep yang sangat mendasar, yang menjadi orientasi keberwujudan tari, yaitu dalam proses penyusunan tari, dalam membawakan tari, dan dalam menghayati tari (mengamati secara intens dengan melibatkan jiwa-perasaan sebagai perangkat penghayatan), agar dapat menangkap getaran-getaran *rasa* melalui wujud tarinya.

Rasa juga sebagai puncak 'pengalaman penghayatan' yaitu hasil dari proses merasakan yang melibatkan akal, atau rasio, imajinasi, interpretasi, dan emosi. *Rasa* sebagai 'pengalaman penghayatan' menjadi bekal bagi koreografer dalam mewujudkan ide, gagasan dan gejala perasaannya ke dalam tari, dan bagi penari sebagai sarana untuk menghidupkan tari, serta bagi penghayat sebagai bekal dalam mengapresiasi tari.

Rasa dalam aspek estetika terkait dalam pengertiannya sebagai hasil puncak dari penghayatan seni sekaligus sebagai orientasi ekspresi dalam kegiatan seninya, yaitu dalam penyusunan tari, presentasi dan penghayatan tari. *Rasa* tersebut bisa diartikan sebagai gambaran dari perasaan hati, gejala batin atau emosi yang diekspresikan melalui bentuk-bentuk yang bersifat estetik. *Rasa* juga

diartikan sebagai berpadunya ide yang digiring oleh serangkaian pengertian akal, dengan penerimaan indera yang dilontarkan oleh wujud, gerak, atau suara terpola yang melambangkan pengertian tertentu.¹⁶

Mengacu dari konsep *rasa* dalam kaitannya dengan aspek religi, etika dan estetika, pada pemaparan di atas, sekiranya dapat digunakan sebagai dasar atau landasan pembahasan *Bêdhaya Êla-êla* sebagai manifestasi ide-gagasan tentang nilai (etika, religi, dan estetika) dalam budaya Jawa

B. Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai Representasi Konsep *Rasa* Budaya Jawa

Tari merupakan wujud representasi *rasa* terkait dengan gejala batin-‘emosi’, dan atau ide-gagasan manusia di dalam kehidupannya sebagai makhluk individu dan sosial, yang diekspresikan melalui gerak tubuh yang indah, disusun dalam desain formasi posisi penari di dalam ruang, didukung elemen-elemen kerupaan dan suara (rias-kostum-dan properti, seting panggung, serta musik tari), untuk memperkuat substansi keindahannya. Ide-gagasan, gejala batin, dan

¹⁶ Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 20.

perasaan menjadi substansi estetik karya yang diwujudkan melalui penggarapan elemen tari, dalam lingkup sosial budayanya. Terkait dengan ekspresi dan perasaan, Suzanne K. Langer mengemukakan bahwa karya tari dan karya seni pada umumnya adalah sebagai berikut.

Suatu bentuk ekspresi yang diciptakan bagi persepsi kita lewat sensa atau pencitraan, dan apa yang diekspresikannya adalah perasaan insani. Kata 'perasaan' harus digunakan di sini dalam pengertian yang lebih luas, maksudnya sesuatu yang bisa dirasakan, dari sensa fisik, derita hati maupun kesenangan, kegairahan dan ketenangan, sebagian emosi yang paling kompleks, tekanan pikiran, ataupun sifat-sifat perasaan yang terkait dalam kehidupan manusia.¹⁷

Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai bentuk ekspresi dari perasaan dalam kehidupan sosial masyarakat Jawa, mempresentasikan keseluruhan konsep *rasa* yang dimanifestasikan melalui elemen-elemen tarinya.

1. Manifestasi Konsep Rasa Budaya Jawa dalam Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Manifestasi menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* berarti perwujudan suatu pernyataan perasaan atau pendapat, dan dapat dimaknai juga sebagai perwujudan atau bentuk dari sesuatu yang

¹⁷ Suzanne K.Langer. *Problematika Seni*. Alih Bahasa FX. Widaryanto (Akademi Seni Tari Indonesia Bandung, 1988), 12.

tidak kelihatan. Manifestasi konsep *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan perwujudan bentuk ekspresi dari perasaan atau gejolak batin, ide-gagasan tentang nilai, pemahaman-keyakinan dalam kehidupan sosial masyarakat Jawa, sebagai cerminan nilai religi (*rasa sejati-mistik*), etika (*rasa alus*), dan estetika (keindahan *rasa regu: agung, mrabu, gagah, trenyuh-prihatin*) dalam budaya Jawa.

a. Aspek Religi

Tari *Bêdhaya Êla-êla* pada awal diciptakannya (pada masa Paku Buwana IV), merupakan wujud tari yang digunakan sebagai aktivitas pengelolaan batiniah, yang merambah pada ranah ‘spiritual’, yang berhubungan dengan keyakinan dan bukan semata-mata sebagai sarana penghiburan. Seperti yang disampaikan oleh R.Ng. Pradjapangrawit: “*Wontênipun badhaya...mênika mengku kawigatosan ... ngawuningani kabudayaan Jawi bab bêksan bêdhaya, ingkang anuntun datêng patrap samadi (sêmadi)*”.¹⁸ Perilaku *sêmèdi* (dalam arti memusatkan pikiran dengan gerak tubuh) sebagai upaya penyatuan diri dengan alam dan penciptanya. Secara implisit tari *Bêdhaya Êla-*

¹⁸ R.Ng. Pradjapangrawit. *Wedhapradangga (Serat Saking Gotek)* (Surakarta: STSI Surakarta dan Ford Foundation, 1990), 57.

êla memiliki kandungan ‘spiritual’ yang dalam seperti tertulis pada muatan cerita yang disampaikan melalui *sindhênan bêdhayanya*.

Manifestasi konsep *rasa* dari aspek religi, dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* dapat dilihat dari isi atau tema tarinya, yaitu cerita tentang perjalanan Bima dalam upaya mencari kesempurnaan hidup yang disimbolkan melalui pencarian air suci atau ‘*Banyu Pêrwitasari*’ atau ‘*Tirta Amërta*’, dalam *Sêrat Dewa Ruci*. Cerita tersebut merupakan gambaran tentang pengetahuan *sangkan paraning dumadi* dalam ilmu kebatinan Jawa (*Kejawen*). *Sangkan paraning dumadi* merupakan sebuah pengetahuan dalam menghayati asal usul dan tujuan hidup untuk mencapai pengetahuan yang hakiki yaitu kesatuan hamba dan Tuhan (*manunggaling kawula Gusti*).

Sêrat Dewa Ruci, lahir pada saat penyebaran agama Islam¹⁹ di tengah masyarakat Jawa, merupakan karya sastra di dalam dunia pewayangan yang mengacu dari serat *Nawa Ruci*. *Sêrat Nawa Ruci* yang bernafaskan Hindu itu telah menginspirasi Kyai Yasadipura I untuk menggubahnya menjadi *Serat Dewa Ruci* yang disisipi unsur

¹⁹ Cerita *Dewa Ruci* diduga-menurut Prof. Dr. RM. Ng Purbotjaroko dan Dr. Stutterheim-ditulis kira-kira pada masa peralihan agama, atau pada awal tersebarannya Islam di Tanah Jawa. Cerita aslinya, yang dianggap babon-nya, dihubungkan dengan Mpu Ciwamurti. Tetapi naskah-naskah kemudian dihubungkan kepada Ajisaka, yang konon menjadi murid Maulana Ngusman Ngali, seorang penyebar agama Islam. Konon oleh Sunan Bonang, *Sêrat Dewa Ruci* yang asli itu diterjemahkan dari Bahasa Kawi ke dalam bahasa Jawa Modern.

ajaran *tasawuf* Islam dari hasil sinkretisme Islam-Jawa. Tokoh *Dewa Ruci* tidak dijumpai dalam teks *Mahabharata*, maka cerita *Dewa Ruci* merupakan cerita asli Jawa.²⁰ Di dalam *lakon Dewa Ruci* diceritakan tentang pengalaman Bima menjalani pengalaman spiritualnya dalam mencari *kasampurnan jati* (kesempurnaan hidup yang sejati) dan puncaknya adalah ketika Bima bertemu *Dewa Ruci* sebagai manifestasi dari Tuhan yang ada di dalam dirinya sendiri. Cerita tersebut memberikan gambaran tentang fenomena spiritualitas *manunggaling kawula lan Gusti* (ajaran *Tasawuf* atau *Kejawèn*) yaitu bersatunya manusia dan Tuhannya, yang pada prinsipnya hendak menunjukkan keyakinan tentang Tuhan atau kekuatan hidup sejati itu ada dalam diri manusia. *Rasa* dalam aspek religius terbentuk dari fenomena 'keakuan' yang mengalami kesatuannya dengan dasar Illahi sehingga berlakulah ekuasi (persamaan): *rasa* sama dengan aku sama dengan Gusti.²¹

Perjalanan Bima menjalani pengalaman spiritualnya pada saat mencari *kasampurnan jati* (kesempurnaan hidup yang sejati) dalam

²⁰ Heny Astiyanto. *Filsafat Jawa. Menggali Butir-Butir Kearifan Lokal* (Yogyakarta: Shaida Gangawati, 2006), 335 – 337.

²¹ Franz Magnis Suseno, 1993 :114, 117, 130-131. Dibahas pula dalam Clifford Geertz. *The Religion Of Java* (Chicago & London: The University of Chicago 1969), 310, 314-317.

cerita *Dewa Ruci* seperti dapat dicermati di dalam *Serat Pesindhen Bêdhaya* (dengan angka tahun sengkalan 'Pawaka (3), Ro (2), Wiku (7), Raja (1) yaitu tahun 1723 AJ (tahun Jawa). Spiritualitas tersebut yang kemudian diangkat ke dalam bentuk karya tari *Bêdhaya Êla-êla* yang diciptakan pada masa pemerintahan Paku Buwana IV (1788 - 1820 M), yang tertulis pada *Sêrat Wêdhapradangga* dalam tulisan sebagai berikut. "*ingkang sinuhun wau kêjawi ugi iyasa lêlangên dalêm bêksan...Bêdhaya Gêndhing Êla-êla (Ela-êla Bêdhaya), gêndhing gamêlan raras pêlog pathêt nêm ... panganggitipun amarêngi warsa Alip²² angka 1723*".

Sehubungan dengan pemaparan di atas sekiranya dapat dipahami bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan manifestasi perasaan-gejolak jiwa dan penggambaran batin penciptanya. Gejolak batin itu muncul atas fenomena yang terkait dengan paham yang saat

²² Alip adalah sistem penanggalan Jawa yang diciptakan oleh Sultan Agung Hanyakrakusuma, merupakan penggabungan antara sistem penanggalan Hindu (Saka) dan Islam (Hijriah) sebagai upaya untuk menyatukan rakyat yang terpecah menjadi dua kelompok yaitu pengguna tarikh atau penanggalan Saka yang bernafaskan Hindu dan pengguna tarik Hijriah yang bernafaskan Islam. Diresmikan pada tahun 1633. Angka tahun Jawa meneruskan angka tahun Saka (M: 78 Saka), sehingga angka tahun Alip atau Jawa pada saat itu langsung dimulai pada angka 1555. Sistem kalender Jawa menggunakan sistem penghitungan perputaran bulan sedangkan Saka menggunakan sitem penghitungan perputaran matahari, sehingga antara tahun Saka dan tahun Jawa terpaut 13 hari setiap tahunnya. Maka jika tahun Alip 1723 berarti memiliki selisih 6 tahun dengan tahun Saka nya, sehingga tahun sakanya menunjuk pada tahun 1717 ($1723-1555=168 \times 13 \text{ hari} = 2184: 30 \text{ hari} : 12 \text{ bulan} = 6 \text{ tahun}$, $1723-6 = 1717$) dan tahun 1795 untuk tahun Masehinya ($1717+78$).

itu berkembang yaitu tentang hal yang terkait dengan keyakinan *Kejawen*. Manifestasi konsep *rasa* dalam aspek religi pada tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *sindhênan gêndhing* karawitannya, sebagai bentuk ekspresi dari pemahaman tentang keyakinan (*kejawaan*) dan religiusitas (*keislaman*) yang berkembang pada saat itu dan melahirkan pemahaman Jawa – Islam yang disebut dengan *Kejawen*.

Rasa merupakan realitas perasaan yang tertinggi yang dalam prakteknya nampak pada aktivitas penghayatan secara intensif atas segala fenomena dalam kehidupan (termasuk melalui meditasi), hingga mencapai titik puncak yang sifatnya sangat subjektif. Paul Stange dalam tulisannya yang berjudul *Logika Rasa* mengemukakan bahwa “pada dasarnya *rasa* menduduki tempat yang fundamental dalam peta kesadaran ‘spiritual’ Jawa.”²³

Sifat yang meditatif terkait dengan karakter kualitas gerak tarinya yang menuntut pembawaan yang tenang, penuh dengan pengendalian diri (tubuh, perasaan-emosi dan pikiran). Penari *Bêdhaya Êla-êla* dalam melaksanakan gerak tari yang bersifat meditatif, selain dari pemahaman terhadap isi atau gagasan pokok tari, juga distimuliasi oleh suasana yang dimunculkan oleh *gêndhing*

²³ Paul Stange. ‘Logika Rasa’. Artikel dalam majalah *Indonesia* “Cornell”, No. 38 Oktober 1984, alihbahasa Dra. Sri Kusdiyantinah Sb, 54

tarinya, seperti dapat dicermati dari pernyataan Hadawiyah Endah Sri Utami berikut ini.

Kalau saya menari *Bêdhaya Êla-êla* itu, pada *sembahan* masih belum ada emosi apa pun, benar-benar melepaskan semua yang saya rasakan. Pada saat gerakan *sembahan* itu saya masuk pada suasana meditasi, dan yang saya rasakan adalah semacam meditasi itu ya. Tetapi sebenarnya dalam menari *bêdhaya* itu tetep harus diawali pada *maju beksan*. Mulai yang *ngek ngek* itu sebenarnya sudah mulai, sebagai sarana masuk pada ruang meditasi, jalan pelan itu yang *maju kapang-kapang* itu menjadi suasana yg meditatif ... terus mulai pengendapan sampai pada *sembahan* dan sampai pada *jêjèr wayang* itu merupakan meditatif awal, *nha* lalu pada *risang* [dengan melagukan] itu sudah mulai masuk..²⁴

Terkait dengan *rasa sejati* sebagai kesadaran spiritual dalam aspek religi tersebut termanifestasi pada penari, seperti dinyatakan oleh Hadawiyah Endah Sri Utami, dan beberapa penari *Bêdhaya Êla-êla* mengakui bahwa adanya perasaan yang sama ketika melakukan sholat dan ketika menarikan tari *bêdhaya*, sebagai berikut.

Pas [ketika] saya sholat kusyuk itu rasanya saya *kok* seperti *mlêbu blêng* [masuk dengan mudah]... *kok* seperti masuk dalam ruangan... *padhang*...[terang], merasakan lepas, terasa ringan. *Nha* itu sama *kayak pas* [seperti ketika] saya menari, *pas* benar-benar kusyuk – menjiwai itu saya juga merasakan *kayak* [seperti], *enteng* [ringan], *lepas*, *longgar*, *padhang*. Pada titik itu saya sudah tidak berpikir teknik. Jadi seperti saya sholat dalam titik

²⁴ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 23 Oktober 2013 di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

tertentu saya masuk dalam suasana yang *plong* [lega], dan itu juga saya rasakan ketika saya menari *Bêdhaya Êla-êla* ini.²⁵

Dalam kondisi tersebut untuk beberapa saat penari berada dalam kondisi 'ekstasis', yaitu tertarik ke atas dari kondisi yang biasa, seakan-akan berdiri di luar dunia atau terlepas dari dirinya.²⁶ Bisa disebut juga telah mengalami 'katarsis', yaitu merasakan pembaharuan mental atau kelegaan jiwa yang diperoleh melalui pengalaman estetik.²⁷

b. Aspek Etika

Sehubungan dengan etika Jawa, konsep *rasa* termanifestasikan pada bentuk gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* dengan pola baku yang mengacu pada karakterisasi gerak *tari putri* Jawa - Gaya Surakarta. Bentuk gerak dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* menggunakan motif gerak

²⁵ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 23 Oktober 2016. Hal senada disampaikan pula oleh penari yang lain yaitu Ninik Suturangi Mulyani dan pada saat berproses latihan tari *Bêdhaya Êla-êla*, bulan November 2015. Kedua penari tersebut merupakan penari yang dinilai baik di kalangan penari dan seniman di lingkungan ISI Surakarta.

²⁶ Dik Hartoko. *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1983), 49.

²⁷ Wahyu Wibisono. *Berani Menulis Artikel (Babak Baru Kiat Menulis Artikel untuk Media Massa Cetak)* (Jakarta: Gramedia, 2007), 204. Katarsis atau katharsis, berasal dari bahasa Yunani, pertama kali diungkapkan oleh para filsuf Yunani, yang merujuk pada upaya "pembersihan" atau "penyucian" diri, pembaruan rohani dan pelepasan diri dari ketegangan.

tari Jawa (khususnya pada karakterisasi *tari putri*), yang tercipta dari kristalisasi ide mengenai pola etika yang berlaku di masyarakat dalam budaya Jawa. Pola etika tentang perilaku yang luhur diidentikkan dengan perilaku yang halus terutama pada perempuan Jawa. Pola perilaku halus tersebut terefleksi dalam bentuk-bentuk gerak tari yang mencerminkan etika yang dipahami dalam masyarakat, seperti *polatan* atau pandangan mata, gerak tangan, gerak berjalan, dan gerakan tubuh, dan lain sebagainya.

Cerminan pola etika wanita Jawa yang terkait dengan pola gerak, seperti misalnya pola pandangan mata yang tenang, gerak kepala yang tidak berlebihan, rentangan lengan yang rendah (tidak mengangkat lengan dalam level tinggi), langkah kaki yang pelan tertata, gerak badan yang terarah, dan sikap yang tenang.

Dari perspektif etika tentang rasa halus seperti yang dikonsepsikan pada perilaku wanita Jawa tersebut, gerak-gerak tari *bêdhaya* (*Bêdhaya Êla-êla*), merupakan gambaran yang representasional. Gerak-gerak tari yang disusun dalam *bêdhaya* (*Bêdhaya Êla-êla*) tetap mengatur gerak secara ketat terkait dengan pola pandangan mata, gerakan kepala, gerakan lengan, kaki, dan badan. Gerak dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* seperti juga pada tari *bêdhaya* klasik yang lain tetap pada prinsip-prinsip kehalusan *rasa*

(etika). Pola pandangan mata atau *polatan* dalam tari tersebut tetap pada pola baku dengan pandangan mata yang tenang dengan gerakan kepala yang perlahan. Dalam hubungannya untuk memenuhi tuntutan ekspresi estetika *rasa gagah*, pola gerak lengan dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* menuntut gerakan lengan dengan rentangan yang agak lebih lebar atau dengan volume lebih besar dibandingkan dengan tari *bêdhaya* yang lain, namun demikian pola gerakan rentangan lengan tetap digarap sesuai dengan konsep etika dalam sikap-sikap wanita Jawa, yaitu gerakan lengan yang tidak melebihi garis horisotal dan tetap mengarah pada level rendah. Demikian juga gerakan kaki digarap dalam koridor pola tradisi yang mencerminkan etika perilaku wanita Jawa, yaitu tidak mengangkat kaki melebihi batas-batas etika, seperti dalam pola gerak kaki dalam tari *bêdhaya* klasik pada umumnya, yaitu tetap ada pada level rendah, dan dalam volume yang kecil-kecil. Pola gerakan tubuh juga tetap mengacu pada pola-pola gerak baku dengan tidak banyak menggarap peralihan gerakan tubuh (badan) secara frontal, dan tetap mengacu pada konsep gerak *pucangkanginan* yang lembut dan mengalir. Tari *bêdhaya* yang ditarikan dengan halus, pelan, tenang, dan lemah lembut, membawa ke dalam suasana-kesan rasa yang *rêgu*, agung dan gagah. Seperti dapat dirasakan pada garapan *gendhing karawitan*

tari *bedhaya* pada umumnya, kesan *rasa* yang muncul adalah *rasa rêgu*, yang kemudian muncul juga kesan atau *rasa agung, gagah, mrabu*, khidmat (*sacred*), tenang (*calm*), dan mendalam (*deep*).

c. Aspek Estetika

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan hasil karya seni dari dalam keraton, yang mempunyai pertimbangan nilai-nilai keindahan yang khas, yaitu pada nuansa keindahan *rasa*. Keberadaannya pada masa lalu tidak terlacak lagi dan kemudian mengalami reinterpretasi dengan melalui penyusunan baru. Agus Tasman dalam menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla* secara sadar menggarap dengan pertimbangan keindahan *rasa*. Keindahan *rasa* yang mengacu dari cerita perjalanan Bima dalam mencari *banyu perwitasari* sebagai lambang kesempurnaan hidup, seperti dikemukakan sebagai berikut.

Ketika saya mulai menyusun kembali tari *Bêdhaya Êla-êla*, saya menggambarkan *rasa-rasa* yang sekiranya muncul dalam perjalanan Bima dalam lakon *Dewa Ruci*. *Rasanya ya gagah, gagahe gagah resik* [gagahnya gagah bersih], *rasa gagah alus*.²⁸

Manifestasi *rasa* dari aspek estetika di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dikonseptkan oleh Agus Tasman adalah harmonisasi dari

²⁸ Wawancara dengan Agus Tasman pada tanggal 11 Maret 2014 di Karangasem Surakarta.

seluruh unsur atau elemen dalam pertunjukan tarinya (gerak, rias dan busana, formasi penari, dan karawitan tari). Harmonisasi di sini termasuk juga dengan adanya kesesuaian bentuk karena adanya 'kemungguhan' atau hadirnya unsur ketepatan dan kepantasan dalam suatu karya. Maka yang harus dicermati adalah kepantasan suatu pola garap tari dan ketepatan pemakaian suatu pola gerak untuk menggambarkan watak tertentu atau suasana tertentu. Sehubungan dengan hal tersebut dinyatakan bahwa kunci tercapainya *rasa* adalah pada hadirnya unsur ketepatan dan kepantasan dalam suatu karya.²⁹ Terkait dengan ketepatan atau kepantasan (*mungguh*) dalam koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla*, Agus Tasman mengatakan sebagai berikut.

Untuk gerak-gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam menggali gerak *kala-kala mbayangke lelakune Bima, bedane yen bêdhaya kui dudu wayang*, jadi dikembalikan pada bentuk dan karakter *bêdhaya*. *Yen wayang, Bima kae kan mlakune jengglong-jengglong. Ning nggon bêdhaya ya aja ngonô. Gagahe gagah resik, rasa gagah alus, gagah neng mungguh kanggone penari putri.*³⁰

(Untuk gerak-gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam menggali gerak terkadang membayangkan perjalanan Bima, bedanya kalau *bêdhaya* itu bukan wayang, jadi dikembalikan pada bentuk dan karakter *bêdhaya*. Kalau wayang, Bima itu kan cara berjalannya dengan

²⁹ Sedyawati, 1981, 20

³⁰ Wawancara dengan Agus Tasman pada tanggal 13 November 2014 di Karangasem Surakarta.

'langkah yang lebar-lebar'. Tapi di *bêdhaya* tidak begitu. Gagahnya, gagah bersih, *rasa gagah alus, gagah* tapi disesuaikan dengan penari *putri*)

Tari *Bêdhaya Êla-êla* Agus Tasman merupakan sebuah karya susunan baru yang dilakukan terkait faktor pelestarian budaya. Terkait dengan hal itu, tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dilahirkan kembali tersebut bukan semata-mata merupakan ekspresi dari jiwa penyusunnya, namun merupakan reinterpretrasi dari bentuk ekspresi jiwa seniman pada zamannya dalam konteks budayanya. Sebagai sebuah karya tari tradisi susunan baru maka bentuk-bentuk ciri khas dari ketradisian tersebutlah yang diutamakan. Untuk itu dalam menyusun gerakannya, Agus Tasman senantiasa mengacu pada bentuk-bentuk yang sudah terpola secara turun temurun, dengan pola-pola baku. Kegiatan penyusunan baru yang paling utama adalah kemampuan reinterpretasi atau menginterpretasikan kembali bentuk atau wujud dan isi tarinya.

Muatan keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* juga diacu dari hasil reinterpretasi keberadaan tari tersebut pada masa keraton di bawah kekuasaan Paku Buwana VI (1823-1849). Pada masa pemerintahan Paku Buwana VI, keraton dalam masa-masa yang sulit karena penjajahan Belanda. Paku Buwana VI sebagai penguasa mengalami gejolak batin yang kemudian terekspresikan dan terekam

dalam *Bêdhaya Êla-êla* keraton pada masa itu, yang nampak di dalam *sindhênan bêdhayanya*, seperti terlihat pada catatan dalam *Serat Pesindhên Bêdhaya*.

Catatan tentang *sindhên Bêdhaya Êla-êla* yang dijumpai di dalam *Serat Pesindhên Badhaya*, yang tidak secara langsung mengkisahkan *Bima* dalam cerita *Dewa Ruci*, namun mengkisahkan tentang kegundahan hati Paku Buwana VI. Hal tersebut dapat diinterpretasikan bahwa pada masa-masa peperangan melawan penjajah memang eksistensi prajurit yang mendominasi alam pikiran seseorang. Berikut ini beberapa kalimat dalam *sindhênan Bêdhaya Êla-êla* yang menunjukkan tentang hal itu.

*Êla-êla Pamengkuning wadya tantra
Sang Sudibya trah naréndra Ngêksiganda, dhé
Mangunèng ing driya mamrih sinatwamta,
Mring sang mindha Supraba lunturing karsa, babo
Swajéndra puspitaning purantara, dhé
Wus pininta nginang durung pamrih dadya,
Marma dahat margiyuh anglér pralaya, dhé
Mung tulusa dasihé angèstupada,
Patri rukmi, bêksa catur kang badhaya, babo
Pijer kèpi kusuma jroning anéndra.³¹*

(Aduh.. kepemimpinan tentara perang
Sang pemimpin adalah keturunan dinasti Mataram, aduhai
Bersedih hati karena keinginan tak tersampaikan,

³¹ *Pesindhên Badhaya, Tetedhakan Saking Kagungan Dalem Sampeyan Dalem Inggang Sinuhun Kangjeng Susuhunan Pakubuwana Kaping VII*, Alih Aksara Moelyonosastronaryatmo, tt, 760.

Kepada orang yang seperti Supraba yang tidak bersemangat,
 babo
 'Swajendra' bunga istana putri, aduhai
 Sudah diminta memakan sirih belum menjadi kehendaknya,
 Segera menempuh ketenangan dalam kematian, aduhai
 Hanya ikhlas agar semua menyembah,
 Putri cantik, tarian empat yang bernama bedaya, babo
 Terus-terusan menjadi bunga tidur)

Dalam hal ini, Agus Tasman mengemukakan bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dulu pernah hidup di Keraton Kasunanan merupakan bentuk ekspresi dari perasaan atau gejolak batin seorang raja dalam suasana keprihatinan menghadapi penderitaan rakyatnya karena penindasan atau penjajahan Belanda. Agus Tasman memaparkan sebagai berikut.

Bêdhaya Êla-êla itu rasanya *agung* (terdiam)... *Apa ya mung agung thok?* [apa cuma agung saja?] di dalam istilah *agung* ada *regu*, *lungit mrabu*, *luhur* bisa begitu *macem-macem* [bermacam-macam], *Bêdhaya Êla-êla agung luhur* dan *prihatin*. Prihatin karena penciptanya yang awal prihatin karena saat itu,..(terdiam) PB VI itu prihatin dengan penderitaan rakyat karena penderitaan oleh penjajah. *Dewa Ruci* nya untuk *cantholan* beliau PB VI, untuk *nyantholke rasa* melalui pemahaman cerita untuk sumber garap *rasa.. agung lungit* PB VI, untuk *cantholan* PB VI mendalami *Dewa Ruci*, di sana ada religiusitas.³²

Berangkat dari sumber-sumber ide estetik sebagai isi (*rasa*) dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yang telah dipaparkan, Agus Tasman

³² Wawancara dengan Agus Tasman pada 13 November 2015 di Karangasem Surakarta; baca juga tulisan Agus Tasman, 2003, 24.

menggarisbawahi bahwa estetika *rasa* dalam *Bêdhaya Êla-êla* adalah *regu, agung-luhur-wibawa-mrabu, lungit, dan ada* nuansa *prihatin*. *Rasa* *prihatin* muncul karena berempati dan ikut merasakan penderitaan rakyat dikarenakan oleh penjajahan Belanda. Namun demikian ide kreatifnya tetap berdasarkan pada cerita *Bima* dalam *Dewa Ruci* sebagai sumber garap *rasa*.³³

Pengalaman estetik yang dimiliki koreografer (Agus Tasman) terkait dengan pemahaman tari (konsep dan teknis) dan pemahaman konsep-konsep dalam budaya Jawa yang telah menubuh (*kasarira*) di dalam dirinya. Pengalaman itu yang kemudian diwujudkan dalam bentuk karya tari. Dalam proses memunculkan *rasa*, koreografer mengeksplorasi emosi dan tubuhnya dengan memahami latar belakang karya (Paku Buwana VI) dan cerita yang termuat di dalamnya (*Bima* dalam *Dewa Ruci*).

Terkait dengan cerita *Dewa Ruci* tersebut, Agus Tasman menyatakan bahwa karakterisasi tokoh-tokoh dalam cerita itu menjadi gagasan estetik dalam karya *Bêdhaya Êla-êla*. Karakter tokoh

³³ Wawancara dengan Agus Tasman pada tanggal 13 November 2013 di Karangasem Surakarta. Di dalam tulisannya Agus Tasman mengungkapkan bahwa jika melihat dari makna gerongannya dapat diartikan bahwa penciptaan bedhaya ini pada masa lalu dimaksud untuk menghibur rasa sedih dalam hati, melihat dan merasakan penderitaan, terlihat dalam syair “*amrih brastha ring driya harda wigna Nrpatmaja, gung ambeg snta budya rahaden palamarta, sihing wadyane sagotra anpa..Ela wong agung parang utara*).

yang digunakan sebagai *canthelane pikir* atau pacu imajinasi adalah Bima, sebagai tokoh sentral dalam cerita *Dewa Ruci* yang mempunyai karakter gagah, *anteb*, *teguh* dan *gigih*, yang memunculkan *rasa* (kesan) *gagah*. Sedangkan pada tokoh *Dewa Ruci* memunculkan kesan *lungit* yang sifatnya *sacred* atau rahasia. Agus Tasman mengutarakan sebagai berikut.

Sebagai pacu *rasa* ya menggambarkan *rasa-rasa Dewa Ruci*, memahami siapa *Dewa Ruci*,...ada *rasa lungit*, *lungit* itu dalam dan tajam, tajam dan *sacre* yaitu sakral, suci, misteri. Untuk gerak-gerak *tari Bêdhaya Êla-êla* dalam menggali gerak *kala-kala mbayangke* [ada kalanya mengimajinasikan] perjalanan Bima, tapi *bêdhaya* bukan wayang, jadi dikembalikan pada bentuk dan karakter *bêdhaya*, jadi kan Bima kan *mlakuné* [berjalannya] *jêngglong-jêngglong, ning* [tapi] dalam *bêdhaya ya aja ngono* [jangan begitu]. *Gagahe gagah resik, rasa gagah alus, gagah ning mungguh kanggoné penari putri* [gagahnya gagah bersih, gagah halus, gagah tapi sesuai untuk penari putri]. Saya tarik dari makna *sacre* dari *Bêdhaya Êla-êla*, *sacrenya Dewa Ruci, Dewa Ruci* sebenarnya kan tokoh tokoh *sacre*, yang sesungguhnya tidak ada karena hanya perwujudan imajinasi, manifestasi dari idea, setiap seniman punya karena kekuatan seniman itu dari idea..apa yang ditangkap oleh seniman itu kemudian diwujudkan.³⁴

Konsep dalam kaitannya dengan *rasa* itu yang menjadi konsep dasar dalam mewujudkan keindahan tari. Terwujud melalui perpaduan seluruh elemen tarinya (secara fisik: penari, gerak-pola

³⁴ Wawancara dengan Agus Tasman pada tanggal 13 November 2013 di Karangasem Surakarta.

lantai, rias-busana, karawitan tari dan ruang pementasan, dan non fisik: *lighting* (pencahayaan) dan atmosfer yang terbentuk dari situasi di area pementasan). Namun *rasa* juga dipahami melalui setiap unturnya, seperti *rasa gerak*, *rasa gendhing*, dan *rasa* yang muncul pada pola lantai, formasi penari, rias dan busana, aroma bunga dan lain sebagainya.

Dalam mewujudkan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla*, Agus Tasman meresapi betul apa yang menjadi latar belakang keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla* pada masa lalu. Peresapan itu dilakukan melalui pencerapan ide, gagasan pokok, dan nuansa rasa-perasaan yang menjadi roh dari semua gejala tersebut. Pencerapan ide, gejolak batin dan nuansa *rasa* kemudian diwujudkan dalam tari *Bêdhaya Ela-ela* dengan tingkat kerumitan yang tinggi.

2. Elemen-elemen dalam Tari *Bêdhaya Êla-êla*. Sebagai Sarana Representasi *Rasa* Budaya Jawa

Bêdhaya Êla-êla merupakan suatu garapan karya tari yang utuh dibangun dari unsur isi dan bentuk. Unsur isi melekat pada bentuknya, sedangkan bentuknya merupakan kesatuan dari beberapa elemen yaitu tubuh penari (dan penjiwaan karakterisasi tokoh/peran, tema tari, pemahaman latar belakang terciptanya), gerak, rias-

busana, karawitan tari (irama), ruang (tempat pentas), properti, gerak dan formasi penari, serta unsur bau atau aroma, seperti dupa atau wewangian dari bunga *samparan*.

Rasa agung, gagah, mrabu, dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan sesuatu yang bersifat abstrak, dan tidak dapat diamati secara visual, *tan kasat mata*, dan tidak dapat didefinisikan secara pasti karena sifatnya yang sangat subjektif. Namun demikian *rasa* memiliki elemen-elemen pembentuk yang mampu memproyeksikan *rasa* tersebut.

Elemen *rasa* adalah unsur-unsur dalam susunan karya tari yang membangun keindahan *rasa* dalam presentasi tarinya. Keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla*, tampil melalui kekuatan-kekuatan yang dibangun dari tiap unsur atau elemennya. Elemen-elemen tersebut diantaranya adalah : tubuh (penari) dan gerak, rias dan busana, formasi penari, karawitan tari, serta ruang pementasan.

a. Tubuh Penari dan Gerak

Di dalam tari tradisi Jawa-Surakarta konsep tubuh (*adêg, dêdêg*) merupakan hal yang sangat penting dan sangat diperhitungkan. Tubuh adalah presentasi jiwa dan karakter seseorang, tubuh penari yang akan merepresentasikan segala ide dan

gagasan dalam sebuah koreografi tari. Maka dari itu, tubuh penari menjadi sarana pokok atau utama sebagai media gerak yang didesain sesuai substansi garapannya. Secara konseptual tari adalah tubuh fisik hidup yang merepresentasikan perasaan yang dibentuk dari realita sosial budaya dalam masyarakatnya.

Tubuh secara fisik maupun psikis menjadi syarat yang penting dalam merepresentasikan *rasa* pada tari *Bêdhaya Êla-êla*. Tubuh secara fisik menyangkut kesadaran terhadap keterampilan tubuh dan kondisi psikis yaitu perasaan, batin/jiwa, emosi-pikir, kepekaan estetik, kemampuan interpretasi, merupakan faktor terpenting dalam representasi *rasa*. Sehubungan dengan itu maka pertimbangan tentang segala ketubuhan menjadi hal yang sangat mendasar dalam presentasi tari Jawa.

Di dalam tari Jawa dikenal teori ketubuhan, seperti yang jumpai di dalam *Serat Kridwayangga*, yang membahas tentang *pakem beksa*, atau aturan dalam tari. Aturan tentang ketubuhan dalam tari Jawa ditulis sangat rinci, dari bentuk postur tubuh, ukuran tubuh, ketegakan tubuh, corak wajah, gaya *gesture* (pembawaan gerak tubuh), air muka, bentuk wajah, dan lain sebagainya. Ketentuan

ketubuhan tersebut sangat berhubungan dengan kepantasan dalam membawakan tarian.³⁵

Keindahan tari Jawa di antaranya dibangun oleh bentuk tubuh penari, dan kondisi ekspresi wajah (raut muka, pandangan mata, bentuk wajah), dipaparkan di dalam *Serat Wedhataya* sebagai berikut.

‘Wosipun ngagêsang punika, kédah sampurna panglarasipun, ing badan pribadi, ing jawi lebet, lirisun: tumrap larasing jawi, tiyang badhé njogèd Alus, sarira kedah lurus, polatan tajêm, pasemon sumeh; ingkang bêksa Branyak sarira rêpéh kèwês, pasêmon wingit; ingkang bêksa Bergas sarira antar pasemon ladak; ingkang bêksa Sêrêng-rêgu dèdêg kêpara agêng inggil, radi balung kawêtu, pasêmon andik angajrihi.’³⁶

(Intisari hidup ialah, agar laras sempurna, dalam diri pribadi, jiwa raga, maksudnya: tentang laras raga, jika orang akan menarikan tarian *alus*, harus bertubuh lurus, pandangan tajam, raut muka manis, jika menarikan tarian *branyak*, tubuh bersahaja dan luwes, air muka berwibawa, jika menarikan tarian *bergas*, tubuh tenang, raut muka congkak, jika menarikan tarian *seram*, berwibawa, sosok tubuh agak tinggi besar, tampak kuat dan raut muka keras menakutkan).

Aturan tentang ukuran tubuh penari yang tertulis dalam *Serat Kridhawayangga*, juga menyangkut *dèdêg* (perbandingan tegak tubuh). *Dèdêg* tinggi besar (*gèdhé dhuwur*) pantas membawakan tari dengan

³⁵ Mas Sastrakartika, *Serat Kridhawayangga: Pakem Beksa*. Terjemahan T.W.K.Hadisoeperta (Jakarta:Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan Dan Sastra Indonesia Dan Daerah, 1979), 52-59. Secara rinci hal mengenai aturan ketubuhan tertulis dalam nomer 38, bab 30.

³⁶ *Serat Wedhataya*, t.th., 2.

karakterisasi *gagahan*. Tokoh-tokoh yang dibawakan oleh postur tubuh tersebut di antaranya adalah, Bima.

Ukuran tubuh pada tari *bêdhaya/srimpi* biasanya dengan postur tubuh sedang sampai pada ukuran tinggi semampai. Prinsipnya adalah dalam satu tari kelompok tersebut dibawakan oleh penari dengan postur tubuh yang sama. Hal tersebut diyakini mampu membangun *rasa* yang utuh.

Rasa sangat tergantung pada faktor ketubuhan, dan bentuk gerak sebagai elemen fisik, namun juga faktor dinamik atau isi atau roh yang terkandung dalam elemen fisik ketubuhan, yaitu energi, daya, kondisi psikis atau *mood*, dan kekuatan atau ketahanan otot. Ditandakan oleh Wahyu Santoso Prabowo sebagai seorang koreografer sekaligus penari bahwa keberhasilan dalam menyampaikan *rasa* sebagai keindahan tari Jawa yang terpenting adalah dengan memahami dan menyadari secara penuh tentang tubuh sebagai media ekspresi dan sumber ekspresi. Tubuh manusia memiliki bentuk yang sudah pasti, serta dilengkapi dengan sistim yang rumit. Seorang penari (juga koreografer) harus memahami pengetahuan tentang tubuh manusia, dan tidak terbatas pada tubuhnya sendiri, tapi juga tubuh orang lain yang beraneka ragam dan tentu seorang penari dan koreografer harus mampu membaca

detail-detail gerak dan koordinasi gerak serta intensitas gerak pada tubuh, baik yang memiliki kekuatan maupun kelemahannya.³⁷

Di dalam konsep penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla* menurut Agus Tasman sebagai penyusun tarinya memiliki pandangan bahwa keadaan tubuh sangat penting dalam keberhasilan presentasi *rasa* melalui tari *Bêdhaya Êla-êla*. Meski tidak mutlak mengikat namun hal tersebut menjadi pertimbangan penting ketika memilih penari. Dengan demikian tubuh penari adalah sarana yang penting dan menjadi bagian yang tak terpisahkan dalam menentukan keindahan penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Keseragaman fisik penari (tinggi maupun bobot) merupakan salah satu faktor yang mempengaruhi kualitas presentasi *rasa* gerak tari secara keseluruhan. Kesamaan tinggi nampaknya membawa pengaruh yang signifikan, sehingga untuk mensiasati apabila tinggi penari tidak sama adalah dengan mengatur level '*adêg*' penari. Keserasian dan keharmonisan gerak merupakan salah satu faktor penentu *rasa*, dan akan menyamakan kondisi fisik, terlebih jika *rasa* gerak sudah betul-betul menubuh pada diri penari.

³⁷ Wahyu Santosa Prabowo, "Tentang Tubuh Penari dan Penciptaan Tari Jawa. Artikel dalam booklet "Menuai *Rasa*, Semesta Raga pada Hari Tari Dunia Tahun 2016.

Gerak sebagai sarana pokok dalam menampilkan keindahan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* mengacu pada gerak tari *bêdhaya* yang ada, di antaranya adalah tari *Bêdhaya Ketawang*, sebagai induk tari puteri gaya Surakarta, serta tari *Bêdhaya Durodasih* dan *Bêdhaya Mangunardjo*. Selain mengacu gerak yang sudah ada, koreografer juga menggarap dan mengembangkan gerak dengan tetap berdasarkan pada kaidah atau ketentuan tari tradisional klasik (keistanaan). Sehubungan dengan hal tersebut secara bentuk visual gerakannya bukan merupakan sesuatu yang baru. Nampak bahwa keindahan substansiil dalam tari *bêdhaya*, secara khusus *Bêdhaya Êla-êla* bukan terletak hanya pada rangkaian gerakannya saja, melainkan pada sesuatu daya yang ada di dalam rangkaian gerak yang didukung dengan media lain dan dihidupkan oleh tubuh penarinya, sehingga tari *Bêdhaya Êla-êla* mempunyai keindahan *rasa* tersendiri.

Rasa dalam tari terbentuk dari seluruh keindahan dan kekuatan ekspresi tiap elemen tari terutama tergantung penguasaan teknik gerak dalam tiap motifnya. Pelaksanaan motif gerak yang baik dan benar belum cukup untuk dapat menghadirkan keindahan tari. Akan tetapi harus didukung dengan penjiwaan atau upaya untuk menghidupkan gerak itu dengan *rasa*. Dalam hal ini dinyatakan oleh Humardani demikian.

Seorang penari dapat membawakan salah satu bentuk atau bagian dari bentuk tari, umpamanya *sabetan*, dengan cara yang benar tetapi tanpa mengesankan *rasa* sedikitpun. Seorang penari juga dapat memiliki kemahiran teknik menari yang baik sekali, dan dengan itu dapat menghasilkan bentuk (lahir) tari yang sempurna, atau katakan bersih, tetapi “dingin” tanpa isi. Kritikus Barat menyebutnya “kosong” atau *empty*. Penari-penari semacam itu pada dasarnya hanya mementingkan ketelitian dalam membawakan gerak saja, atau hanya memperhatikan bentuk lahir belaka.³⁸

Sehubungan dengan hal tersebut seorang penari dituntut berbuat lebih dari sekedar melakukan gerak-gerak tari dengan benar, namun dituntut juga untuk mampu menghidupkan gerak tersebut dengan menuangkan *rasa* sebagai isi dari wujud geraknya.

Setelah teknik dikuasai, pelaksanaan tari harus dilakukan secara harmonis yang berirama dalam iringan gerak diikuti dengan penuh kontrol batin, dalam arti memahami dan mampu melakukan kontrol terhadap emosi jiwa, yang dicapai dengan konsentrasi. Tanpa konsentrasi seorang penari, walaupun tekniknya sudah luar biasa, tetap kosong jiwa dan *rasanya*, sehingga tidak mampu menyentuh hati para penontonnya.³⁹

³⁸ Humardani. “Kumpulan Kertas Tentang Tari” (ASKI Surakarta, 1979), lihat juga Rustopo (ed), 1991, 36.

³⁹ KGPA. Mangkunegara IV. “Degronslach Van Java” (Kertas stensilan terjemahan Daryono, 1938), 3

Keindahan sebuah karya tari dapat dipahami melalui wujud fisik sekaligus juga melalui wujud yang non fisik sifatnya. Fisik yaitu bentuk visual tari itu sendiri, sedangkan bentuk yang sifatnya non fisik adalah tema tari, kesan dan *rasa* tari. Untuk dapat menangkap keindahan tersebut dibutuhkan sensibilitas perasaan, ketajaman interpretasi, kedalaman imajinasi, kemampuan persepsi, logika *rasa* tari, dan lain sebagainya. Terlebih lagi oleh karena bentuk-bentuk gerak tari Jawa- Surakarta yang sifatnya simbolis dan penuh dengan makna filosofis, yang tercipta dari hasil perenungan terhadap fenomena alam dan kehidupan, sehingga pendekatan yang tepat untuk menghayatinya adalah dengan memahami *rasa*.⁴⁰

Penari adalah juga seorang penghayat. Dikarenakan ketika membawakan tarinya, penari juga harus melalui proses penghayatan. Di dalam proses penghayatan dibutuhkan daya imajinasi dan interpretasi yang tinggi. Dibutuhkan pula sensibilitas perasaan untuk menghayati *rasa* dalam tarinya. Proses penghayatan tersebut merupakan hal penting bagi penari agar dapat menghidupkan tarinya dan memunculkan pula *rasa* dalam penyajian tarinya.

⁴⁰ Rustopo (ed.), 1991, 40.

Langkah yang harus dilakukan penari agar dapat menghidupkan *rasa* tari, di antaranya dengan memahami tema dan substansi tari yang tercermin dalam tokoh di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, yaitu perjalanan spiritual Bima dalam cerita *Dewa Ruci*. Pemahaman tersebut dilakukan sebagai upaya untuk menjiwai tokoh yaitu Bima/Werkudara/Bratasena dan sekaligus tokoh *Dewa Ruci* yang keduanya menampilkan kesan *rasa gagah, agung* dan *sacre*, seperti yang dinyatakan oleh koreografernya.

Pemahaman dan penjiwaan terhadap cerita dan tokoh sangat berpengaruh pada penjiwaan keindahan *rasa* yang terekspresikan melalui pada unsur gerak. Dari penjiwaan tersebut maka *rasa* yang diimajinasikan akan terproyeksikan dalam gerak sehingga gerak tersebut akan memiliki *rasa*, biasa disebut dengan istilah *rasa gerak*.

Rasa yang dimunculkan oleh gerakan tari ditentukan oleh beberapa hal di antaranya adalah ketepatan unsur gerak. Unsur gerak terdiri dari bentuk (*shape*), tenaga, daya (*effort*), dinamika, ritme, volume. Dari pengelolaan terhadap unsur-unsur gerak tersebut maka *rasa gerak* dapat terbentuk atau diciptakan. Pengelolaan unsur gerak sangat terkait dengan pelaksanaan teknis gerak. Dengan penguasaan terhadap teknis gerak yang tepat akan menghidupkan *rasa gerak* dalam sebuah koreografi.

Mengacu dari tokoh, imajiasi yang terkait dengan *rasa* dalam hal ini kualitas dari kesan penampilan karakter yang muncul adalah *gagah*. Untuk menampilkan kesan *gagah* tersebut, maka gerak-gerak dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* dilakukan dengan volume yang agak besar, tidak seperti pada gerak tari *bêdhaya* lainnya. Volume besar itu dimplementasikan pada gerakan *penthangan* tangan, dan juga pandangan mata yang tidak terlalu *luruh*.



Gambar 56: Agus Tasman sedang mengarahkan gerak *penthangan* yang secara teknis harus dilakukan dengan lurus dan volume yang lebih besar agar muncul kesan *gagah* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Tari merupakan satu kesatuan garapan medium yang terbangun melalui dua sisi, yakni keterpaduan antara bentuk fisik

atau bentuk visual dan keberadaan isi suatu karya atau bentuk non fisik dari karya.⁴¹ Terkait dengan itu maka selain penguasaan teknik, penari harus memahami atau menjiwai konsep tari melalui cerita atau tema tarinya agar mampu memberi “roh” atau *rasa* sebagai substansi dalam karya tari. Dalam proses penguasaan teknik dan pemahaman isi sangat dibutuhkan daya interpretasi dan imajinasi yang tinggi. Hal tersebut seperti dinyatakan oleh Sal Murgiyanto sebagai berikut.

... seorang seniman (aktor, penari, pemusik) tidak hanya perlu menguasai teknik atau keterampilan ragawi, tetapi harus juga mampu mengekspresikan semangat atau jiwa sebuah pertunjukan (naskah/teks, koreografi, karya musik) yang membuat kematangan batin dan kepekaan imajinasi seniman penyaji.⁴²

Semangat atau jiwa di dalam tari *bêdhaya* adalah *rasa*. *Rasa* yang dilahirkan dari imajinasi diantaranya melalui isi tarinya yaitu tema dan tokoh-tokoh yang termuat dalam syair *sindhênan*, koreografi (gerak dan semua elemen tari), dan musiknya. Landasan dasar kemampuan mewujudkan semangat, jiwa atau *rasa* dalam tari adalah ketrampilan raga yaitu penguasaan teknik gerak. Salah satu ramuan dari kepekaan seni adalah hidupnya perasaan dan emosi;

⁴¹ I Nyoman Kutha Ratna, 2007: 220.

⁴² Sal Murgiyanto, “Menyiapkan Seniman Profesional Yang Berilmu” dalam *Gelar*, Jurnal Ilmu dan Seni. Nomor 1 Tahun I/1998 (Surakarta: STSI Surakarta, 1998), 23

namun emosi yang diperlukan untuk pengembangan kepekaan seni adalah emosi yang telah diasah, serta disinergikan dengan pemahaman konseptual dan pengenalan teknik.⁴³

Pencapaian *rasa* dalam tari Jawa dibingkai pula menurut pola-pola tertentu yang disesuaikan dengan perwatakan atau karakterisasi yang telah disepakati secara konvensional. Sehingga penghayat karya seni akan dengan mudah merasakan getaran *rasa* yang ditimbulkan dari rangsangan bentuk karya dengan pemakaian pola yang tepat dan pantas sesuai dengan aturan atau pola yang telah ditentukan secara budaya.

Secara garis besar pemahaman karakterisasi tari dapat dilihat dalam kelompok *putri*, *putra alus* dan *putra gagah*. Mengenai kategorisasi tari secara lebih rinci lagi dikelompokkan menjadi tiga kategori yaitu *alus*, *madya*, dan *kasar*. Karakter *alus* meliputi Panji Sepuh, Panji Anom, Gunungsari, dan Wanodya; karakter *madya* adalah karakterisasi tari di antara *alus* dan *kasar* yakni, *dugang*, *tandang*, *sudira*; sedangkan karakterisasi *kasar* yaitu, *buta*, *wanara*, *bugis*.⁴⁴ Terkait dengan itu, di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* juga

⁴³ Edi Sedyawati, "Kepekaan Seni Untuk Semua" dalam Gelar, *Jurnal Ilmu dan Seni*. Nomor 1 Tahun I/1998 (Surakarta: STSI Surakarta, 1998), 8-10

⁴⁴ Sastrakartika, 1979), 114.

muncul *rasa halus, meneb, sêmêlêh*, mengalir seperti halnya tari-tari yang berkarakter putri alus.

Rasa di dalam tari bisa dibentuk dari kondisi watak atau ciri seseorang (tokoh), yang menunjuk pada karakter keadaan jiwa tokoh. Watak tersebut dapat dilihat dari tutur kata, cara bertindak (berjalan, bergerak dan lain sebagainya). *Rasa* dari perwatakan misalnya *bergas* (gagah energik, gesit), *sigrak* (sigap bersemangat), *trègèl* (gesit, lincah), *alus* (tindakan, teknis gerak dan gaya bicara), *gagah antêb* (gagah tenang), *mrabu* (tenang berwibawa), *prênès/kênès* (genit, lincah, kemayu), *luruh* (tenang, rendah hati, halus) *branyak* (sombong, kemaki, sigap, lincah), *lanyap* (tegas, sigap, cekatan), *rongèh* (tidak tenang, sombong), *Sêmêlêh* (*sarèh, tenang, dan sabar*).

Di dalam tari *Bèdhaya Êla-èla* secara karakterisasi tari adalah tari (putri). Namun juga sekaligus mengacu tokoh dengan karakter gagah yang digambarkan dengan *Bima* dalam cerita *Dewa Ruci*. Meskipun dengan karakter tari putri namun penghayatan terhadap tokoh tersebut juga perlu dilakukan untuk mengembangkan imajinasi, sebagai upaya menghidupkan gerak dan elemen lain dalam garapan tarinya.

Selain mengacu pada karakter tari dan karakter tokoh, *rasa* juga dapat terungkap atau terwujud secara spontan ketika jiwa dalam

keadaan hening dan seluruh kekuatan *rasa* terpusat (Jawa: *pameleng*).⁴⁵ Tubuh dalam mempresentasikan tari *Bêdhaya Êla-êla* sangat memerlukan kemampuan kontrol diri-jasmani dan batin dengan seimbang. Kemampuan kontrol secara batin adalah kemampuan untuk menjaga emosi, batin, gejala jiwa. Dalam hal ini berkaitan erat dengan kedalaman batin yang mampu merasakan tindakan kontrol jasmani dan batin tersebut, yang tentunya sifatnya sangat subjektif. Namun dari subjektivitas itu, dapat dirasakan sebagai pengalaman bersama oleh antar subjek, apabila dilakukan dengan intensitas yang tinggi.

Kemampuan kontrol diri dilakukan secara internal dalam diri penari dalam sinerginya dengan gerak (dengan semua elemennya: tenaga irama tubuh, volume tubuh, ruang mikro), juga secara eksternal yaitu sinerginya tubuh penari yang lain (*mulat, mat sinamatan*), posisi di dalam ruang terkait desain pola lantai, irama *gêndhing* dan lain sebagainya. Dalam konteks ini disebut juga sebagai komunikasi *rasa*, yaitu komunikasi yang bersifat non verbal yang terkondisi ketika penari berada di pentas. Komunikasi *rasa* sangat membutuhkan kepekaan batin dan kepekaan *rasa* dalam menangkap

⁴⁵ Sedyawati, 1981, 20.

sinyal tubuh penari yang lain (dalam tari kelompok seperti *Bêdhaya Êla-êla*).⁴⁶

Gerak tubuh pada tari memiliki *rasa*, karena dialiri oleh getaran-getaran ‘emosi’ dari dalam jiwa yang hendak ditampilkan dalam tarinya. *Rasa* gerak di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* secara mandiri dapat memunculkan *rasa agung gagah*, melalui kemampuan merepresentasikan penjiwaan emosinya melalui kemampuan teknik tepat. Namun secara keseluruhan garapan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* mampu muncul semakin kuat karena terbangun dari akumulasi seluruh unsurnya.

b. Formasi Penari

Formasi di dalam tari Jawa biasa disebut dengan istilah *gawang*. *Gawang*⁴⁷ atau desain formasi penari memiliki kekuatan khusus dalam presentasi tari klasik, terutama dalam membangun

⁴⁶ Wawancara dengan Daryono pada tanggal 3 November 2016 di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

⁴⁷ Istilah *gawang* sebagai penyebutan posisi penari atau formasi penari pada saat menari, di wilayah Surakarta sering diucapkan dengan istilah pola lantai. Penyebutan yang kurang tepat tersebut bukan tanpa maksud tertentu, namun bertujuan untuk meningkatkan pembahasan terkait dengan formasi penari dan lintasan yang harus dilakukan pada saat berpindah tempat dan membentuk formasi yang baru. Tradisi pengucapan tersebut dilakukan terus menerus dari waktu ke waktu sehingga tidak menyadari lagi bahwa kebiasaan penyebutan tersebut sebenarnya kurang tepat. Di Yogyakarta, *gawang* disebut dengan istilah *rakit*.

rasa melalui kesan yang muncul dari formasi penari. Perubahan posisi penari atau formasi penari (*gawang*) berimplikasi pada bentuk pola lantai. Sehubungan dengan itu penggarapan pola lantai merupakan hal yang tidak kalah penting dan tidak bisa diabaikan begitu saja, dikarenakan merupakan bagian dari unsur pembangun keindahan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Dinyatakan oleh Soedarsono bahwa “sentuhan-sentuhan emosional dalam tari salah satunya dicapai melalui penggarapan penempatan penari di atas lantai.⁴⁸

Posisi atau formasi penari pada tari *Bêdhaya Êla-êla* tidak hanya mengacu formasi penari tari *bêdhaya* pada umumnya, namun juga terdapat penggarapan dan pengembangan menyesuaikan dengan tema tarinya agar nuansa *rasa gagah, agung* dapat terbangun.

Formasi penari maupun rangkaian gerak dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* tidak menggambarkan secara langsung alur cerita tokoh Bima dalam *Sêrat Dewa Ruci*. Namun demikian penari tetap mengacu alur cerita perjalanan tokoh perjuangan Bima dalam cerita *Dewa Ruci* tersebut. Penggambaran perjuangan Bima dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* nampak pada bagian gerak dengan desain pola lantai yang

⁴⁸ Soedarsono. *Pengantar dan Pengetahuan Komposisi Tari* (Yogyakarta: Depdikbud, 1985), 4-5.

membentuk pola garis diagonal (*ngiris tempe*). Desain formasi penari tersebut mampu memunculkan kesan *rasa* yang kuat seperti dapat disimak pada pernyataan S. Pamardi sebagai berikut.

Di dalam garapan pola lantai tari *Bêdhaya Êla-êla* nya Pak Tasman yang versi panjang, terutama pada pola lantai yang *ngiris tempe* itu sangat kuat sekali dalam memunculkan *rasa gagah* nya Bima. Pada saat itu seolah-olah benar-benar terlihat Bima sedang berada di dalam samudra dan berperang dengan ular. Hanya saja sayang sekali pada *Bêdhaya Êla-êla* yang versi pendek, pola lantai itu dihilangkan karena harus dipadatkan, jadi *rasa* nya menjadi kurang mantab.⁴⁹

Dari pernyataan tersebut dapat diketahui bahwa pola lantai di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* menjadi salah satu elemen penting dalam pembangun keindahan *rasa* tari. Sementara menurut beberapa penari menyatakan bahwa pola lantai tari *Bêdhaya Êla-êla* terasa sangat kuat dalam memunculkan *rasa gagah* pada saat penari dalam formasi pola lantai atau *gawang pistulan* dan *panahan*.⁵⁰

⁴⁹ Wawancara dengan S. Pamardi pada tanggal 8 April 2015 di Gedung I lantai 1 kampus ISI Surakarta.

⁵⁰ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami (dosen tari, penari dan peneliti tari di ISI Surakarta), Dwi Maryani (dosen tari, penari dan peneliti tari di ISI Surakarta), dan Sri Setyaasih (dosen tari, penari dan peneliti tari di ISI Surakarta) pada tanggal 28 November 2014, di Gedung E ISI Surakarta. Yang dimaksud dengan *gawang pistulan* adalah pola lantai yang terbentuk pada saat motif gerak *pistulan*, dan juga *panahan*.

c. Rias dan Busana

Rias dan busana merupakan dua unsur dalam satu rangkaian bentuk yang tidak dapat dipisahkan. Dalam penyajian tari *bêdhaya* pada umumnya, rias busana tidak berfungsi untuk penggambaran tokoh dalam cerita tertentu, namun mempertegas makna simbolik yang ada di balik tariannya, melalui warna dan atau corak motif kainnya. Selain itu juga berfungsi untuk mempertegas tema dan kesan *rasa* yang ingin ditampilkan. Rias dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah rias *corrective makeup*, rias wajah untuk mempertegas garis wajah. Rias wajah yang bersifat korektif dalam *Bêdhaya Êla-êla* bertujuan untuk mempercantik penari.

Dalam tari Jawa-Surakarta, raut wajah menjadi pertimbangan yang penting terkait dengan *rasa*. Tertulis dalam *Serat Kridawayangga* bahwa raut wajah seharusnya diselaraskan dengan tari yang dibawakan (*pasemon*). Raut muka juga menunjukkan karakter seseorang, paras yang murung baik untuk menarikan tari yang 'regu' (berwibawa), seperti tari *bêdhaya*.⁵¹

⁵¹ Mas Sastrakartika. *Serat Kridhwayangga: Pakem Beksa*. Dialihbahasakan oleh T.W.K.Hadisoeperta Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan Dan Sastra Indonesia Dan Daerah, 1979), 53-55.

Busana tari juga merupakan elemen yang penting dalam membangun *rasa* dalam tari, terutama pada tari klasik keistanaan. Bentuk *dodot ageng* pada busana tari *Bêdhaya Êla-êla* mengacu pada bentuk busana tari *bêdhaya* keraton. Secara visual bentuk busana tersebut menunjuk pada ciri khas bentuk busana keistanaan, sehingga kesan atau nuansa *rasa* yang muncul dari bentuk busananya adalah kesan *agung*. Bentuk serta struktur busana *Bêdhaya Êla-êla*, dengan susunan yang berlapis harus benar-benar dirasakan ‘menyatu’ dengan tubuh penari. ‘Penyatuan’ diri dengan busana tersebut agar tidak mengganggu konsentrasi dan mengganggu *rasa gerak*.

Warna *gula klapa* (perpaduan merah putih) dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* memunculkan kesan *gagah, sigrak, resik*. Kesan-kesan tersebut memperkuat *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla*.⁵² Warna merah pada dasarnya mampu menstimulasi imajinasi dan perasaan penari sehingga mempengaruhi emosi penari. Dinyatakan oleh Mamik Widyastuti demikian.

Busana *dodot* dengan warna merah itu lebih mengena, dengan warna merah, hati dan perasaan seketika langsung *wuih...* kalau saya merasakan kok merah itu

⁵² Wawancara dengan Agus Tasman pada tanggal 4 Maret 2014 di Karangasem Surakarta.

gagah, dalam warna merah itu sudah *gagah*, sehingga karena imajinasi sudah membawa pada perasaan itu maka secara tidak disadari akan terbawa pula pada gerakannya.⁵³

Kesan *gagah* muncul pula melalui rias yang lugas dan sanggul *kadal mènèk* pada rambut. *Gelung kadal mènèk* secara historis merupakan gelung yang biasa dikenakan oleh pria zaman dulu yang kebanyakan berambut panjang. Terkait dengan hal itu maka *gelung kadal mènèk* diasosiasikan dengan kegagahan. Kesan *gagah* pada bentuk *gelung kadal mènèk* tersebut dibentuk oleh imajinasi keberadaan *gelung* yang biasa diaplikasikan oleh kaum pria atau prajurit pada masa lalu. Kesan *gagah* yang muncul dengan pemakaian *gelung* tersebut pada penari diharapkan akan memunculkan *rasa gagah*.

Di dalam busana *bêdhaya* yaitu *dodot ageng* dilengkapi dengan *sampur*, dan kain *samparan*.⁵⁴ Perlengkapan lain yang tidak bisa diabaikan adalah bunga yang diletakkan di dalam kain *samparan*. Kain *samparan* dalam busana *dodot*, memiliki fungsi untuk memberi penegasan pada gerakan kaki. Dihidupkan dengan gerakan

⁵³ Wawancara dengan Mamik Widyastuti pada tanggal 21 Oktober 2016. Hal senada juga disampaikan oleh penari yang lain seperti Ninik Suturangi Mulyani, Dwi Maryani, Sri Styoasih, dan Listya.

⁵⁴ Kain *samparan* adalah kain yang menjuntai ke bawah tergerai di lantai diantara dua kaki penari

menyamparkan kain ketika gerakan *débêg-gêjuk*,⁵⁵ sementara bunga mawar, melati, irisan daun pandan, serta rempah-rempah yang ditaruh didalamnya akan terlempar ke luar dari kain *samparan* dan membuat efek yang dramatis. Dalam perbincangan dengan beberapa penari *Bêdhaya Êla-êla* antara lain dengan Hadawiyah Endah Sri Utami, menyatakan sebagai berikut.

Tentang busana, selain warna merahnya yang masuk dalam imajinasi saya tentang kegagahan, pada saat menari, ketika saya menyamparkan kain *samparan* itu, sekilas saya melihat bunga-bunga dari kain *samparan* itu melesat jauh ke samping saya, membentuk garis, dan seolah memperluas gerakan kaki saya, *nah* dari situ imajinasi saya hidup... dan itu mamacu perasaan saya yang memang ketika memainkan kain *samparan* di tari *Bêdhaya Êla-êla* itu harus kuat ya, jadi muncul *rasa tegas*, dan itu *gagah, gagah* saya bisa muncul dari situ.⁵⁶

Bunga *samparan* adalah semacam *racikan* dari berbagai bunga yang terdiri dari bunga mawar, melati, irisan daun pandan, dan rempah-rempah yang diletakkan di dalam gulungan kain *samparan*. Fungsi dari bunga *samparan* tersebut untuk menebarkan aroma yang khas dalam pertunjukan *bêdhaya*. Bau bunga, seperti bunga mawar

⁵⁵ Gerak pada kaki, di bagian permukaan bawah atau telapak kaki, kecuali tumit, 'ditepukkan' ke lantai kemudian menyamparkan *samparan* yang ada di selai-selai telapak kaki, dengan ujung kaki ke arah samping dalam dengan tekanan kuat sehingga kain terlempar tergerai di lantai pada posisi kain yang berbeda.

⁵⁶ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 26 Oktober 2016 di Surakarta.

atau violet itu bahkan memiliki daya tarik emosi yang kuat, dan mengangkatnya pada wilayah *rasa* dan imajinasi, yang meningkatkan sensasi sehingga dapat mendorong kualitas estetika *rasa*.⁵⁷ Bagi hampir seluruh penari *bêdhaya*, bau atau aroma bunga *samparan* dalam busana *bêdhaya* membawa sensasi tersendiri dan memacu imajinasi jauh pada ruang lain.

d. Karawitan Tari

Antara tari dan musik tari memiliki kesamaan unsur yang sangat mendasar yaitu ritme atau irama dan volume. Gerak sebagai elemen pokok dalam tari memiliki unsur irama atau ritme, volume, tenaga atau tekanan, demikian juga di dalam musik dengan elemen dasar suara yang di dalamnya terdapat unsur-unsur di antaranya ritme atau irama dan volume. Dengan adanya kesamaan unsur tersebut maka tari dan musik memiliki keterkaitan yang sangat signifikan. Musik menjadi elemen yang penting dalam membangun dan menciptakan keindahan *rasa* dalam tari.

Sejak zaman prasejarah sampai sekarang dapat dikatakan di mana ada tari di situ pasti ada musik. Musik dalam tari bukan hanya

⁵⁷ De Witt H Parker, *Dasar-Dasar Estetik*. Diterjemahkan oleh SD. Humardani (Surakarta ASKI, 1979), 82-84.

sekedar pengiring, tetapi musik adalah patner tari yang tidak boleh ditinggalkan. Musik dapat memberikan suatu irama yang selaras sehingga dapat membantu mengatur ritme atau hitungan dan dapat juga memberikan gambaran dalam ekspresi suatu gerak.⁵⁸

Para penari *Bêdhaya Êla-êla* berupaya menghidupkan gerak melalui penghayatan terhadap *gêndhing* tarinya. *Gêndhing* tari memiliki peran yang sangat penting di dalam tari untuk menghidupkan gerak dan seluruh elementari lainnya. *Rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* terutama dibangun pula oleh komposisi *gêndhing* tarinya.

Gêndhing tari sangat berpengaruh dalam pembentukan *rasa* dalam tari *bêdhaya*. Oleh sebab itu *gêndhing* tari selalu menyatu dengan koreografi *bêdhaya*. *Gêndhing* tari dalam *bêdhaya* itu bukan sebagai iringan tari, karena *gêndhing* di dalam *bêdhaya* itu memiliki peran yang penting, di antaranya dalam membentuk *rasa* tari *bêdhaya* itu sendiri. Jadi *rasa Bêdhaya Êla-êla* itu juga sudah ada di dalam *gêndhing* tarinya, yang digunakan sebagai acuan penari untuk merasakan gerakannya. *Gêndhing* tari digunakan sebagai stimulus perasaan agar penari dapat memberi daya hidup atau *rasa* pada gerak

⁵⁸ Oka Graha, *Fungsi Musik dalam Tari* (Jakarta: Duta Graha Pustaka, 1997), 46.

tarinya, dan mewujudkan keindahan *rasa* dalam pertunjukan tari secara menyeluruh.⁵⁹

Secara umum musik dalam tari berfungsi untuk menguatkan kesan *rasa* dan menegaskan irama dalam gerak tarinya. Di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, irama gerak tarinya sangat tergantung pada *irama gêndhing* tarinya yang dikenal dengan istilah *laya*. Menurut para penari, irama gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* semestinya memang menggunakan *laya* yang sedang, yaitu tidak terlalu lambat, dan tidak terlalu cepat, agar kesan *rasa agung, gagah*, dapat dirasakan pada *gêndhingnya* sehingga dapat diproyeksikan pula pada gerakan tarinya.

Karawitan atau *gêndhing* tari dalam *Bêdhaya Êla-êla* juga berfungsi untuk memberi ilustrasi atau gambaran suasana (kesan *rasa*), misalnya, *wingit, tintrim*. Sehingga secara menyeluruh *rasa* yang muncul dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *agung, gagah, perbawa*, dan *wingit*. *Wingit* dalam hal ini bukan seperti penggambaran pada situasi yang menyeramkan seperti arti *wingit*

⁵⁹ Wawancara dengan para penari *Bêdhaya Êla-êla* di antaranya Hadawiyah Endah Sri Utami, Ninik Suturangi Mulyani, mamik Widyastuti, Sri Setyoasih, pada saat proses latihan *Bêdhaya Êla-êla* di Gedung E2 ISI Surakarta, Januari 2015 dan 23 Oktober 2016.

pada umumnya, akan tetapi *wingit* yang menunjukkan kesan seperti ada kekuatan gaib yang melingkupi, tapi bukan angker.⁶⁰

Jika dicermati bahwa dari *rasa gendhingnya* yaitu *gendhing Ketawang* maka seperti halnya tari *bedhaya* keraton pada umumnya, *rasa gendhing* karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *regu*, dengan sub-sub *rasa* nya yaitu *agung, mrabu, wibawa, sacred, gagah, wingit*, dan mendalam (*deep*).⁶¹ Kemudian ada juga *rasa prihatin* yang muncul dari interpretasi syair *gerongan*-nya.

Rasa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* juga dibangun dari *gerongannya*. Kesan pada kemunculan pertama pada *maju beksan* dengan gerak *lumaksana kapang-kapang* yang diiringi dengan *gerongan* memunculkan *rasa agung, gagah, mrabu*. *Gerongan* dengan lagu *Pathetan Kemuda Pelog Nem* (pada gerak *maju beksan* tari *Bêdhaya Êla-êla*) tersebut terkesan sangat mendalam dan tenang, sehingga memunculkan *rasa gagah*. Jika dicermati juga mengandung pengertian sedih dan prihatin yang tersirat dari isi syair *gerongannya*.⁶²

⁶⁰ Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo pada tanggal 2 November 2016 di ISI Surakarta.

⁶¹ Tentang pengelompokan *rasa* dalam karawitan lihat Marc Benamou. *Rasa In Javanese Musical Aesthetics* (United State: UMI Company, 1993), 129.

⁶² Wahyu Santosa Prabowo, 2 November 2016

Berikut ini *gerongan* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, seperti yang dikemukakan oleh Wahyu Santosa Prabowo.

6 6 6 6 , 6 6 6 6 6 , 1 2 2

Gara gara ru-ha-ra gur ni - ta

3 2 1 6 5 . 6 5 3 , 3 5 6 6 , 6 6 6 6
O Ba yu me ses musus le- sus

6 6 6 . 5 . 5 . 6 5 3 2 . 3 5 . 6 5 3
ma wa - le - san

3 5 6 6 . 6 6 6 6 6 ,
harda molah majajar bumi

6.5 5.6 5 3 2 4 2.4 5 6 5.6 2 1 1.2 1 6.5
pa - la Madeg mardi mar - di

6 6 6 , 6 6 6 6.12 1.2
Mardapa pi-sar-di peng - rat

3.2 1 6 5.6 5 3
O

Karawitan tari atau *gedhing* tari *Bêdhaya Êla-êla* juga berfungsi sebagai sarana untuk mempertegas *rasa gerak*. Ekspresi gerak yang disusun di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* pada prinsipnya tidak jauh berbeda dengan tari *bêdhaya* pada umumnya di Surakarta, yaitu dengan menggunakan vokabuler motif gerak *bêdhaya* yang sudah ada. Perbedaannya pada pelaksanaan teknis gerak, yang lebih lebar volumenya dibanding dengan *bêdhaya* pada umumnya. Hal tersebut

dikarenakan menyesuaikan dengan tema tarinya yang berisi tentang kegagahan, dan keagungan.

Karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla* salah satunya berfungsi untuk menegaskan tekanan-tekanan gerak tersebut. Agar kesan *rasa gagah* dapat muncul. Bagian-bagian yang dirasakan lebih memberikan penegasan *rasa gagah* itu adalah pada gerakan *panahan* dan *pistulan* yang karawitan tarinya ada pada bagian *ngampat*. Dalam hal ini Mamik Widyastuti mengemukakan sebagai berikut.

Pada gerakan *panahan* dan *pistulan* saya merasakan betul-betul ada *rasa gagah* pada gerakannya, dan itu semakin terasa gagahnya karena musik tarinya terutama pada bagian perubahan irama dari *ngampat* ke *sirep*, saya merasakan *gagah* di situ.⁶³

Fenonema tersebut menandakan bahwa pemahaman *rasa gêndhing* bagi seorang penari sangat penting. Dengan memahami secara mendalam sehingga mampu menghayati, yang secara otomatis akan terproyeksikan pada gerak tubuhnya. Pernyataan yang intinya menegaskan fungsi karawitan tari yang sangat signifikan dengan gerakannya, dikemukakan oleh Nanuk Rahayu sebagai berikut.

Seluruh rangkaian gerak-gerak dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* memang rasanya *gagah*, juga terasa *agung*... bagi aku pribadi *lho*, mungkin berbeda dengan penari yang lain.

⁶³ Wawancara dengan Mamik Widyastuti pada tanggal 23 Oktober 2016 di Gedung E ISI Surakarta. Hal serupa juga disampaikan oleh Hadawiyah Endah Sri Utami, Sri Styoasih dan Dwi Maryani.

Jadi sejak awal itu geraknya memang sudah *gagah, nha* di tegaskan lagi dengan karawitan tarinya yang memang Pak Martopangrawit itu kan luar bisaa, *nggarap agungnya* tari *bêdhaya* dan *gagahnya* Bima pada *Bedahya Êla-êla* bisa sangat muncul pada karawitannya, *nha rasa* ku juga terpacu dari *rasa* karawitan tarinya, begitu *gerongan* yang '*gara-gara*'... itu sudah sangat terasa.⁶⁴

Musik dalam tari juga berfungsi sebagai penegas desain dramatik⁶⁵ dalam koreografi. Pada tari *Bêdhaya Êla-êla* meskipun tidak secara eksplisit menggambarkan alur cerita namun terdapat desain alur dramatik dalam korografinya (tari dan musiknya). Desain dramatik dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* berkaitan dengan alur kesan atau suasana yang diciptakan dari komposisi dan peralihan *gêndhingnya*. Desain dramatik tersebut bagi penari secara interpretatif dirasakan melalui *gêndhing* tarinya.

Desain dramatik yang muncul di dalam rangkaian gerak maupun *gêndhing* atau karawitan tarinya memang sangat bergantung pada kreativitas penari dalam upaya menjiwai *rasa gêndhing*, juga *rasa* geraknya untuk kemudian diproyeksikan dalam rangkaian gerak

⁶⁴ Wawancara dengan Nanuk Rahayu pada tanggal 14 Mei 2016 di Gedung Penunjang Teater Besar ISI Surakarta. Hal senada juga dikemukakan oleh Ninik Suturangi Mulyani, dalam wawancara 5 Juli 2015.

⁶⁵ Desain dramatik adalah tahap-tahap emosional dalam sebuah garapan tari. Tahap-tahap emosional yang menjadikan satu garapan tari berkesan tidak monoton. Melalui tahap ini penonton akan dapat merasakan perbedaan bagian awal kemudian semakin naik mencapai suatu puncak yang paling menarik yang di sebut dengan klimaks.

yang ditarikan. Namun demikian secara struktur di dalam tari maupun di dalam *gêndhing* atau karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla* tercipta sebuah alur atau desain dramatik dalam sebuah penyajian tarinya.

Desain dramatik dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* bisa dianalogkan dengan struktur dalam tari (*Maju Beksan, Beksan, Mundur Beksan*), maupun di dalam *gêndhingnya* (*Mérong, Inggah, Gêndhing Pokok, Udhar Sirêp-Ngampat*) yang menggambarkan tahapan dalam kehidupan manusia yaitu lahir, hidup atau berkembang dan mati. Bisa juga dimaknai sebagai pergolakan di dalam menjalani kehidupan seperti penggambaran munculnya masalah, pergolakan pencarian solusi, dan menemukan solusi.⁶⁶

Desain dramatik dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* diawali dari *maju beksan* dengan iringan lagu *gerongan*, *rasa* yang muncul adalah kesan atau suasana *rasa sacred* (khidmat), gagah namun tenang sebagai sub *rasa regu*. Pada tahap ini penari masuk masih dalam keadaan tenang, belum muncul gejolak *rasa* tertentu. Pada tahap ini penari masih masuk dalam suasana *meditatif*, hingga sampai pada gerakan *sembahan*.

⁶⁶ Hadawiyah Endah Sri Utami, wawancara 23 Oktober 2016.

Alur dramatik mulai naik ketika masuk pada tahap *merong-inggah*, masuk pada suasana *rasa wingit* (sub *rasa regu*). Imajinasi penari *Bêdhaya Êla-êla* pada tahap ini mulai masuk pada tokoh *Bima* saat pergolakannya dalam mencari air suci. *Rasa* yang muncul adalah *rasa agung* namun juga ada unsur *rasa sedhih* dalam hal ini masuk pada sub *rasa* terharu atau prihatin.⁶⁷

Kemudian tahap selanjutnya *sirep* masuk ke *ngampat*, di dalam sajian gerakannya menampilkan gerakan *panahan* dan *pistulan* dengan *rasa* gerak *gagah*. *Rasa* dalam karawitannya juga *gagah*, sampai pada *sirêp*. Dilihat melalui motif gerak yang menggunakan nama senjata yaitu *panahan* dan *pistulan*, mengandung makna sebuah 'perlawanan', sehingga jika dikaitkan dengan tema maka pada fase tersebut bisa diinterpretasikan penggambaran perjalanan *Bima* yang penuh dengan perlawanan, dan perjuangan. Kemudian setelah *sirep* yang kemudian muncul dua penari, masuk pada selanjutnya.

Tahap ditampilkannya dua penari (*batak* dan *èndhèl ajêg*) menari berpasangan, menggambarkan pikiran (akal) dan perasaan (hati). Pada tahap ini secara alur cerita mulai menimbang-nimbang antara yang baik dan buruk, memilah dan memilih, mana yang baik

⁶⁷ Hadawiyah Endah Sri Utami, disampaikan juga oleh Agus Tasman , mengacu dari perasaan prihatinnya PB VI, juga bisa diinterpretasikan dengan pergolakan batin *bima* dalam mencari *banyu perwitasari*, yang dalam konteks ini masih dalam masa keprihatinan.

dan mana yang buruk, seolah terjadi komunikasi dalam diri atau batin. Di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* secara cerita pada tahap ini menggambarkan pertemuan antara *Dewa Ruci* dan *Bima*. Pada tahap ini juga bersifat *meditatif*. *Rasa* yang muncul adalah *sacred* (*khidmad*). *Rasa khidmad* di sini merupakan sub *rasa* dari *rasa regu* sekaligus sub *rasa* dari *rasa sedhah*. Sampai dengan seruan *ande* pada syair yang ke 2, lalu ke 7 penari berdiri mulai masuk pada tahap penurunan.

Tahap selanjutnya pada *gêndhing udhar*, adalah mulai menemukan solusi sehingga muncul keyakinan diri. Desain-desain gerak pada tahap ini adalah gerak *êngkyèk* dan *pêndhapan*, dengan *rasa gerak gagah, mantab*. *Rasa* dalam karawitan tarinya adalah sub *rasa gagah* yang cenderung *sentosa* (*strong*), lalu *mundur beksan*.⁶⁸

e. Ruang atau Tempat Pementasan

Ruang atau tempat pementasan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *Pêndhapa*. Kesan atau suasana dan *rasa* dapat muncul dari wujud

⁶⁸ Wawancara dengan beberapa penari *Bêdhaya Êla-êla* di antaranya Hadawiyah Endah Sri Utami, Ninik Suturangi Mulyani, Sri Setyoasih, Dwi Maryani, Mamik Widyastuti, pada saat berproses latihan untuk pertunjukan Tari *Bêdhaya Êla-êla*. Kategori-kategori *rasa* yang disampaikan mengacu dari *rasa* dalam karawitan seperti yang dikemukakan dalam Marc Benomou. *Rasa in Javanese Musical Aesthetics* (North Zeeb Road: UMI, 1998), 129.

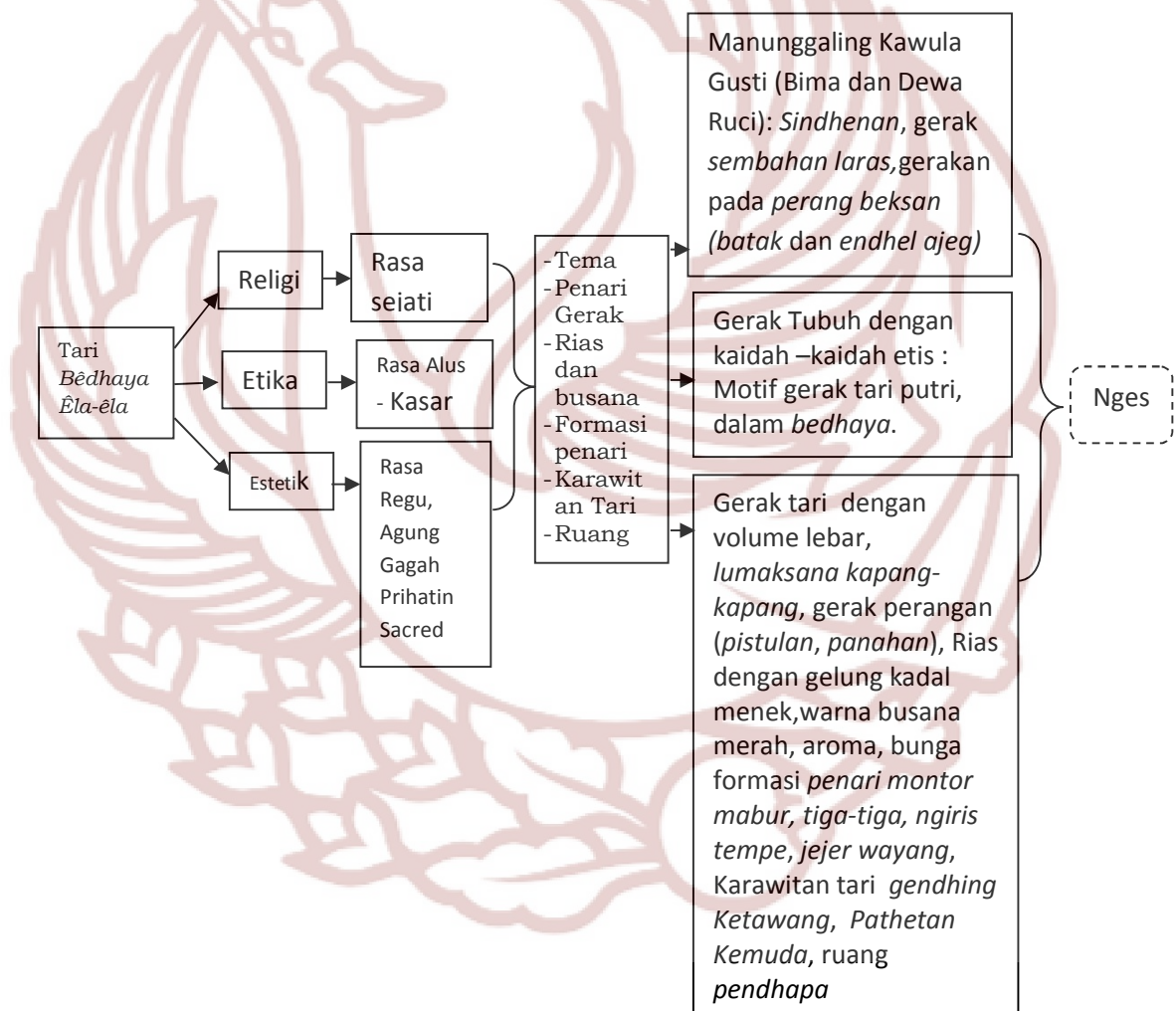
panggungnya atau tempat pementasan di mana pertunjukan tari diadakan. Kebanyakan penari berpendapat tentang kesan khusus dan *rasa* yang muncul dari stimulus bentuk bangunan *pëndhapa* sebagai pementasan tari *bêdhaya*. Tari Jawa (Surakarta) erat kaitannya dengan lingkungan keraton atau istana, sebagai tempat awal mula tari tradisional klasik itu lahir dan berkembang. Terkait dengan hal tersebut maka *pëndhapa* mempunyai kesan khusus yang dapat menciptakan atmosfer suasana keraton sebagai sumber muncul dan hidupnya dari karya tari. Para penari *bêdhaya*, lebih merasakan bahwa tari yang dibawakannya (*bêdhaya*) terasa lebih hidup jika ditarikan di arena pementasan *pëndhapa*. Tari *bêdhaya* dan tari-tarian klasik yang lain apabila ditampilkan di *pëndhapa* seolah-olah memiliki roh sehingga memperkuat *rasa*. Terlebih lagi jika tarian ditampilkan di *pëndhapa* keraton, tari akan lebih terasa hidup.⁶⁹

Sebagai roh atau jiwa, *rasa* diwujudkan oleh koreografer dalam karya tari dan dihidupkan oleh tubuh penari dalam kesatuannya dengan seluruh elemen tari (gerak, pola lantai, rias-busana, properti, panggung dan pencahayaan). *Rasa* yang dihidupkan melalui tubuh penari tersebut kemudian beresonansi dan terproyeksi atau terpancar

⁶⁹ Nanuk Rahayu, Darmasti, Hadawiyah Endah Sri Utami, Ninik Sutranggi Mulyani, perbincangan dalam proses latihan tari *Bêdhaya Êla-êla*, Desember 2014.

pada yang menghayatinya. Dalam kondisi perasaan yang betul-betul dapat merasakan atau menghayati *rasa* yang diekspresikan muncul *rasa nges*.

Berikut ini bagan manifestasi dan elemen *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*.



Bagan 3: Bagan manifestasi dan elemen *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

C. *Kasarira*: Konsep Penari dalam Menubuhkan Elemen *Rasa* dalam Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Penari memiliki kedudukan yang sangat penting dalam menghidupkan tari, menjadi ujung tombak koreografer dalam mencapai titik sasaran perwujudan keindahan *rasa* karya tarinya. Penari hadir sebagai manifestasi (wujud) dari sebuah peristiwa kesenian yang merefleksikan perilaku budaya, melalui presentasi tarinya. Sehubungan dengan itu maka penarilah yang menjadi kunci utama untuk dapat mengaktualisasikan sebuah susunan tari (koreografi) ke dalam suatu bentuk pementasan tari. Dengan perkataan lain, sebuah susunan tari tidak akan dapat mewujudkan ke dalam suatu peristiwa kesenian (seni pertunjukan tari) tanpa adanya penari.⁷⁰

Penari merupakan bagian penting dan penari juga menjadi jembatan yang menghubungkan antara koreografer dan masyarakat (penonton), yang memproyeksikan keindahan *rasa* melalui presentasi tari kepada penonton atau penghayatnya. Oleh karena terbentuk jembatan yang menghubungkan antara penari dan penontonlah maka sebuah tarian akan lahir dan berdaya hidup.⁷¹

⁷⁰ I Nyoman Chaya. "Intensitas Budaya dalam Dunia Kepenarian". Makalah dalam Jurnal *Panggung* Vol. 24 No. 3, September 2014, 296.

⁷¹ Lois Ellfeld, 1977: 16

Untuk dapat memberi daya hidup sebuah karya tari, penari dituntut memiliki kemampuan yang komprehensif, yaitu kepekaan estetik, daya interpretasi yang tinggi, ketajaman imajinasi, kemampuan pemahaman budaya dan konsep tari, pemahaman bentuk koreografi, serta di antaranya termasuk kepekaan *rasa*, ketrampilan gerak, kepekaan terhadap gendhing tari, ruang dan unsur-unsur dalam karya tari lainnya. Kemampuan tersebut merupakan bekal penari merepresentasikan *rasa* dalam *Bêdhaya Êla-êla* melalui sebuah presentasi tari.

Tubuh penari adalah media sense, merupakan sumber ekspresi yang tidak semata-mata melihat pada fisik saja, tetapi harus memiliki kemampuan menginterpretasi dan menghadirkan kekuatan yang muncul dari dalam tubuh.⁷² Sebagai subjek yang menginterpretasi tari melalui tubuhnya, penari memiliki daya yang muncul dari dalam diri untuk memunculkan roh dalam tari yang dibawakannya. Kemampuan untuk memunculkan *rasa* sebagai roh tari membutuhkan kekuatan atau daya khusus dari penari. Daya tersebut di antaranya pemahaman budaya (Jawa), kemampuan interpretasi, daya imajinasi yang tinggi, kepekaan estetik, pemahaman yang

⁷² Wahyu Santosa Prabowo, 2013 , 20

komprehensif terhadap konsep-konsep tari kemampuan merasakan dan menjiwai gerak (ditunjang penguasaan gerak secara teknis), kemampuan merasakan *rasa gendhing*, kepekaan terhadap ruang, dan kemampuan dalam komunikasi *rasa* (komunikasi yang dibangun di panggung antar sesama penari melalui energi-perasaan). Seluruh daya tersebut diinternalisasikan ke dalam tubuh penari melalui proses yang panjang sehingga *kasarira* dalam penari. Dalam kondisi *kasarira*, penari telah mencapai taraf kecerdasan tubuh secara komprehensif yang meliputi kecerdasan *rasa* (afektif), kecerdasan pikir (kognitif) - daya interpretasi dan imajinasi, dan kecerdasan motorik.

Kasarira berasal dari kata dasar *sarira* atau *salira* atau *awak*,⁷³ yang berarti tubuh, mendapat awalan *ka* menjadi *kasarira*, yang berarti menubuh. *Kasarira*⁷⁴ sebagai konsep penubuhan oleh penari

⁷³ Poerwadarminta. *Bausastra Jawa*, 1939: 547

⁷⁴ Menurut penulis *kasarira* memiliki makna yang berbeda dengan *nuksma*, seperti halnya manusia terdiri dari jiwa dan raga, sehingga jika *kasarira* berorientasi pada tubuh atau raga yaitu penubuhan (hasil penghayatan yang dirasukkan ke dalam tubuh), maka *nuksma* berorientasi pada suksma yaitu penjiwaan (penghayatan yang dirasukkan ke dalam jiwa). Seorang penari yang menggunakan tubuh sebagai media ekspresi maka akan lebih cenderung pada istilah *kasarira*, berbeda dengan seorang penyair atau dalang yang menggunakan bahasa sebagai media ekspresi, maka akan lebih tepat menggunakan istilah *nuksma*, sebagai sebuah intensitas penjiwaannya terhadap suatu peristiwa yang kemudian direpresentasikan ke dalam tutur atau ujaran dengan menjiwai atau *nuksma*. Untuk sampai pada *kasarira* dibutuhkan proses *nuksma* terlebih dahulu. Konsep yang lain adalah *nyawiji* yaitu sebuah konsep untuk menggambarkan adanya persatuan dua

atau kepenarian dapat diartikan sebagai sebuah abstraksi tentang fenomena ketubuhan (fisik dan non fisik) yang menunjuk pada pemahaman dan penguasaan terhadap segala sesuatu hal secara mendarah daging (*mbalung sungsum*) dan penjiwaan yang dalam. Pencapaian *kasasira* memerlukan pengalaman dalam proses yang panjang atau dalam waktu yang tidak singkat.

Kasarira merupakan implikasi dari kecerdasan tubuh, dalam kondisi ini pengetahuan, pemahaman dan pengalaman-pengalamannya sudah benar-benar merasuk ke dalam tubuh penari, sehingga penari menguasai tubuhnya. Tubuh yang cerdas memiliki 'rasa yang hadir', tubuhnya mampu hadir, menghadirkan daya *perbawa*, sebagai kekuatan atau energi yang dibangun dari dalam. Di dalam pencapaian kemampuan menghadirkan *rasa* sebagai kekuatan ekspresi yang muncul dari dalam, tubuh harus ditempa dan dibentuk melalui proses latihan, secara fisik maupun non fisik dalam waktu yang panjang. Kemudian *rasa* juga dibangun melalui keterampilan gerak secara teknik dan menampilkan *rasa* gerak sesuai dengan tema

unsur berbeda yang luluh atau lebur menjadi satu, seperti misalnya gerak dan musik dalam tari keduanya menyatu dan lebur menjadi kesatuan *rasa*. Menyatunya unsur *rasa* gerak yang menubuh (*kasarira*) dan *rasa* musical yang dijiwai (nuksma) disebut *nyawiji*, yaitu persatuan yang ke-raga-an dan ke-jiwa-an. Untuk sampai pada *kasarira* dibutuhkan proses nuksma terlebih dahulu.

tarinya. *Rasa* gerak menjadi salah satu yang penting dalam menghidupkan *rasa* dalam tari.⁷⁵

Rasa gerak adalah sebuah ekspresi yang muncul dari bentuk fisik yang digunakan sebagai alat komunikasi. Terkait dengan cara atau teknik tubuh penari dalam melakukan rangkaian-rangkaian gerak. Teknik tersebut dibangun dari sikap berdirinya (*adeg*), kemudian dari teknik gerak perpindahan dalam ruang dan waktu, yang akhirnya menghasilkan *rasa* gerak, yang membangun keindahan *rasa* tari secara utuh, seperti *rasa* gerak yang tenang, *rasa* agung dalam *Bêdhaya Êla-êla* dan sebagainya. Penghadiran *rasa* terkait erat antara penari, dan caranya bersikap, dan kemudian 'bermain' di dalam kooreografi tarinya dengan mempertimbangkan kesatuan dengan elemen-elemen pendukungnya seperti ruang, musik. *Rasa* dapat muncul tidak sekedar berangkat dari pilihan vokabuler geraknya dan teknis melakukannya, tetapi dibangun dari totalitas, dan juga pada elemen-elemen lain yang terkait. Ketika penari bergerak dengan motif 'a', dengan atribut kostum seperti 'b', dengan alunan musikalitas, di dalam tatanan komposisi ruang pentas *pêndhapa* menjadikan *rasa Bêdhaya Êla-êla* yang agung, *regu*, itu muncul. Jadi

⁷⁵ Wawancara dengan Daryono, Didik Bambang Wahyudi dan Wahyu Santoso Prabowo, pada tanggal 2-5 November 2016 di kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

rasa dibangun dari totalitas semua elemennya tidak berhenti pada teknik atau pola gerak saja tetapi bagaimana gerak itu menyatu dengan elemen-elemen yang lain. Katakanlah sebagai contoh dalam gerak *maju kapang-kapang* penari dapat membangun sikap tegak muncul kesan yang *agung*. Kesan *agung* itu tidak sekedar pada gerak berjalannya tapi bagaimana penari bergerak berjalan dalam ruang waktu dan musik, tempo gerak dan dengan semua unsur-unsur gerak itu akan menentukan hasil kualitas *rasa* nya, juga dalam membangun sikapnya, polatannya, tempo berjalannya itu terkait dengan elemen yang lain dan elemen yang paling lekat di dalam tari adalah musik, dan kesemuanya itu sudah melekat di dalam tubuh penari.⁷⁶

Dalam kegiatan berkesenian akan berhasil mencapai tataran indah jika dilakukan melalui suatu aktivitas tubuh yang terampil, yang dengan sendirinya memanfaatkan teknik-teknik tertentu. Di dalam keindahan ada keterampilan.⁷⁷ Di dalam presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* keterampilan teknik tubuh dalam melakukan gerakan-gerakan tari tidak semata-mata menjamin munculnya keindahan tarinya, namun harus terus ditopang dengan kemampuan melahirkan 'energi dari dalam' yaitu penghayatan *rasa* di antaranya

⁷⁶ Wawancara dengan Didik Bambang Wahudi, pada 04 April 2016 di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

⁷⁷ Nyoman Kutha Ratna, *Estetika Sastra dan Budaya* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2011), 5.

melalui penjiwaan *rasa gerak*, *rasa gëndhing*, tema cerita, tokoh dan seluruh elemen yang lainnya. Pencapaian teknik yang tepat bukanlah persoalan yang sepele, tidak bisa ditempuh dalam kurun waktu yang singkat. Keterampilan teknik yang diolah terus menerus diolah dalam kurun waktu yang cukup lama akan menyatu dengan tubuh penari, sehingga dengan demikian teknik tari sudah betul-betul menubuh, menjadi satu dan mengalir bersama aliran darah dan detak jantung mereka. Tubuh yang sudah terbentuk menjadi bangunan arsitektural tari akan lebih mudah dalam mempresentasikan substansi tarinya.

Di dalam kegiatan presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*, penari yang belum mencapai tahap *kasarira* (dalam hal ini adalah penulis) berupaya penubuhan *rasa* melalui penempaan fisik, seperti menghapalkan motif gerak dan teknis melakukan secara benar sesuai dengan konsep karyanya, menghapalkan urutan gerak, menghapalkan posisi formasi dan pola lantai, serta '*niteni*' *sèlèh gëndhing* tari hubungannya dengan gerak tari atau kesesuaian gerak dan irama *gëndhing* tarinya.

Penempaan tubuh secara non fisik dilakukan melalui pemahaman terhadap konsep tari tradisi, memahami isi yang terkandung di dalam garapan tarinya dari tema dan cerita tentang Bima dalam cerita *Dewa Ruci*. Pengalaman pemahaman dilakukan

dengan bertanya dan membaca buku-buku yang memuat tentang, pemahaman konsep karya tari dalam budaya yang melingkupnya, memahami *rasa* gerak dan pemahaman tentang *rasa gëndhing*. Proses penempaan secara fisik dan non fisik tersebut merupakan upaya untuk mengalami dan menyerap semua unsur dalam tari baik dari sisi fisik maupun non fisik ke dalam tubuh.

Para penari yang sudah *kasarira*, memiliki kepenarian yang baik, dalam arti semua unsur yang bersifat fisik dan non fisik dalam tari sudah menubuh atau *mbalung sungsum*. Dalam proses presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* penari yang *kasarira* tidak membutuhkan lagi tahap menghapal dan eksplorasi teknik gerak, serta upaya mengalami atau internalisasi konsep tari dan lain sebagainya. Mereka sudah melalui penempaan tubuh yang telah berlangsung dalam proses yang panjang, sehingga semua unsur presentasi tari sudah merasuk dalam tubuh (menubuh), atau *kasarira*. Namun demikian para penari tetap melakukan latihan sebagai upaya memutar kembali ingatan-ingatan atau pengalaman ketubuhan dalam menarikan *Bêdhaya Êla-êla*, sekaligus sebagai upaya integrasi yaitu proses penyesuaian dari seluruh unsur-unsur terutama pada penari, gerak, formasi pola lantai dan musik tari

(karawitan tari), agar memiliki keserasian dan harmonisasi, terlebih mengingat *Bêdhaya Êla-êla* adalah tarian kelompok.

Di dalam proses presentasinya perlu pemahaman konsep-konsep dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Terkait dengan itu maka perlu pemahaman bentuk tari, sebagai wujud yang mengadopsi gerak dan karakterisasi tari keraton dan meski merupakan hasil kreativitas dari luar keraton, memiliki ciri tari keistanaan yang menggambarkan keagungan keraton dan rajanya, yang bersifat *adiluhung*, menampilkan kesan *agung*, gagah, *mrabu*, *regu*, *sacred* dan prihatin, sebagai kesan yang dibentuk dari latar belakang tari dan budayanya yang dikuatkan dengan wujud baku dari bentuk dari elemen tarinya. *Rasa* prihatin mengacu dari syair dalam *gérongan*-nya,⁷⁸ *gagah*, *agung*, dari tema cerita, dan *rasa rêgu*, *gagah*, *mrabu*, *sacred* *gêndhing* tarinya. *Rasa* itu yang kemudian diekspresikan melalui bentuk gerak tari yang halus dan rumit, formasi penari dan pola lantai dan bersama dengan seluruh elemen pendukungnya. Terkait dengan itu maka perlu dipahami konsep gerak secara khusus agar keindahan *rasa* dapat diwadahi melalui gerak tarinya. Dalam hal ini Agus Tasman berperan dalam menunjukkan teknik gerak dan melatih

⁷⁸ Wahu Santosa Prabowo, 11 November 2016 di ISI Surakarta.

pengolahan-pengolahan tubuh agar keindahan *rasa Bêdhaya Êla-êla* dapat dibangun.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* juga menggunakan pola *gêndhing karawitan* yang telah mapan secara *rasa*, sehingga dapat dijadikan sumber acuan atau pijakan imajinasi untuk menstimuli daya atau kekuatan *rasa* dari dalam tubuh. Sehubungan dengan itu maka menjadi sangat penting bagi penari (dalam hal ini penulis) untuk terus melatih kepekaan *rasa* yang dimunculkan dari *gêndhing* tarinya. Dalam hal ini koreografer dan sebagian besar penari senior menekankan pentingnya melatih kepekaan indera *rasa* tentang *gêndhing* tari akan terkait dengan *rasa* gerak tubuh.

Seperti sudah dipaparkan bahwa eksistensi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* itu terwujud dan menjadi 'nyata' apabila dihidupkan oleh tubuh penari. Penubuhan *rasa* dilakukan penari dengan menyerap, memahami, dan menghayati seluruh konsep tari Jawa termasuk konsep dalam koreografi tari tersebut melalui pikiran, perasaan yang dikembangkan melalui imajinasi untuk kemudian diwujudkan melalui tubuhnya. Sejalan dengan pendapat yang dikemukakan oleh Hadawiyah Endah Sri Utami sebagai berikut.

Rasa, dalam hal ini khususnya *Bêdhaya Ela-ela dan bedhaya* pada umumnya, *nggih* [ya]. itu akan muncul dengan sendirinya, apabila penari sudah benar-benar

menguasai tubuhnya, yang dalam tari *bêdhaya* gerak itu dilakukan dengan mengalir seperti *pucang kanginan*, ya itu mengalir, gerakannya meliuk ke kanan dan kiri mengikut hembusan angin tidak putus-putus, tidak patah-patah, kalau *diwujudkan* dalam gerak bukan berarti harus 'nglunuh'- statis- tetapi tetap ada dinamikanya, ada tekanannya. Jadi sebenarnya *rasa* itu ada di dalam *pucang kanginan* itu sendiri. Di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, perlu pemahaman konsep dalam tari itu seperti penggambaran tokoh *Bima* dan *Dewa Ruci*, diresapi betul dalam pikiran dan imajinasi untuk kemudian diaplikasikan dalam gerak yang mengalir tadi, dan didukung musik tarinya, maka *rasa* itu dengan sendirinya akan muncul.⁷⁹

Rasa itu muncul melalui kualitas gerak sebagai wujud implementasi konsep keindahan gerakan yang tenang mengalir, namun harus memiliki dinamika dan tekanan sehingga dirasakan hidup. Dalam menggambarkan fenomena alam tentang pohon *pucang* menjulang tinggi yang tertiuip angin, membutuhkan kemampuan imajinasi yang tinggi. Kemampuan imajinasi dan kemampuan merumuskan dalam bentuk energi yang dialirkan melalui otot-otot segmen tubuh dengan teknik yang tepat dan selaras irama musiknya membutuhkan daya interpretasi yang tinggi. Terkait dengan itu, maka penari yang bagus tentunya memiliki daya interpretasi yang dalam dan kreatif agar mampu menghidupkan tarian melalui tubuhnya.

⁷⁹ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 23 Oktober 2016 di ISI Surakarta.

Menyoal tentang penari yang baik Agus Tasman mengemukakan demikian.

Penari *sing apik ki* [yang bagus itu] penari yang sudah tidak terpengaruh oleh musik tari atau apapun yang terjadi di sekelilingnya. Ia benar-benar menguasai tubuhnya dan mampu menghidupkan *rasa* gerak dari dalam tubuhnya sendiri.⁸⁰

Untuk dapat memunculkan *rasa* gerak melalui kekuatan tubuh untuk menghidupkan *rasa* tari secara maksimal, Hadawiyah Endah Sri Utami, salah satu penari yang dinilai bagus (*penari apik*) oleh Agus Tasman,⁸¹ menyatakan sebagai berikut.

Kadang-kadang kalau saya menari, saya juga seperti membaca puisi, apa yang kita rasakan diubah menjadi kalimat-kalimat yang kita puisikan di dalam batin atau hati. Alunan gerak tangan yang mengalir, dibahasakan, karena dengan dibahasakan dalam hati, walaupun gerakannya halus, mengalir, akan lebih terasa. Dan biasanya saya melakukannya ketika menari *pasihan*, tetapi dalam menari *Bêdhaya Êla-êla* pun saya selalu mencoba memuisikan, dengan mengimajinasikan saya adalah Bima, dan ketika Bima masih dalam pergolakan batin, saya coba memuisikannya kemudian saya salurkan dalam gerakannya..’ada apa di depan sana? [sambil menggerakkan tangannya], misalnya begitu.⁸²

⁸⁰ Wawancara dengan Agus Tasman pada tanggal 22 Juni 2016 di Karangasem Surakarta.

⁸¹ Menurut pendapat Agus Tasman penari *apik* dalam hal ini adalah penari yang dinilai bagus dan tepat dalam membawakan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Penari *Bêdhaya Êla-êla* yang bagus menurut Agus Tasman selain Hadawiyah Endah Sri Utami, juga Darmasti, Nanuk Rahayu (namun Agus Tasman memberi catatan ‘terlalu kurus’ untuk Nanuk Rahayu dan Ninik Suturangi Mulyani (sama dengan Nanuk Rahayu, Agus Tasman memberi catatan Ninik pada persoalan gerakannya terlalu lembut, kurang gagah.

⁸² Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 3 Oktober 2016 di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

Membahasakan situasi perasaan dalam kalimat yang diutarakan dalam hati atau memuisikan *rasa* secara signifikan akan mengatur irama tubuh dari detak jantung sehingga *rasa* batin mengalir di dalam energi yang memunculkan getaran-getaran *rasa* yang bermuara pada gerak tubuhnya. *Rasa* yang mengalir melalui getaran nadi dan otot telah menghidupkan *rasa* gerak menjadi wujud gerak yang indah dan hidup.

Di dalam kalimat sebuah puisi untuk menghidupkan kata-katanya, penyair memberikan intonasi dan penekanan-penekanan, agar mampu memberikan makna dalam tiap katanya, demikian juga dalam tari, penari juga memberi tekanan-tekanan dan penegasan untuk memberi makna pada gerakannya. Seperti yang diutarakan oleh Pauline Hodgen demikian.

*During performance the dancer interprets the dance. Just as the reader of poem, through intonation and emphasis, can bring the words to life and give them particular qualities and meanings, so the dancer can affect the dance.*⁸³

(Selama pertunjukan penari menafsirkan tarian. Sama seperti pembaca puisi, melalui intonasi dan penekanan, dapat membawa kata-kata untuk hidup dan memberi

⁸³ Pauline Hodgens, "Interpreting The Dance". In *Dance Analysis, Theory and Practice*. Edited by Janet Adshead. (London : Dance Book Ltd, 1988), 62.

mereka kualitas dan makna tertentu, sehingga penari dapat mempengaruhi tarian).

Rasa dalam tari adalah sebuah 'kehidupan' yaitu diibaratkan sebagai 'roh' yang membuat tari itu hidup, menyatakan keindahannya. Keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla* terletak pada eksistensi roh itu, yaitu pada getaran-getaran *rasa* yang dipresentasikan melalui seluruh elemen yang berakumulasi di dalam wujud dan dalam pergelarannya.

Salah satu unsur yang dapat menstimulasi imajinasi⁸⁴ penari agar dapat memunculkan daya hidup dalam gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah tokoh Bima dalam cerita *Dewa Ruci*. Tokoh Bima dengan karakterisasi yang *gagah* dan Dewa Ruci sebagai sosok yang *agung* menjadi pacu imajinasi para penari yang kemudian dialirkan ke dalam gerak tarinya. Daya imajinasi yang tinggi terhadap gambaran tokoh-tokoh tersebut menjadi stimulus munculnya kesan-*rasa*/perasaan *agung-wibawa*, termasuk *rasa gagah mrabu*, seperti disampaikan oleh sebagian besar penari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai

⁸⁴ Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia, imajinasi ialah daya pikir untuk membayangkan (dalam angan-angan) atau menciptakan gambar-gambar (lukisan, karangan, dsb) kejadian berdasarkan kenyataan atau pengalaman seseorang. Imajinasi juga merupakan kekuatan atau proses menghasilkan ide. Jadi imajinasi hanya terdapat dalam pikiran manusia yang membayangkan gambar-gambar atau kata-kata.

berikut. Imajinasi penari pada tokoh Bima atau Werkudara, seperti disampaikan oleh Ninik Suturangi Mulyani di bawah ini.

Menawi kula ngraoske tari Bêdhaya Êla-êla nipun Pak Tasman nika kok gagah, anteb ngaten dik. Lha Bêdhaya Êla-êla menika lak nyriosaken Bima ingkang wonten lakon Dewa Ruci menika ta. Bima lak gagah ngaten nggih, sinaosa nggambaraken Bima ingkang gagah solah beksanipun nggih mbanyu mili, menawi kula mekaten. Dados raos menika wonten manah menika raosipun gagah ngaten. Pramila menika nglampahi gerakipun rada amba, menika ketinggal sanget kala majeng kapang-kapang.⁸⁵

(Kalau saya merasakan tari *Bêdhaya Êla-êlanya Pak Tasman* itu kok gagah, mantab begitu dik. *Lha Bêdhaya Êla-êla* itu kan menceritakan Bima dalam cerita *Dewa Ruci* itu khan. *Bima* kan gagah begitu ya, meskipun menggambarkan *Bima* yang gagah, gerak tarinya ya seperti air mengalir, kalau saa begitu. Jadi rasa itu ada di dalam hati ini rasana gagah begitu. Oleh sebab itu melakukan geraknya agak luas, itu terlihat sekali ketika maju *kapang-kapang*).

Pada saat menari, penari terlibat dalam aktivitas interpretasi. Daya interpretasi dibutuhkan dalam memahami karya secara komprehensif, dari ide cerita yang melibatkan tokoh, ide garap terkait dengan alur dramatik terkait dengan *rasa*-kesan. Sementara beberapa penari mengemukakan tentang *rasa* yang muncul ketika menarikan *Bêdhaya Êla-êla* didasarkan pada pengetahuannya secara umum bahwa tari *bêdhaya* sebagai tari tarian dari dalam keraton memang

⁸⁵ Wawancara dengan Ninik Suturangi Mulyani pada Maret 2015 di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

pada umumnya memunculkan kesan atau *rasa* yang *agung*. Hal ini seperti dipaparkan oleh Hadawiyah Endah Sri Utami sebagai berikut.

Untuk tari-tari *bêdhaya* kan memang *rasa* nya *agung* karena memang sebagai sarana kebesaran seorang raja atau penguasa. Dan *Bêdhaya Êla-êla*-nya Pak Tasman itu *rasanya* juga *agung*, *agung* yang *gagah*, *regu*, *wibawa*, berkarisma, dan juga ada *antebnya*, gitu. Terutama saya merasakan *gagah* itu pada *sekarang panahan*. *Sekarang panahan* itu *rasa* nya *gagah*, *gagahnya* puteri. Namun meskipun *rasa* tarinya *gagah* dalam pelaksanaan gerakannya juga *mbanyu mili*, namun seperti ada *gregel* atau *riaknya*. Bukan seperti air mengalir yang tenang, namun kadang-kadang ada ombak atau riaknya, seperti kalau air mengalir di sungai itu melewati kelokan sungai, atau menghempas batu, nah seperti itu untuk menekankan *rasa gagahnya*.⁸⁶

Demikian juga Nanuk Rahayu menyampaikan hal serupa seperti yang disampaikan oleh Hadawiyah Endah Sri Utami, seperti di bawah ini.

Kalau saya pribadi ketika menarikan tari *Bêdhaya Êla-êla* nya Pak Tasman, merasakan *agung*, *gagah*, *gagah* yang *mrabu* yaitu kegagahan dan kewibawaan seorang raja, juga *anteb*. *Rasa* itu muncul begitu mendengar *sindhênan* nya, *rasanya* hati ini *mongkok*, oleh karena perasaan itu maka seolah-olah tubuh ini merespons, jadi ketika *maju beksan kapang-kapang* itu otomatis dada *munggal*, merasakan *agung*, *wibawa*, *gagah* dan otomatis imajinasi saya saat itu langsung menuju pada sosok raja yang *agung*, karena tari *bêdhaya* bisaanya memang dibawakan di dalam keraton. Pada gerakan-gerakan tertentu ada penekanan atau kekuatan yang lebih sehingga memunculkan kesan *gagah*, dan itu sudah

⁸⁶ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 20 Januari 2015 di gedung E1 ISI Surakarta.

terasa pada saat *maju beksan lumaksana kapang-kapang* itu.⁸⁷

Penari sebagai lapis kedua setelah koreografer memiliki subjektivitas dalam memaknai atau menginterpretasi dan menangkap daya hidup tari dari koreografernya, dan subjektivitas itu muncul pula ketika memberikan daya hidup atau teknik mengekspresikan *rasa* kepada tariannya. Terkait dengan hal ini maka penari adalah pemakna daya sekaligus pemberi daya pada karya tari, jadi seorang penari adalah sekaligus sebagai penghayat (akan tetapi penghayat belum tentu sebagai penari).

Penari dalam memberikan daya hidup (mengekspresikan *rasa*) atau merepresentasikan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* dilakukan melalui proses yang hampir menyerupai atau terdapat kesamaan dalam proses penyusunan karya seperti yang dilakukan oleh koreografer dalam menyusun karya tari. Perbedaannya adalah pada bahan utama yang digunakan dalam berproses. Koreografer mengeksplorasi perasaan, imajinasi, intuisi, logika seni (ukuran ketepatan dan kepantasan dalam seni), pengetahuan budaya, pengetahuan seni dan konsep tari, dan segala elemen tari dan mewujudkan ekspresinya

⁸⁷ Wawancara dengan Nanuk Rahayu pada tanggal 10 Mei 2016 di kantor Ajang Gelar ISI Surakarta.

dalam bentuk tari. Penari berproses dengan tubuhnya sendiri dalam proses menginterpretasi tari, mengeksplorasi perasaan, mengimajinasi, pemahaman gerak, pemahaman seni dan konsep tari, serta semua unsur dalam tari lainnya. Jika koreografer memiliki kebebasan dalam menentukan bentuk ekspresinya, interpretasi penari lebih terikat pada ketentuan-ketentuan dari koreografer. Dalam hal ini Pauline Hodgen mengemukakan sebagai berikut.

“In the making of dance the choreographer may or may not allow the dancer participate in the processes of selecting and manipulating the components, giving the dance character and qualities and revealing the meanings.”⁸⁸

(Pada penciptaan tari, koreografer boleh mengizinkan atau melarang penarinya melakukan pemilihan maupun manipulasi komponen yang memberikan tarian tersebut sebuah karakter dan sifat-sifat yang mengungkapkan makna)

Dalam menarikan tari *Bêdhaya Êla-êla*, interpretasi penari digiring pada pemahaman koreografer sebagai konseptor tarinya, agar penari dapat mempresentasikan tari sesuai dengan konsep dari koreografernya. Hal tersebut untuk menghindari munculnya karakter atau sifat dan makna yang tidak sesuai dengan konsep koreografinya.

Dalam berproses dengan tubuhnya, penari secara maksimal mengerahkan hasil interpretasinya ke dalam gerak melalui

⁸⁸ Pauline Hodgens, 1988, 62.

kemampuan teknik, penghayatan musik tari, serta melalui penjiwaan karakter atau tokoh yang digambarkan dalam tari dengan mengikuti konsep-konsep dari koreografer tarinya. Gerak yang sudah menubuh (*kasarira*) di dalam diri penari, berarti penguasaan yang tinggi terhadap gerak secara teknis, hingga mencapai tataran *trampil* (luwes). Dalam kondisi gerak yang sudah menubuh (*kasarira*), penari sudah tidak lagi memikirkan persoalan teknis. Ketika di panggung konsentrasinya akan lebih merasakan *gêndhing* tarinya, untuk direfleksikan pada gerak-gerak tarinya. Beberapa penari, di antaranya Mamik Widyastuti mengatakan sebagai berikut.

Ketika saya *njoged Bêdhaya Êla-êla* sudah tidak memikirkan tubuh, saya merasakan *gêndhing*, urutan gerak sudah tidak terpikirkan lagi, maksudnya karena sudah sering menarikannya sehingga *kasarira*, beda dengan ketika menarikan karya Pak Tasman yang lain, yang tidak bisa saya tarikan, saya masih memikirkan urutan gerak, juga belum bisa merasakannya, jadi ketika latihan terus saja diingatkan, walaupun demikian ketika pentas terlihat sekali gerak-gerak yang seperti dipaksakan.⁸⁹

Gerak menyangkut urutan, teknik dan bentuk tari bagi para penari yang sudah memiliki jam terbang tinggi, sudah menjadi satu dengan tubuh (*kasarira*). Intensitas latihan maupun pertunjukan tari secara otomatis merupakan internalisasi teknis maupun *rasa* gerak ke dalam

⁸⁹ Wawancara dengan Mamik Widyastuti pada tanggal 21 Oktober 2016 di Gedung E2 ISI Surakarta.

tubuh sehingga semua unsur yang ada dalam pertunjukan tari telah menubuh (*kasarira*) atau menyatu dengan tubuh penarinya.

Dalam kondisi *kasarira*, gerak secara teknik sudah lebur menjadi satu dalam jiwa dan raga penari. Teknik adalah pengaturan secara tegas dari energi seseorang melalui tindakan fisik dan spiritual (batin). Teknik merupakan penguasaan penari dalam melaksanakan gerak tari hingga masuk ke jiwa atau *rasa*. Penguasaan teknik membutuhkan proses latihan yang panjang dengan kesungguhan dan disiplin yang tinggi. Dengan melalui penguasaan teknik gerak akan dapat tercipta sintesa energi jasmaniah, energi kejiwaan dan spiritual (semangat).⁹⁰

Penubuhan gerak (penguasaan secara mendalam hingga gerak menyatu dengan tubuh atau *kasarira*) tari menjadi langkah mutlak untuk seorang penari, dalam menghidupkan *rasa* dalam tari. Realitas itu yang menjadikan penari melakukan gerak tari dengan *rasa*, karena tari yang hidup adalah tari yang mampu mengekspresikan *rasa*.

Gerakan tari yang sudah menubuh (*kasarira*) pada penari akan terasa mengalir. Gerak tari yang mengalir terkait dengan kemampuan

⁹⁰ Walter Sorell (ed.), *Tari dari Berbagai Pandangan*. Terjemahan Agus Tasman dan Basuwarno dari buku yang berjudul *The Dance Has Many Faces* (Cleveland and New York: The Word publishing Company, 1951), 11.

penari dalam melakukan rangkaian-rangkaian gerakan secara halus. Penggalan-penggalan antara motif gerak tidak terlihat mencolok, sehingga peralihan gerak dilakukan dengan tenang, terkendali, tidak mencolok, dan kondisi ini membawa penari pada situasi yang menyatu atau lebur ke dalam gerakan tarinya. Dalam kondisi ini yang muncul adalah sebuah kekuatan citra dinamis dari kekuatan fisik yang berupa: tubuh, kekuatan dan pengendalian otot, *setting* panggung, cahaya, suara, dan semua perlengkapan tubuh serta properti, yang telah melebur, berakumulasi sehingga bukan lagi bersifat fisik namun merupakan sebuah kreasi artistik.⁹¹

Penubuhan gerak tari (penguasaan secara mendalam hingga gerak tari menyatu dengan tubuh atau *kasarira*) diawali dari proses pemahaman gerak dari semua segmen dan anggota tubuh penari, bahkan pada elemen yang terkecil seperti pandangan mata atau yang sering disebut dengan *polatan*, dan gerakan kepala atau yang sering disebut dengan *tolehan*. Pandangan mata atau *polatan* pada tari *Bêdhaya Êla-êla* tidak terlalu ke bawah, seperti pada tari *putri luruh* pada umumnya dan tidak lurus ke depan, karena menjadi tidak *mungguh* karena tergolong tari puteri yang halus. Pandangan mata

⁹¹ Suzanne K.Langer. "Problematika Seni". Terjemahan FX.Widaryanto (Akademi Seni Karawitan Bandung, 1988), 6.

atau *polatan* pada tari *Bêdhaya Êla-êla* cenderung ada di antara garis ke bawah dan horizontal, yaitu membentuk sudut 45 derajat atau pandangan sejauh 2 - 3 meter. Hal tersebut terkait dengan karakterisasi gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* yang 'gagah', gagahnya gerak tari puteri.⁹² Selain memahami gerak secara teknis, juga menginternalisasi konsep-konsep dalam tari, seperti konsep gerak *banyumili*, konsep keindahan tari, termasuk *patrap beksa pucangkanginan* dalam tari *bêdhaya*.

Penguasaan teknis dalam melakukan gerak tari *bêdhaya* pada umumnya dan *Bêdhaya Êla-êla* secara khusus tidak dapat dicapai secara instan. Penguasaan teknis dalam menarikan tarian jenis *bêdhaya* membutuhkan waktu yang cukup lama. Dari proses penguasaan teknis melalui latihan yang terus menerus dalam waktu yang cukup lama menjadikan tubuh penari mengalami proses 'penjiwaan' gerak. Pemahaman yang dalam tentang gerak dan tekniknyanya yang menubuh (*kasarira*), serta kepekaan merasakan atau menjiwai (gerak, musik, ruang), kemampuan interpretasi dan imajinasi yang tinggi akan membentuk kecerdasan tubuh penari. Kondisi tersebut tidak mungkin dicapai secara singkat, namun

⁹² Seperti disampaikan oleh Agus Tasman dan sebagian besar penari di antaranya Darmasti, Hadawiyah Endah Sri Utami, Sri Styo Asih dan Nanuk Rahayu dalam proses latihan tari *Bêdhaya Êla-êla*, pada Desember 2014.

memerlukan proses yang panjang, dan terus menerus atau berkesinambungan.

Teknik gerak tari yang sudah menubuh (*kasarira*) dan *rasa* gerak yang terjiwai (*nuksma*) terindikasikan melalui keluwesan penari dalam melakukan gerak-gerak tari. Keluwesan penari merupakan salah satu faktor yang mempengaruhi keberhasilan pementasan *Bêdhaya Êla-êla* yang dengan sendirinya membentuk kualitas *rasa* tarinya. Postur tubuh juga sangat mempengaruhi kualitas keluwesan penari. Di dalam prosesnya penari (dalam hal ini penulis) terus saja ditegur untuk tegap dan menarik posisi leher agar tidak terlalu condong ke depan. Menurut pandangan koreografer (Agus Tasman) postur tubuh seperti penulis yang kurang lurus atau tegap) tidak akan bisa membawakan tari dengan *luwês* karena bentuk tubuh atau *gandar* yang kurang ideal. Di dalam proses latihan koreografer terus saja mengingatkan untuk mempertahankan posisi yang tegap, “*awaké sing jêjêg, kêngcêng aja kêngdho, guluné ora nyêklèk ngono kui, tarikên mêmberi!*”. Hal tersebut mengindikasikan bahwa konsep *pacak* sangat signifikan dalam pembentukan keindahan *rasa* dalam tari.

Presentasi tari yang luwes, dicapai penari melalui proses latihan serta penjelajahan tubuh, ditunjang dengan bakat dan pembawaan penari. Di dalam prosesnya, penari bukan hanya mendalami gerak

secara teknis, namun juga memahami substansi gerakannya yaitu muatan *rasa*, kesan-suasana dan pesan yang akan ditampilkan. Pemahaman substansi gerak tari dilakukan dengan memahami tema, atau isi tarinya. Selain juga melalui pemahaman yang dalam terhadap karawitan tarinya. Pemahaman terhadap karawitan tarinya membutuhkan kepekaan *rasa* terhadap nuansa *gêndhing-gêndhing* tarinya serta pengetahuan tentang bentuk *gêndhing*, *rasa* lagu, *rasa sèlèh*, *laya* (tempo). Pemahaman dan sensibilitas terhadap *gêndhing* tari sangat mempengaruhi kualitas *rasa* gerak tari, yang secara komprehensif akan mempengaruhi presentasi tari tari secara utuh.

Gerakan (pada tari *Bêdhaya Êla-êla*) yang menyatu dengan tubuh penari, menjadikan penari lebih fokus pada pengembaraan imajinasi pada tema tari dan pada pengelolaan *rasa gêndhing* tarinya, sehingga daya *rasa* dari dalam dirinya dapat dipancarkan atau diproyeksikan dengan maksimal. Sumber imajinasi untuk menstimulasi *rasa* selain *gêndhing* karawitan tarinya adalah tema cerita, dan kemudian pada substansi yang hendak disampaikan melalui tari yaitu pesan. Terkait dengan hal itu, pemahaman alur garap tari *Bêdhaya Êla-êla* menjadi sangat penting untuk memperlancar pembawaan irama gerak tarinya.

Irama gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* yang mengalir tetap mengacu pada irama *gendhing* karawitan tarinya. Irama gerak dan irama *gêndhing* karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla* sesuai dengan *rasa gagah agung* lebih cenderung pada kondisi yang harmonis. Keseluruhan rangkaian gerak dibingkai oleh *gêndhing* tarinya, disebut dengan istilah *mungkus*. Gerak dan irama saling menguatkan dengan *laya* (tempo) yang tidak terlalu lambat dan tidak terlalu cepat.⁹³

Irama gerak yang selaras dengan irama *gêndhing* membentuk harmonisasi yang menentukan kualitas keindahan *rasa* tari. Irama gerak tubuh dan keterampilan teknis masing-masing penari memiliki corak yang tidak sama. Corak keterampilan teknis penari merupakan kualitas pembawaan gerak tari, yang masing-masing penari *Bêdhaya Êla-êla* memiliki corak yang berbeda-beda. Corak atau warna atau aksen keterampilan gerak tubuh yang berbeda-beda dan khas disebut dengan istilah *wilêd*.⁹⁴ *Wilêd* mungkin saja bisa digunakan sebagai penciri penari yang sudah menubuh atau *kasarira*.

⁹³ Agus Tasman, penjelasannya ketika latihan tari *Bêdhaya Êla-êla*, November – Januari 2015.

⁹⁴ *Wilêd* terkait dengan kemampuan teknik gerak secara kreatif dan khas dari seorang penari. *Wilêd* bisaanya terjadi pada penari yang sudah benar-benar menguasai gerak baik secara teknis maupun pemahaman *rasa* gerakannya. *Wilêd* masing-masing penari akan menghasilkan nuansa *rasa* yang berbeda meskipun melakukan motif gerak sama.

Jika di dalam karawitan tari dikenal dengan *rasa gëndhing*, di dalam tari dikenal istilah *rasa gerak*. *Rasa gerak* dalam tari pada umumnya mengacu dari *rasa gëndhing* tarinya. Namun *rasa gerak* terkait pula dengan isi tari (Jawa) yang menjiwai bentuk lahirnya (karakterisasi gerak). Hal tersebut karena variabel perwatakan gerak dan perwatakan tokoh, mulai dari *rasa halus* pada tari *putri* dan *putra alusan* sampai dengan *grêgêt* tari *putra gagahan* menurut perwatakan tokoh-tokoh tertentu.⁹⁵ *Rasa gerak* tari *Bêdhaya Êla-êla* dengan demikian memiliki *rasa halus* karena konsep gerakannya yang mengalir (*banyumili*) dan mengayun atau meliuk (*pucang kanginan*), namun di sisi lain juga ada *rasa gagah* karena mengacu dari perwatakan tokoh yang diangkat dalam tema tarinya, yaitu Bima.

Tokoh Bima menjadi sumber imajinasi untuk menstimulasi *rasa*, dalam hal ini dapat disimak dari pernyataan Hadawiyah Endah Sri Utami salah satu dari penari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai berikut

Sampai pada kalimat *sindhênan 'risang'* itu saya sudah mulai membayangkan tokoh *Bima* dalam mencari air suci. Tapi apa pun Bima dalam mencari air kehidupan itu adalah perjalanan yang luar biasa, meski memiliki karakter gagah, tapi pada saat itu, dia masih dalam pencarian itu jadi masih dalam prosesnya, proses

⁹⁵ Rustopo (ed), *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta : STSI Press, 1991), 40

keprihatinan, sehingga *rasanya* prihatin..*rasa gagahnya* belum muncul.⁹⁶

Mengacu dari fenomena tersebut sekiranya dapat ditilik sebuah pernyataan bahwa *rasa* sebagai inti keindahan tari Jawa, atau roh yang menghidupkan tari muncul dari persesuaian antara getaran jiwa dengan keseimbangan wujud atau bentuk, dalam bahasa Jawa '*jumbuhing rasa lan kang dirasaake*'. Hal itu karena substansi tersebut sudah dibentuk atau diberikan di dalam karya seninya sesuai dengan ketentuan-ketentuan yang bersifat pola konvensional. Terkait dengan itu maka terdapat syarat mutlak untuk menimbulkan *rasa* dalam kesenian adalah sebagai berikut.

1. kekuatan untuk menimbulkan *rasa* tertentu pada barang sesuatu/benda/wujud tertentu (yang dirasakan)
2. kesanggupan untuk menerima keseimbangan barang atau wujud atau sesuatu yang terdapat dalam hati orang yang mengalami/merasakan.⁹⁷

Kekuatan untuk memunculkan *rasa* tertentu atau menghidupkan daya pada barang/sesuatu/wujud tertentu dimaksudkan sebagai kemampuan penari dalam menghidupkan koreografi melalui tubuh sesuai dengan konsep tarinya. Untuk dapat

⁹⁶ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 23 Oktober 2016 di Surakarta.

⁹⁷ Panjang. "Kolom Pengetahuan Budaya". *Majalah Panjang Pedalangan*. Nomor 2 tahun V, 1959, 19.

memunculkan *rasa* memerlukan kekuatan interpretasi yang kemudian disalurkan melalui tubuh dengan kemampuan teknik yang sudah mapan. Dikuatkan oleh *rasa* yang ditentukan kemampuan interpretasi yang seimbang antara yang dikonsepsikan dengan yang dirasakan. *Rasa* ada di dalam jiwa atau batin setiap individu, yang muncul ketika terdapat kesesuaian atau keseimbangan dalam menangkap *rasa* dengan yang dirasakan.

Rasa dalam tari dihidupkan oleh tubuh di antaranya melalui pengembaraan imajinasi. Pengembaraan imajinasi distimulusasi oleh beberapa hal di antaranya cerita atau tema tari, tokoh dalam cerita tersebut, bentuk motif gerak atau karakterisasi gerak, latar belakang keberadaan tari, dan lain sebagainya. Beberapa penari di antaranya Darmasti memberikan daya hidup pada tariannya dengan cara melalui imajinasi pada motif geraknya.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* itu ya *rasanya gagah*, tapi bukan berarti gerakannya patah-patah...tetap harus mengalir. *Rasa gagahnya* muncul karena dari gerakannya, yang nampak pada *penthangan* [rentangan lengan] tangannya makanya *gerake dhuwur-dhuwur* [maka dari itu gerakannya tinggi-tinggi], *menthange rada amba-amba* [merentangkan lengannya agak lebar-lebar], dan pandangannya juga *rada dhuwur* [agak tinggi], biar bisa menampilkan *rasa gagah*. Seperti itu karena dulu memang disusun atau lahirnya di luar keraton, jadi tidak ditampilkan di depan raja. Agar bisa menampilkan kesan *gagah*, dalam pelaksanaan gerak harus *ndegeg* [tegak]. *Ndegeg* [tegak] itu kuncinya pada pusat yaitu pada pengencangan perut dan menarik otot

pada bagian pada 'boyok' [pinggang], dengan demikian bagian dada pun akan dengan sendirinya tegap, dan dari situ akan memunculkan karakter keanggunan penari, dan masing-masing penari memiliki keanggunannya sendiri.⁹⁸

Di samping penubuhan teknik gerak, penjiwaan dan penghayatan terhadap karawitan tari dan ketajaman imajinasi penari dalam menanggapi stimulus dari *gêndhing* tari merupakan hal yang sangat penting dalam menari *Bêdhaya Êla-êla*. Penghayatan pada *rasa gêndhing* merupakan upaya untuk menubuhkan *rasa* karawitan atau musik tarinya. Secara musikalitas *gêndhing* tari *Bêdhaya Êla-êla* ditopang oleh beberapa elemen, di antaranya instrumen seperti *kemanak* dan suara vokal *sindhênannya*. Hal ini dinyatakan oleh salah satu penari *Bêdhaya Êla-êla* yaitu Hadawiyah Endah Sri Utami sebagai berikut.

Pada *gêndhing* tarinya lebih masuk pada *kemanak*, yang ketika bagian *inggah* pada *kemanak* yang membuat saya seakan-akan berada di ruang yang berbeda. Itu terjadi karena stimulan pada musiknya apalagi ditambah suara *sindhênannya* itu membuat saya masuk ke alam yang lain.⁹⁹

Kekuatan ungkap atau ekspresi dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* dan *bêdhaya* pada umumnya juga terletak pada lagu *sindhênannya*

⁹⁸ Wawancara dengan Darmasti pada tanggal 15 Januari 2015 di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta. Ninik Suturangi Mulyani juga mengungkapkan hal yang sama bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* memiliki rasa gagah itu pelaksanaan gerakannya mesti juga harus sedikit ditambahkan volumenya, ukuran-ukuran gerakannya agak diperbesar.

⁹⁹ Wawancara dengan Hadawiyah Endah Sri Utami pada tanggal 23 Oktober 2016, di kantor Jurusan Tari ISI Surakarta.

karena isinya tertuang di dalamnya. Terkait dengan itu, maka pemahaman dan penghayatan tentang syair *sindhênannya* bagi penari menjadi hal yang sangat penting. Penubuhan isi yang tertuang dalam cerita atau tema tari *Bêdhaya Êla-êla* dilakukan dengan membaca cerita *Dewa Ruci* maupun dengan melihat pertunjukan wayang dengan cerita tersebut. Pemahaman terhadap isi *sindhênannya* sangat penting dalam menubuhkan konsep tarinya, dikarenakan substansi pada tari *bêdhaya* itu pada umumnya tertuang di dalam syair *sindhênannya*.

Upaya untuk memberi daya hidup pada tariannya, penari juga berupaya untuk menubuhkan ruang dengan cara mengadakan latihan di tempat yang akan digunakan untuk pentas. Pada kesempatan itu mereka mencoba berdialog dengan ruang, dengan menjajagi ruang dan meresapi situasinya.

Berangkat dari pemaparan di atas ditegaskan bahwa representasi *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan aktivitas menghadirkan atau mewujudkan keindahan *rasa*, yang menuntut kemampuan kepenarian yang memadahi. Kemampuan kepenarian yang memadahi terkait dengan kecerdasan tubuh (jiwa dan raga /fisik dan non fisik) yang telah melalui proses internalisasi pengalaman

ketubuhannya hingga mencapai kondisi *kasarira*. Dibawah ini bagan proses *kasarira* dalam diri penari.

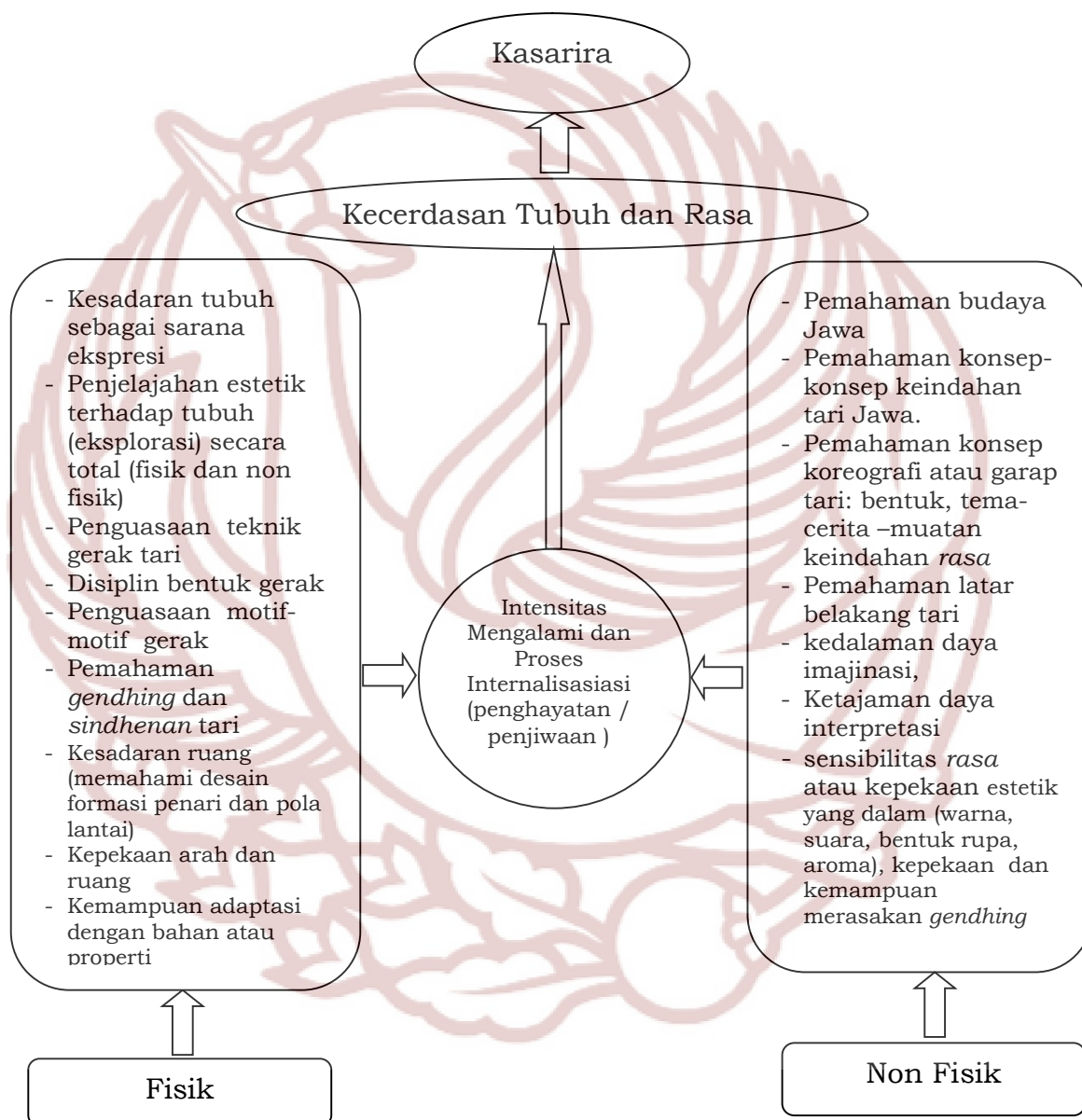


Diagram 9: Diagram proses pencapaian kondisi *kasarira* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

D. Proses Penari dalam Merepresentasikan *Rasa* Budaya Jawa dalam Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai karya tari susunan baru, merupakan keberlanjutan bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla* ciptaan lama, yang pernah ada di dalam keraton Surakarta. Dengan demikian, keberadaan tari *Bêdhaya Êla-êla* susunan baru bukan lagi merupakan ekspresi perorangan namun lebih pada ekspresi budaya, yang direinterpretasi oleh koreografernya (Agus Tasman). Sebagai hasil reinterpretasi ciptaan lama oleh koreografer, tari *Bêdhaya Êla-êla* bukan merupakan suatu gejala dari apa yang dirasakan oleh penarinya, tetapi sebuah ekspresi dari apa yang diketahui oleh penyusun tarinya (koreografer) tentang berbagai konsep *rasa* dalam budaya Jawa, yang di representasikan oleh penari melalui tubuhnya.¹⁰⁰

Terkait dengan representasi, sekiranya perlu ditekankan bahwa representasi dalam hal ini merupakan sebuah konsep yang menunjuk pada “suatu tindakan yang menghadirkan atau mempresentasikan sesuatu (keindahan *rasa* dalam budaya Jawa) lewat sesuatu yang

¹⁰⁰ Suzanne K. Langer, *Problematika Seni*. Alih bahasa FX Widaryanto (Akademi Seni Tari Bandung, 1988), 8.

lain, di luar dirinya (penari), melalui tanda atau simbol (tari *Bêdhaya Êla-êla*).

Sesuatu yang lain dalam hal ini adalah keindahan *rasa* budaya Jawa itu hadir dan mewujud atau terwujud ketika ada pihak lain yang menyaksikan tindakan tersebut (penonton), oleh sebab itu presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* dihadirkan di dalam sebuah pertunjukan atau pertunjukan tari. Proses yang dilakukan penari dalam merepresentasikan keindahan *rasa* budaya Jawa melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah sebagai berikut.

1. Tahap Awal atau Pra Proses

Pada tahap ini merupakan persiapan awal oleh penari (dalam hal ini penulis sendiri) dan sudah memantapkan bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla* yang diangkat sebagai materi pertunjukan tari, dan sudah melalui proses mengetahui dan mengenal tari tersebut. Tahap awal ini dilakukan persiapan eksternal dan internal yaitu:

- a. Persiapan eksternal, yang dilakukan adalah pembentukan panitia presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*

Peran kepanitiaan memiliki andil sangat besar dalam menyukseskan kegiatan presentasi tari. Tugas dan tanggung jawab panitia adalah membantu mengatur setiap tahap persiapan hingga presentasi tari, mengkoordinir penari,

menentukan peraga karawitan tari, menetapkan petugas rias dan busana, petugas pengadaan sarana dan prasarana tari (busana, bunga dan keperluan lain), membuat undangan untuk penonton penghayat yang khusus pada saat presentasi tari, mengatur jadwal proses latihan hingga mengurus konsumsi latihan dan proses presentasi tari.

- b. Persiapan internal, merupakan pemahaman konsep garap (bentuk) dan isi tari

Langkah paling awal yang dilakukan oleh penari adalah memahami konsep-konsep yang melekat di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang terkait dengan konsep budaya Jawa yang melingkupi keberadaannya, melalui pengetahuan sejarah latar belakang tari *Bêdhaya Êla-êla*. Pemahaman terhadap budaya Jawa sesungguhnya telah melekat di dalam diri penari yang memang berasal dan asli orang Jawa, namun untuk keperluan representasi keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* penari perlu untuk merenungkan kembali nilai-nilai budaya yang melekat di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Selain dari pada itu penari juga melakukan pemahaman terhadap konsep tari Jawa. Pemahaman terhadap konsep tari Jawa sesungguhnya juga telah dikuasai dengan baik

dikarenakan penari *Bêdhaya Êla-êla* adalah penari senior yang sudah cukup lama berkecimpung di dunia tari sehingga pemahaman itu sudah dipraktekkan dengan intensitas yang tinggi, mungkin kecuali penulis, pengetahuan tentang konsep tari baru sebatas mengerti dan mengetahui (hal tersebut dikarenakan intensitas penulis dalam dunia tari bukan pada kepenarian). Sehubungan dengan hal tersebut maka penulis yang dalam hal ini sebagai salah satu penari *Bêdhaya Êla-êla* mencoba untuk memahami dengan cara membaca dari berbagai sumber dan bertanya pada penari senior, juga para seniman dan pengamat tari di lingkungan ISI Surakarta (Wahyu Santosa Prabowo, Daryono, Pamardi, Didik Bambang Wahudi, Rusini, dan Agus Tasman sebagai koreografer tarinya) yang memahami persoalan konsep-konsep yang penting yang terkait dengan tari secara umum dan tari *Bêdhaya Êla-êl*, secara khusus. Setelah pemahaman tersebut dirasakan cukup maka penari mulai melakukan memahami terhadap latar belakang tari dan konsep koreografi serta nilai keindahan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Dalam memahami latar belakang tari dan nilai keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla*, serta yang terkait dengan isi

tari yaitu tema, muatan cerita, dan konsep garap tari, penari banyak bertanya kepada koreografer (Agus Tasman), dan membaca sumber tema yang diangkat dalam tarinya yaitu cerita Bima dalam *Serat Dewa Ruci* dan cerita kehidupan Paku Buwana VI. Selain dari pada itu pada tahap ini penari juga memahami bentuk tari dengan mengadakan observasi atau pengamatan terhadap tari *Bêdhaya Êla-êla* secara langsung dengan melihat pertunjukan tari tersebut yang kebetulan dalam kurun waktu penulis mengadakan observasi, tari ini dipergelarkan. Pengamatan tidak penulis lakukan melalui rekaman video. Pengamatan tidak langsung penulis (sebagai penari) lakukan setiap ada kesempatan bahkan memutarnya di kendaraan setiap penulis mengadakan perjalanan, termasuk mendengarkan karawitan tarinya dalam rangka sebagai upaya mengenal, memahami, dan merasakan *gendhing* karawitan tarinya. Langkah berikutnya penari mulai berproses dengan tubuh sebagai bahan utama sebuah karya tari yaitu pada tahap 2 berikut ini.

c. Melatih ketrampilan tubuh

Pada tahap ini penari mengadakan peninjauan kemampuan tubuh, mengingat-ingat kembali motif-motif gerak tari tradisional Jawa, khususnya motif-motif gerak dalam tari *bedhaya* Gaya Surakarta. Juga mengeksplorasi segmen-segmen dengan gerak-gerak tari dengan maksud untuk melatih otot dan merasakan aliran gerakannya. Hal tersebut dilakukan dengan acuan catatan-catatan dan deskripsi tari *Bêdhaya Êla-êla* dan dibantu juga dengan media rekaman (CD dan kaset audio).

Setelah tubuh mendapatkan kembali 'daya atau spirit untuk menari' penari mulai menjelajahi gerak-gerak tari *Bêdhaya Êla-êla*, secara intensif motif per motif, dan bertahap dari tiap struktur tari *Bêdhaya Êla-êla*, yaitu *Maju Beksan*, *Beksan* dan *Mundur Beksan*. Satu hal yang penting dalam mempelajari motif gerak dan rangkaianannya adalah dengan memahami dahulu gambaran alur gerak dalam *sekaran* dan gerakan-gerakan penghubungnya pada tiap-tiap bagian dalam struktur tarinya. Dengan cara demikian penari dapat memiliki gambaran yang jelas rangkaian motif gerak atau *sekaran* tarinya secara jelas sehingga

memudahkan penari untuk menghafalkan rangkaian gerak dari awal hingga akhir dalam satu bentuk tari.

Melatih tubuh dengan mempraktekkan motif-motif gerak secara spasial dengan berulang-ulang kemudian melatih tubuh mempraktekkan rangkaian motif gerak tari dalam tiap strukturnya (struktur *maju bêksan*, *bêksan* dan *mundur bêksan*), dimaksudkan agar penari dapat menghafalkan dengan mudah dan melatih penari agar dapat membawakan gerak tari dengan jelas. Latihan dengan teknik seperti itu sekaligus dimanfaatkan untuk merasakan gerak sebagai upaya untuk menubuhkan gerak-gerak tarinya.

Untuk memudahkan dalam menghafalkan motif gerak dan urutan dalam satu rangkaian sekaligus agar alur gerak sama dengan hitungan karawitan tarinya, penari menggunakan cara penghitungan 1-8. Cara tersebut tidak dilakukan oleh kebanyakan para penari yang sudah *kasarira*, namun mereka melakukan gerakan melalui irama hitungan pada *gendhingnya*, yaitu pada jatuhnya tempo '*kenong*, *kempul* dan *gong*' serta pada alunan *sindhenannya*. Implikasi dari hal tersebut adalah *rasa* gerak tarinya dapat muncul dengan baik, terlihat *luwês* dan tidak kaku, tidak

seperti penari yang melakukan gerak dengan hitungan verbal 1-8 tersebut. Namun demikian cara belajar gerak tari dengan hitungan akan sangat membantu dalam aktivitas pembelajaran tari, terlebih dalam lingkup akademis dengan satuan waktu yang sangat terbatas. Setelah penari hafal secara garis besar mengetahui dan memahami serta dapat mempraktekkan motif-motif gerak tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam rangkaian secara keseluruhan, penari mulai menghafal rangkaian dan urutan gerak tersebut sekaligus dengan *gendhing* karawitan tarinya melalui CD atau rekaman audio. Dalam proses ini penari sekaligus menghafalkan formasi penari dan pola lantai pada setiap rangkaian alur digarap (gerak dan *gendhing*) pada tari *Bêdhaya Êla-êla*. Setelah penari mampu menghafal dan mempraktekkan tari *Bêdhaya Êla-êla*, penari mulai berkoordinasi dengan para penari yang lain untuk mengadakan latihan kelompok, sebagai awal proses pertunjukan.

2. Tahap Proses Presentasi Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Pada tahap ini anggota penari kelompok tari *Bêdhaya Êla-êla* sudah ditentukan. Dalam kaitannya dengan keperluan representasi

rasa ini dipilih penari-penari yang sudah senior dan sudah memiliki kemantapan bobot kepenarian yang memadai. Setelah penentuan penari dan penetapan jadwal-jadwal latihan, proses awal dari pertunjukan dimulai dengan mengadakan latihan kelompok.

a. Latihan Kelompok

Latihan tari *Bêdhaya Êla-êla* secara berkelompok (dengan 8 penari yang lain), dilakukan dengan tiga tahap yaitu tahap latihan *garingan* yaitu latihan dilakukan tanpa musik atau *gendhing* karawitannya. Dan tahap berikutnya adalah latihan dengan rekaman musik karawitan tarinya, yaitu latihan dilakukan dengan menggunakan musik karawitan dari rekaman kaset audio. Tahap ke tiga adalah latihan *tempuk gendhing* yaitu latihan tari bersama dengan karawitan tarinya secara langsung (bukan melalui rekaman *gendhing* karawitan).

- *Latihan Garingan*

Pada proses latihan *garingan* para penari secara mandiri maupun kelompok mengadakan penjelajahan gerak dan pola lantai, serta mengadakan *kencan-kencan wiled* dan ketukan irama gerak. Dalam tahap ini sudah menghadirkan koreografer tarinya yaitu Agus Tasman. Kehadiran Agus

Tasman selain melatih dan membina penari juga menentukan peran masing-masing penari dalam tari *bedhaya* yaitu siapa yang pantas sebagai *batak*, siapa yang pas untuk membawakan *endhel ajeg*, atau *gulu*, *dhadha*, dan lain sebagainya. Petimbangan-pertimbangan peran tersebut disesuaikan pandangan Agus Tasman pada kesesuaian karakter dan postur penari dan kemampuan menarinya. Penentuan penari yang utama adalah pada penari *batak* sebagai penggambaran pikiran atau idea dan *endhel ajeg* penggambaran nafsu atau gejolak batin, yang pada koreografinya ke dua peran tersebut tampil berpasangan dalam 'bagian *perang beksan*' sebagai penggambaran perang batin.

Pada proses latihan *garingan* ini Agus Tasman mengarahkan teknik dalam melaksanakan gerak, agar dapat mencapai ketepatan ekspresi bentuk gerak, yang mempengaruhi terbentuknya *rasa* gerak. Agus Tasman juga mengarahkan alur perubahan formasi penari yang berdampak pada alur garis pola lantainya, yang itu akan mempengaruhi dinamika tarinya sehingga tidak terasa

monoton, dan implikasinya adalah munculnya kesan atau *rasa*.

Pembinaan atau penggemblengan teknik gerak penari, ketepatan bentuk gerak, tekanan dan volume gerak, kesesuaian perubahan formasi penari dengan alur pola lantainya serta posisi adeg penari, terus dilakukan oleh Agus Tasman hingga masuk pada proses latihan dengan menggunakan rekaman *gendhing* karawitannya. Gambar-gambar di bawah ini merupakan sebuah ilustrasi dalam proses latihan dalam upaya memahami gerak secara teknis.



Gambar 57: Agus Tasman (Koreografer) sedang menunjukkan sikap atau posisi *jengkeng* yang tepat dengan teknik pengencangan otot perut dan meluruskan tulang belakang agar tegak dan tidak melengkung (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015).



Gambar 58: Agus Tasman ketika membenahi sikap arah kaki yang tepat pada posisi *jengkeng* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015).



Gambar 59: Agus Tasman sedang menunjukkan lintasan gerak lengan dengan teknik yang tepat (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015).



Gambar 60: Salah seorang penari senior (Nanuk Rahayu) menunjukkan teknik *lenggut* yang benar pada gerak *sembahan* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015).

Dalam penyajian tari *Bêdhaya Êla-êla* dituntut untuk dapat melakukan gerakan dengan seirama, dan tidak menonjolkan *wiled* masing-masing penari. Untuk mengantisipasi munculnya *wiled* masing-masing penari maka diadakan *kencan-kencan* pelaksanaan gerak agar memunculkan nuansa gerak yang sama. Kekompakan akan mempengaruhi harmonisasi gerak, berdampak pada kualitas presentasi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla*.



Gambar 61: Para penari yang sedang melakukan *kencan-kencan* pelaksanaan gerak (penyeragaman *wiled*) pada saat latihan untuk pementasan *Bêdhaya Êla-êla* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2014)

- Latihan dengan rekaman *gendhing* karawitan

Proses latihan dengan rekaman *gendhing* adalah latihan dengan menggunakan rekaman iringan *gendhing* karawitan melalui kaset audio. Latihan dengan menggunakan rekaman kaset audio dilakukan secara intensif sampai betul-betul dirasakannya kesatuan gerak dengan irama *gendhingnya* utuh sehingga *rasa* gerak penari dan *rasa gendhing* tarinya menyatu beragregasi. Salah satu indikasi yang terlihat adalah irama gerak yang kompak, misalnya gerakan *seblak sampur*, gerak

kepala (*tolehan*), gerak tubuh (*hoyogan*), serta gerak *samparan* kain, dan lain sebagainya, dilakukan secara serentak dalam hitungan-hitungan tertentu seperti telah ditentukan dalam koreografinya. Latihan dengan rekaman *gendhing* karawitan tersebut dilakukan secara kontinyu, sesuai dengan jadwal yang sudah ditentukan bersama.

Pada tahap ini, latihan secara keseluruhan dari *maju beksan* hingga *mundur beksan* dilakukan berulang-ulang, sehingga fisik dan psikis penari betul-betul dieksplorasi, dan betul-betul menguras energi, terlebih para penari sudah mencapai usia di atas 50 tahun. Dalam kondisi itu muncul *guyonan-guyonan* dari penari, seperti kalimat kelakar misalnya “*yen ngene iki ya dadine krasa tenan...rasane kecekel. Rasane otot-balungku lara kabeh, dadine dudu rasa tarine..... ning rasa kêju*” (kalau begini caranya ya jadinya terasa benar....rasanya tercapai...otot dan tulangku sakit semua, jadinya bukan rasa tarinya.. tapi rasa capai). *Guyonan* tersebut sekiranya hanya sekedar untuk mencairkan suasana dan melenyapkan kejenuhan dalam proses latihan, mengingat hampir sebagian besar penari *Bêdhaya Êla-êla* yang tergabung saat itu sesungguhnya adalah penari senior yang sudah memadahi, dan

sudah mencapai tingkatan *kasarira*. Setelah latihan dengan rekaman *gendhing* dirasakan cukup, latihan dilanjutkan dengan menggunakan *gendhing* karawitan langsung, atau latihan dengan *tempuk gendhing*.

- *Latihan Tempuk Gendhing*

Latihan *tempuk gendhing* adalah latihan bersama-sama dengan *gendhing* karawitan tari yang dibunyikan langsung oleh para peraganya yaitu *pengrawit*, *pesindhen* atau *waranggana* dan *penggerong*). Latihan dengan *gendhing* secara langsung, dilakukan kurang lebih (tiga) 3 pertemuan. Dalam satu pertemuan diadakan pengulangan-pengulangan kurang lebih 2-3 kali. Pada saat latihan *tempuk gendhing* koreografer melakukan penyesuaian-penyesuaian di antaranya penyesuaian antara *seleh gerak* dan *seleh irama*, cepat lambatnya irama atau tempo *gendhing (laya)* dengan irama gerak penari, serta ketepatan lintasan perpindahan formasi penari dengan durasi *gendhingnya*. Latihan ini dilakukan berulang-ulang sampai dirasakan pas, dan terjadi

‘agregasi yang kental’¹⁰¹ sehingga keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* , yaitu *rasa agung, gagah, sacred, wingit*, dan prihatin dapat terwujud. Setelah proses latihan *gendhing* dirasakan cukup, proses selanjutnya, adalah gladi atau persiapan pertunjukan.

b. Tahap Gladi

Pada tahapan ini terdapat dua tahap yaitu gladi kotor dan gladi bersih.

- Tahap Gladi Kotor. Tahap gladi kotor merupakan tahap dimana penari dan peraga karawitan tari melakukan pemantapan penampilan karya tari *Bêdhaya Êla-êla* yang akan dipertunjukkan. Pada tahap ini dilakukan *blocking* panggung, yaitu penempatan posisi-posisi penari pada arena pentas. Dalam proses ini penari sekaligus menghafalkan posisi-posisinya pada setiap pergantian formasi atau *gawang*, posisi perorangan maupun kelompok, sekaligus memantapkan alur lintasan pola lantai pada saat perpindahan formasi penari.

¹⁰¹ Istilah Agus Tasman untuk menggambarkan berpadunya antara beberapa unsur yang berbeda menjadi satu kesatuan yang utuh dan erat saling melekat.

Setelah itu di kesempatan hari berikutnya atau sehari sebelum pementasan diadakan gladi bersih.

- Tahap Gladi Bersih. Gladi bersih merupakan tahapan dimana penari dan peraga karawitan mengadakan pemantapan sebagai persiapan akhir untuk mempresentasikan tari *Bêdhaya Êla-êla* secara utuh. Dalam tahap ini penari dan peraga karawitan memperagakan tari yang akan dipresentasikan dan seolah-olah sudah tampil dalam pergelaran tari secara sesungguhnya. Hal tersebut dilakukan agar tubuh betul-betul siap secara total termasuk penyesuaian ruang pentas.



Gambar 62: Para penari pada saat *gladi bersih* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

3. Tahap Presentasi *Tari Bêdhaya Êla-êla*

Presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan aktivitas penampilan tari sebagai wujud representasi keindahan *rasa* budaya Jawa. Presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam rangka penggalan data penelitian ini diselenggarakan pada even rutin pertunjukan tari '*Nemlikuran*' yang diadakan di SMK Negeri 8 Surakarta.

Acara *Nemlikuran* merupakan even rutin, yang sudah diketahui oleh masyarakat luas, sehingga kehadiran penonton umum sudah terkondisikan secara otomatis. Sehubungan dengan presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* mempunyai tujuan untuk menghimpun tanggapan dari penonton penghayat, maka pada kesempatan itu dihadirkan secara khusus para penghayat dan pengamat tari di wilayah Surakarta.

Dalam tahap presentasi tari juga dilalui dalam tahapan-tahapan, yang diawali dengan persiapan diantaranya; a. merias wajah dan kepala, mengenakan busana tari *Bêdhaya Êla-êla*, b. pemanasan dengan melakukan gerak-gerak tari dengan tujuan agar tubuh beradaptasi dengan busana *dodot* yang berlapis-lapis sehingga tidak merasa canggung atau kesulitan ketika menari di pentas. Dalam kesempatan itu juga diadakan *sambung rasa* dalam kelompok, mengingat kembali *kencan-kencan* gerak, posisi menari, c. persiapan

mental dengan berdoa bersama dalam posisi melingkar setelah itu merapatkan semua tangan ke depan dan menyerukan kata 'sukses!'. Hal tersebut merupakan upaya mensugesti diri (masing-masing penari) sekaligus memberi penguatan kelompok, dan menciptakan *chemistry* yang akan memunculkan rasa kebersamaan dan rasa optimis sehingga secara spiritual penari siap untuk mempresentasikan tari di hadapan penonton., d. penari mempersiapkan diri di lokasi pementasan, menunggu waktu hingga tiba saatnya untuk maju ke tengah *pëndhapa* menampilkan keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* di hadapan penonton, e. penari mempresentasikan tari *Bêdhaya Êla-êla* di atas arena pementasan.



Gambar 63: Perias sedang memasangkan sanggul *kadal mènèk* pada salah seorang penari (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 64: Setelah perias memasangkan sanggul kemudian merias wajah penari (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)



Gambar 65: Setelah selesai memasangkan sanggul kemudian mengenakan busana *dotot* (Dokumentasi Katarina Indah S, 2015)



Gambar 66: Perias sedang menata kain untuk dilingkarkan ke tubuh penari dibentuk menjadi busana *dodot* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 67: Para penari sedang mencoba beradaptasi dengan busana *dodot* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 68: Para penari berdoa bersama dalam posisi melingkar (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 69: Para penari mempersiapkan diri di lokasi pementasan, (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)



Gambar 70: Penari mempresentasikan tari *Bêdhaya Ela-êla* di hadapan penonton (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

4. Tahap Akhir (Pasca Proses)

Tahap ini merupakan akhir dari keseluruhan rangkaian proses peresntasi. Setelah penari keluar dari arena pentas dan masuk menuju belakang *pêndhapa* merupakan momen yang sangat mengesankan bagi penari (perasaan emosional penari sampai pada puncaknya). Setelah penampilan selesai, *mundur beksan* menuju belakang *pêndhapa*, bersamaan dengan selesainya penampilanna para penari berangkulan dan saling mengucapkan selamat. Pada saat itu pula para penari mengucap syukur dan merasakan kelegaan ang

luar biasa, dan saling meyakinkan bahwa mereka telah berhasil melaksanakan 'tugas' dengan baik. Peristiwa tersebut memberi gambaran tentang fenomena pencapaian kepuasan yang tetinggi bagi penari yang bisa disebut sebagai *katarsis*. *Katarsis* merupakan sebuah kondisi kelegaan jiwa yang luar biasa setelah menyelesaikan tugasnya menampilkan sebuah tarian, seperti halnya ketika seorang penulis berhasil merampungkan tulisannya. Kelegaan jiwa yang luar biasa tersebut merupakan sebuah perasaan yang dalam atas pelepasan diri dari ketegangan. Kelegaan jiwa itu terjadi karena kemungkinan sebagai akibat dari tersadarnya kembali penari dari peristiwa 'ekstasis', yaitu sebagai suatu kondisi 'ketidaksadaran' ketika menari di atas pentas, yang pada saat itu penari ter-tarik di atas kondisi psikisnya yang biasa, yang membuatnya tidak ingat lagi apa yang terjadi,¹⁰² karena pada saat di atas pentas jiwa penari intens pada kesadaran atas dirinya sendiri dan berkomunikasi dengan eksistensi roh yang di dalam dirinya (eksistensi yang tertinggi, yaitu Tuhan). Pada kondisi semacam itu penari merasakan seolah terdapat pembaruan rohani atau spiritual.¹⁰³

¹⁰² Dick Hartoko. *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1983), 49.

¹⁰³ Khususnya pada kondisi ekstasis tentunya hanya dialami oleh para penari yang sudah *kasarira*. Hal tersebut terbukti ketika penulis menyaksikan peristiwa yang terjadi atau yang dirasakan para penari ketika di atas pentas

Katarsis nampaknya memiliki sifat yang adiktif, yaitu menunjuk adanya gejala 'ketagihan', sehingga penari selalu ingin mengulangi kondisi semacam itu. Maka bukan menjadi hal yang mengherankan jika seorang penari merasa eksistensinya hidup pada saat dia menari, dan seorang penari akan merasakan kekosongan jiwa serta kerinduan yang amat sangat ketika dalam jangka waktu yang lama tidak menari. Sehubungan dengan fenomena tersebut, maka sering dijumpai penari-penari akan merasa sehat dan sangat bahagia (ketika dalam keadaan sakit, kurang enak badan) atau bahkan merasa muda dan bersemangat kembali jika diminta untuk menari.

Pada tahap akhir ini juga terjadi proses verifikasi yaitu evaluasi secara internal maupun eksternal. Evaluasi internal muncul secara spontan dari penari (khususnya penulis) setelah merasakan adanya 'kesalahan' pada saat penampilan, seperti misalnya pada saat posisi *jengkeng* penulis terlalu masuk sehingga berada tepat di belakang penari yang lain padahal seharusnya sedikit lebih ke belakang sisi kiri penari yang ada di depan, dan juga dilakukan oleh koreografer. Sedangkan evaluasi eksternal merupakan penilaian yang datang para penonton atau penghayat dalam ulasan tanggapannya.

jawabannya adalah 'waduh saya kalau sudah maju menari di pentas itu sudah tidak ingat lagi apa yang terjadi, ya mengalir mengikuti tubuh dan tahu-tahu iringan tarinya sudah mundur beksan". Termasuk ketika menanyakan adanya suara keras dari sirine mobil yang melintas di dekat arena *pendhapa* untuk pentas, penari mangaku tidak mendengar kejadian tersebut meski hal itu ternyata telah mengganggu konsentrasi dalam menyaksikan pertunjukan.

BAB VI

APRESIASI DAN TANGGAPAN PENONTON TERHADAP REPRESENTASI RASA BUDAYA JAWA DALAM PERGELARAN TARI *BÊDHAYA ÊLA-ÊLA*

Apresiasi secara umum dipahami sebagai sebuah penilaian atau penghargaan terhadap sesuatu. Dari sisi etimologi kata apresiasi berasal dari bahasa Latin, yaitu *appretiatius* yang berarti ‘paling berharga, atau menghargai, mengindahkan’.¹ Di dalam bahasa Inggris adalah *appreciation*, yang secara aktif kata *appreciation* dibentuk menjadi “to appreciate” yang berarti menghargai, menilai, atau mengerti. Di dalam bahasa Indonesia apresiasi memiliki arti mempertimbangkan atau menilai, pemahaman dan pengenalan secara cepat, pernyataan yang memberikan nilai, kritik membangun.²

Apresiasi dalam seni berarti memberi penilaian, penghargaan terhadap sebuah keindahan karya seni, sehingga dengan demikian, mengapresiasi seni merupakan sebuah usaha untuk mengerti seni dan menjadi peka terhadap unsur di dalamnya sehingga secara sadar

¹ Aminudin. *Pengantar Apresiasi Sastra* (Bandung: PT Sinar Baru, 2003), 34. Baca Juga

² Raminah Baribin. *Teori dan Apresiasi Puisi* (Semarang Ikip Semarang Press, 1990), 12.

mampu menikmati, serta menghayati seni yang akhirnya dapat menilai karya seni dengan baik. Apresiasi mengandung makna pengenalan melalui perasaan atau kepekaan batin, dan pengakuan terhadap nilai-nilai keindahan yang diungkapkan dalam sebuah karya seni. Oleh sebab itu apresiasi mengandung makna (1) pengenalan melalui perasaan atau kepekaan batin, dan (2) pemahaman dan pengakuan terhadap nilai-nilai keindahan yang diungkapkan. Sebagai sebuah proses apresiasi melibatkan tiga unsur inti, yakni (1) aspek kognitif, (2) aspek emotif, (3) aspek evaluatif.³

Apresiasi pada kegiatan representasi *rasa* budaya Jawa dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan aktivitas memahami dan memberikan penghargaan atau penilaian terhadap karya tari dalam kesatuan seluruh elemennya. Di dalam prosesnya sebuah tindakan apresiasi selalu melibatkan daya interpretasi. Interpretasi merupakan penafsiran dalam proses pemberian kesan, pendapat, atau pandangan teoretis terhadap sesuatu yang bisa digunakan untuk menjelaskan proses dalam menunjukkan suatu makna, aktivitas, ekspresi maupun bentuk perilaku tertentu. Interpretasi dalam aktivitas apresiasi karya

³ Aminuddin, *Pengantar Apresiasi Karya Sastra* (Malang: PT. Sinar Baru Algesindo, 2003), 34.

tari merupakan proses menterjemahkan, ‘membaca’, menceritakan serta menjelaskan tentang suatu hal oleh apresiator atau penonton.⁴

Penonton mengapresiasi dengan bekal kemampuan daya interpretasi, imajinasi, kepekaan *rasa*. Juga didukung oleh kemampuan kognitif, dan kemampuan persepsi. Persepsi adalah pandangan, gambaran, atau anggapan, yang di dalam persepsi terdapat tanggapan seseorang mengenai satu hal atau objek.⁵

Tanggapan bisa disebut juga dengan “kesan-kesan yang dialami, jika perangsang sudah tidak ada.” Jadi, jika proses pengamatan dalam kegiatan apresiasi sudah berhenti dan hanya tinggal kesan-kesannya saja, maka peristiwa sedemikian disebut tanggapan. Dengan demikian tanggapan adalah kesan mengenai apa yang diamati yang didapat melalui indera, seperti indera penglihatan, pendengaran, penciuman, peraba, dan perasa, baik secara bersama-sama ataupun sendiri-sendiri.⁶

Di dalam menginterpretasi tari Jawa yang dibutuhkan oleh penonton adalah kedalaman imajinasi, kepekaan *rasa*, ketajaman dan

⁴ Pauline Hodgens. “Interpreting The Dance”, dalam Janed Adshead (ed.). *Dance Analysis. Theory and Practice* (London: Cecil Court), 1988, 60-61.

⁵ Bimo Walgito. *Pengantar Psikologi Umum* (Yogyakarta: Andi, 2004), 87-88

⁶ Bimo Walgito, 2004, 97

kecerdasan pikir dalam menafsir yang didukung oleh kemampuan emosional (*empan lan mapane pangrasa*).⁷ Selain itu juga didasarkan pada penafsiran terhadap konsep tari di antaranya *hastasawanda*, *triwira*, *sungguh mungguh*, *lungguh* (dalam hal ini sebagai acuan penonton dalam mengapresiasi dan menginterpretasi tari). *Sungguh* adalah pemahaman pada kemampuan penari dalam mengungkapkan *rasa* tari (melalui teknik penari). *Mungguh* pemahaman pada kemampuan penari dalam penyesuaiannya dengan elemen tari seperti tema, *gêndhing*, rias busana, dan lain sebagainya, dan *mungguh* adalah pemahaman dan kemampuan penari dalam posisinya menyajikan bentuk tari, *lungguhing bêdhaya* berbeda dengan *lungguhing gambyong*, dan lain sebagainya.⁸

⁷ Sriyadi. "Tari Tradisi Gaya Surakarta" Jurnal *Greget*, Volume 12 No. 2 Desember 2013), 229.

⁸ Wahyu Santosa Prabowo. "Kreativitas Tari Dalam dan Antar Budaya Dataran Untuk Penghayatan Nasional. Dalam Waridi (Editor). *Seni Pertunjukan Indonesia Menimbang Pendekatan Emik Nusantara* (Surakarta: The Ford Foundation & STSI Surakarta, 2005), 304.



Gambar 71: Penonton mengapresiasi, secara aktif ‘menyusun’ interpretasinya dan membuat tanggapan dari persepsi mereka masing-masing terhadap presentasi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* (Koleksi Katarina Indah Sulastuti, 2015).

A. Representasi *Rasa* Budaya Jawa dalam Pergelaran Tari *Bêdhaya Êla-êla*: sebuah Komunikasi *Rasa*

Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai salah satu produk budaya masyarakat Jawa, merupakan wujud representasi *rasa* budaya Jawa. *Rasa* budaya Jawa yang kemudian diinterpretasi oleh koreografer dan diwujudkan dalam penggarapan-penggarapan medium gerak, serta medium lain seperti musik, rias-busana, pola lantai, dan lain sebagainya, kemudian diinterpretasi oleh penari dan dipresentasikan oleh tubuhnya kepada penonton.

Representasi, dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* merupakan sebuah kata benda yang menunjukkan perbuatan dari sesuatu hal

yang mewakili keberadaan suatu hal lainnya. Dari pengertian tersebut, dapat dipahami bahwa terdapat dua kegiatan penting dalam kegiatan representasi, yaitu kegiatan mewakili dan kegiatan (merasa) terwakili. Dengan demikian secara harafiah representasi adalah sebuah kata yang menunjukkan perbuatan 'mewakili', yaitu menghadirkan kembali sesuatu hal yang lain yang bukan berasal dari dalam dirinya. Jadi representasi dalam hal ini merupakan kegiatan (menampilkan tari *Bêdhaya Êla-êla*) yang mewakili keberadaan suatu hal lainnya (*rasa* budaya Jawa). Hal tersebut bias diartikan bahwa penari ketika menampilkan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah mewakili *rasa* budaya Jawa.

Jadi yang dimaksudkan dengan representasi *rasa* budaya Jawa dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah sebuah tindakan mewakili dengan menghadirkan *rasa* budaya Jawa yaitu: *rasa agung, gagah, regu, sacred, wingit* yang terwujud dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh tubuh penari melalui sebuah pertunjukan tari.

Sebuah tindakan 'mewakili' dengan menghadirkan sesuatu merupakan sebuah proses komunikasi, karena dalam kegiatan ini melibatkan seseorang atau sekelompok untuk memberikan respon atau tanggapan.⁹ Respon atau tanggapan tersebut adalah pendapat atau

⁹ Rahman, N.,V. (2014). Arsitek dan Pilihan Bentuk Tanpa Batas. Jurnal *Teknik Simetrika*, Vol. 3 No.3-Desember, hal. 211-215

penilaian tentang terwakili atau tidak (belum) *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh tubuh penari dalam pertunjukan tari tersebut. Dengan kata lain apakah *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dipresentasikan penari sampai atau dapat diterima oleh penonton.

Menyentuh persoalan presentasi tari, adalah merupakan bagian dari kegiatan komunikasi, yaitu sebagai sebuah proses transmisi, gagasan, emosi (perasaan-*rasa*), keterampilan dan sebagainya dengan menggunakan simbol-simbol, kata-kata, gambar, grafis, angka, dan lain sebagainya.¹⁰ Berdasarkan pada definisi tersebut, maka presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah sebuah proses perpindahan informasi tentang ide *rasa* dengan menggunakan simbol-simbol (dalam tari seperti gerak tubuh dan seluruh elemennya). Tari sebagai wujud seni pada prinsipnya merupakan wujud dari sebuah komunikasi seni (emosi atau *rasa*), terkait dengan itu Leo Tolstoy dalam tulisannya yang berjudul "The Communication of Emotion", menyatakan sebagai berikut.

Art like speech is a means of communication and therefore of progress, that is, of the movement of humanity forward towards perfection. Speech renders accessible to men of the

¹⁰ Bernard Berelson and Gary A. Steiner, dalam Deddy Mulyana, *Ilmu Komunikasi Suatu Pengantar* (Bandung: Remaja Rosdakarya, 2009), 68.

latest generation all the knowledge discovered by the experience and reflection both of preceding generations and of the best and foremost men of their own times; ... to men of the latest generations all the feelings experienced by their predecessors and also those felt by their best and foremost contemporaries. ... Speech transmitting the thoughts and experiences of men serves as a means of union among them, and art serves a similar purpose. The peculiarity of this latter means of intercourse, distinguishing it from intercourse by mean of words, consists in this, that whereas by words a man transmits his thoughts to another by art he transmits his feeling.¹¹

(Seni sama halnya berbicara yang berarti sebagai sebuah sarana komunikasi, dan oleh karena kemajuan, yaitu, dari gerakan kemanusiaan maju menuju kesempurnaan. Berbicara adalah menerjemahkan agar dapat diakses oleh orang dari generasi terbaru, semua pengetahuan ditemukan oleh pengalaman dan refleksi baik dari generasi sebelumnya dan dari yang terbaik dan terpenting orang masa mereka; ... dapat diakses oleh orang dari generasi terbaru semua mengenai perasaan yang dialami oleh para pendahulu mereka dan juga dirasakan oleh mereka yang terbaik dan terpenting dari sezaman mereka. ... Berbicara adalah mengirimkan pikiran dan pengalaman manusia berfungsi sebagai sarana persatuan di antara mereka, dan seni melayani tujuan yang sama. Keunikan dari cara terakhir ini yang membedakannya dari hubungannya dengan rata-rata kata, terdiri dalam hal ini, bahwa sementara oleh kata-kata seorang pria mengirimkan pikirannya ke yang lain dengan seni ia mentransmisikan perasaannya).

Sebagai wujud komunikasi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* mentransmisikan pesan keindahan *rasa* sebagai substansi seninya,

¹¹ Leo Tolstoy, "The Communication of Emotion" , dalam Melvin Rader (ed), *A Modern Book Of Esthetics* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1960), 68.

melalui gerak tubuh yang simbolis didukung dengan medium lainnya. Tari dipresentasikan oleh tubuh mempunyai 'daya hidup', yang secara ideal, pesan keindahan *rasa* yang disampaikan akan membangkitkan pula getaran-getaran perasaan (*rasa*) orang lain yang menghayatinya.

Getaran keindahan *rasa* merupakan proyeksi kehidupan batiniah individu, sosial dalam budaya yang digambarkan oleh koreografer kepada penonton melalui para penari atau pelakunya. Reresentasi *rasa* merupakan wujud penggambaran kehidupan batiniah (*rasa*) yang disimbolkan tari *Bêdhaya Êla-êla*, melalui gerak-gerak tubuh dan seluruh elemen pendukungnya. *Rasa* atau keindahan substansiil dalam tari dapat di 'nyata' kan hanya dengan melalui komunikasi, dan sarana komunikasi di dalam seni adalah melalui presentasi tari dalam sebuah pertunjukan atau pergelaran tari. Apabila isi, dan makna atau maksud tarian dapat dikomunikasikan kepada penontonnya maka keberhasilan karya tari dapat dicapai.¹² Komunikasi di dalam seni pertunjukan adalah bukan sekedar

¹² Lois Ellfeldt. *Pedoman Dasar Penata Tari*. Terjemahan Sal Murgiyanto (Diktat Kuliah Lembaga Kesenian Jakarta, 1997), 16.

komunikasi sebagai tindakan praktis namun lebih tinggi sebagai sebuah tindakan pragmatis,¹³ dan bahkan tindakan ideal.¹⁴

Tindakan pragmatis yang menciptakan makna dalam pengalaman yang menyentuh batin dan perasaan 'penerima' pesannya. Sebagai sebuah bentuk komunikasi *rasa*, pesan yang disampaikan melalui wujud seni ditujukan untuk menyentuh atau menjangkiti batin atau perasaan orang lain yang mampu menerima pesannya. Sehubungan dengan hal tersebut Leo Tolstoy mengemukakan sebagai berikut.

The feelings with which the artist infects others may be most various very strong or very weak, very important or very insignificant, very bad or very good: feelings of love of one's country, self-devotion and submission to fate or to God expressed in a drama, raptures of lovers described in a novel, feelings of voluptuousness expressed in a picture, courage expressed in a triumphal march, merriment evoked by a funny story, the feeling of quietness transmitted by an evening landscape or by a lullaby, or the feeling of admiration evoked by a beautiful arabesque-it is all art. if only the spectators or auditors are infected by feeling which the authors has felt, it is art. to evoke in oneself a feeling one has once experienced and having evoked it in oneself then by means of movements, line, colors, sounds, or forms expressed in words, so to transmit that feeling that others experience the same feeling-thins is the activity of art. Art is a human activity consisting in this , that one man consciously

¹³ Pragmatis berarti tindakan atau perbuatan yang menghasilkan makna tertentu dari hubungannya dengan apa yang dapat dilakukan.

¹⁴ Bakker dalam Budiono Herusatoto. *Simbolisme dalam Budaya Jawa* (Yogyakarta: Hanindita Graha Widia, 2003), 15.

*by means of certain external sign, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feeling and also experience them.*¹⁵

(Perasaan artis yang dijangkitkan kepada orang lain, berbagai kemungkinan adalah yang paling kuat atau sangat lemah, sangat penting atau sangat tidak penting, sangat buruk atau sangat baik: perasaan cinta dari warga negara, pengabdian diri dan atau penyerahan nasib kepada Allah diungkapkan dalam drama, terpesona pecinta dijelaskan dalam novel, perasaan tidak bergairah dinyatakan dalam gambar, keberanian dinyatakan dalam pawai kemenangan, kegembiraan ditimbulkan oleh sebuah cerita lucu, perasaan ketenangan disebabkan oleh pemandangan malam atau dengan pengantar tidur, atau perasaan kekaguman yang ditimbulkan oleh keindahan seni. Jika hanya penonton atau auditor terjangkau (ikut merasakan) perasaan yang penulis telah merasakan, itu adalah seni. Untuk membangkitkan dalam diri, perasaan seseorang yang telah pernah mengalami dan setelah membangkitkan dalam diri atas pengalaman itu, kemudian dengan melalui gerakan, garis, warna, suara, atau bentuk yang diungkapkan dalam kata-kata, untuk mengirimkan perasaan tersebut kepada orang lain yang lalu mengalami yang perasaan sama, itu adalah aktivitas seni. Seni adalah aktivitas manusia yang terdiri dalam hal ini, bahwa satu orang yang secara sadar dengan memakai tanda dari luar tertentu, tangan, kepada yang lain perasaannya telah hidup dan bahwa orang lain yang dijangkiti oleh perasaan tersebut pun mengalaminya).

Pernyataan tersebut menyampaikan secara implisit bahwa dalam peristiwa seni ungkapan-ungkapan perasaan yang diwujudkan melalui bentuk-bentuk seperti gerak, musik, tulisan (novel) dan lain sebagainya, yang itu kemudian mempengaruhi perasaan penonton

¹⁵ Leo Tolstoy, dalam Melvin Rader, 1960, 65

(ikut terjangkau dengan perasaan yang sama), itu adalah sebuah komunikasi emosi (*communication of emotion*) atau komunikasi *rasa*.

Di dalam komunikasi *rasa*, dituntut kejelasan penyampaian makna *rasa* (nilai keindahan *rasa*), sebagai pesan yang ingin disampaikan melalui wujudnya. Sebagai keindahan yang substansial *rasa* dalam tari menjadi nyata apabila dikomunikasikan. *Rasa* secara konseptual merupakan substansi dalam karya tari, yang 'dihidupkan' oleh koreografer melalui daya interpretasinya dalam bentuk susunan gerak beserta elemennya. *Rasa* yang dikonsepsikan oleh koreografer, dikomunikasikan kepada penari, yang kemudian oleh penari diinterpretasikan dan dihidupkan melalui tubuhnya. Oleh penari, *rasa* itu menjadi nyata jika dikomunikasikan kepada penonton. Dari komunikasi melalui pertunjukan tari, *rasa* diinterpretasikan oleh penonton, yang pada akhirnya *rasa* itu menjadi nyata sebagai sebuah hasil hayatan. Untuk bisa menyampaikan kejelasan *rasa* tersebut kiranya perlu adanya penggarapan-penggarapan medium dan elemen-elemennya oleh koreografer, serta teknik-teknik tertentu oleh penarinya, agar pesan bisa tersampaikan pada penonton.

Kata 'komunikasi' itu sendiri berasal dari bahasa Inggris, *communication*. Secara etimologi, kata komunikasi berasal dari bahasa Latin *communicatio*, dari kata *communis* yang berarti sama makna. Ada

beberapa unsur dalam proses komunikasi yaitu: (a) sumber (komunikator), (b) pesan (*message*), (c) saluran (*channel*), (d) penerima (komunikan) serta (e) akibat yang ditimbulkannya.¹⁶

Sehubungan dengan pengertian itu maka dapat dipahami bahwa pada prinsipnya komunikasi merupakan sebuah proses penyampaian pesan dari sumbernya yaitu pemilik pesan (komunikator), kepada orang lain, sebagai penerima pesan (komunikan), melalui saluran (bahasa, simbol, karya seni budaya tari, dan lain sebagainya), yang kemudian memunculkan reaksi (dalam hal ini tanggapan) sebagai akibat adanya komunikasi tersebut.

Komunikasi secara umum dilakukan dengan cara verbal yaitu penyampaian pesan dalam bentuk kalimat atau kata-kata (secara lisan atau tulisan), atau non verbal yaitu tidak melalui kata-kata atau kalimat. Sedangkan di dalam komunikasi seni pertunjukan, komunikasi dilakukan melalui simbol-simbol sehingga lebih menekankan pada bagaimana makna itu muncul dan dipahami setelah dikelola dan direpresentasikan melalui presentasi seni sebagai suatu bentuk simbol, baik berupa drama, tari, maupun musik. Komunikasi dalam seni pertunjukan adalah komunikasi simbolik, dan bukan

¹⁶ D. Lawrence Kincaid dan Wilbur Schramm, *Asas-Asas Komunikasi Antar Manusia* (Jakarta: LP3ES, 1983), 98

sekedar sebagai alat untuk menggambarkan pikiran, namun ia adalah pikiran dan juga pengetahuan.¹⁷

Secara lebih terfokus, komunikasi *rasa* sebagai komunikasi simbolik di dalam presentasi tari adalah penyampaian keindahan *rasa* melalui bentuk tari yang disajikan oleh penari atas penghayatannya terhadap bentuk dan isi tari, kepada orang-orang yang menyaksikannya atau kepada penonton. Di antaranya adalah bertujuan untuk menarik perhatian dan perasaan penonton agar mereka terbawa dan masuk ke dalam fenomena keindahan *rasa* dalam tarinya. Dengan kata lain bahwa pesan *rasa* tari dapat diproyeksikan oleh penari kepada penonton. Proyeksi merupakan hubungan magis dari seluruh pandangan dan pemikiran koreografer atau penata tari dengan persepsi penonton.¹⁸

Pergelaran tari merupakan aktivitas komunikasi *rasa*, yang melalui media simbolik bertujuan menyampaikan pesan. Pesan dalam

¹⁷ Pace dan Faules dalam Deddy Mulyana, *Metodologi Penelitian Kualitatif: Paradigma Baru Ilmu Komunikasi dan Ilmu Sosial Lainnya* (Bandung: Rosdakarya, 2002), 36-37

¹⁸ Lois Ellfeldt, *A Primer For Choreographer*.terj. Sal Murgiyanto. "Pedoman Dasar Penata Tari" (Diktat Kuliah, Jakarta: LPKJ, 1997), 16. Lihat juga The Liang Gie. *Garis-garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)* (Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, 1976). Mengenai kata persepsi dimaksudkan sebagai tanggapan (penerimaan) langsung dari sesuatu; atau serapan atau proses seseorang mengetahui beberapa hal melalui pancaindranya.

tari merupakan gagasan isi (tentang keindahan *rasa*) yang dituangkan oleh koreografer, yang diwujudkan dalam bentuk garapan atau susunan tari. Pesan tersebut, melalui tubuh penari didukung oleh seluruh elemen tarinya, disampaikan kepada penonton. Hasil komunikasi *rasa* berupa pengalaman estetik yaitu pengalaman batin tentang keindahan *rasa* yang diterima di dalam diri penonton.

Di dalam komunikasi *rasa* kualitas pesan yang sampai pada penonton tergantung pada beberapa hal di antaranya penari, kondisi penonton (fisik dan psikis), dan atmosfer pertunjukan (situasi lokasi tempat komunikasinya berlangsung). Prosentase terkecilnya adalah ditentukan oleh koreografer (pada saat berproses kreatif) terkait dengan kualitas karyanya. Roh dari komunikasi *rasa* ada pada kekuatan penghayatan dan interpretasi, penari dan penontonnya.

Proses komunikasi seni (*rasa*) dalam pertunjukan atau pertunjukan tari merupakan sebuah fenomena kolektivitas dan berlapis (*multilayers*), oleh sebab itu keberhasilan komunikasinya ditentukan oleh realita yang berlapis tersebut, yang cukup banyak jumlahnya. Hal tersebut dikarenakan realitas dan sifat seni

pertunjukan seni yang kolektif dan terdiri dari berbagai lapis (*multilayers*).¹⁹

Sifat kolektif dan berlapis di dalam pertunjukan tari tersebut bisa dilihat unsur pelakunya (koreografer, dan penari), dalam lingkup sosial budayanya. Dari unsur perwujudan tarinya yaitu mengenai semua elemen yang terdapat dalam tari), dan pada penontonnya, dengan segala lapis yang ada pada tiap unsurnya. Di dalam perwujudan tarinya lapis-lapis tersebut di antaranya adalah gerak, musik, rias busana dan pola lantai, panggung serta unsur lainnya. Di dalam gerak terdapat teknik, ritme, volume, energi, dan lain sebagainya. Dalam setiap unsur seperti musik tari, juga memiliki lapis usur sendiri seperti, *sindhènan*, *gérongan*, musik tari, struktur nya dan lain sebagainya. Lapis busana atau kostum, dan lain sebagainya. Hal tersebut mengindikasikan bahwa komunikasi seni merupakan aktivitas yang kompleks.

Presentasi tari merupakan kegiatan dengan kesadaran penuh melakukan interaksi (tidak langsung). Komunikasi tersebut menimbulkan efek-efek psikologis pada masing-masing pembawa pesan (penari) maupun penonton. Pada lapis paling akhir dari peristiwa

¹⁹ Marco de Marinis, *The Semiotic of Performance*, Terj. Aine O'Healy. (Bloomington dan Indianapolis: Indiana University Press, 1993.), 1.

komunikasi terjadi ‘dialog’ antara (tari) tubuh penari dengan penonton. Penari menyampaikan pesan melalui gerak tubuhnya dan di dalam diri penonton terjadi penjajakan batin sebagai upaya menerima dan ‘menterjemahkan’ melalui penghayatannya. Hasil dari penghayatan itu nantinya berupa tanggapan-tanggapan. Apresiasi berupa tanggapan merupakan hasil akhir dari komunikasi seni (komunikasi *rasa*) dalam pertunjukan tari.

Mengacu dari elemen dalam proses komunikasi seni, yang sudah diuraikan tersebut, maka elemen-elemen komunikasi di dalam kegiatan representasi *rasa* budaya Jawa melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* meliputi (a) koreografer sebagai komunikator, (b) wujud tari dengan seluruh unsur estetikanya (isi dan bentuk) merupakan sebuah pesan (*message*), (c) penari adalah saluran (*channel*), sebagai media untuk menyampaikan pesan, dan (d) penonton yaitu penerima pesan (komunikasi) serta (e) apresiasi. Berikut ini gambar diagram elemen komunikasi *rasa* dalam pertunjukan tari, yaitu koreografer sebagai pemilik pesan, bentuk tari sebagai wujud pesan dan penari sebagai pembawa pesan serta penonton sebagai penerima pesan, dengan hasil hasil apresiasi berupa tanggapan.

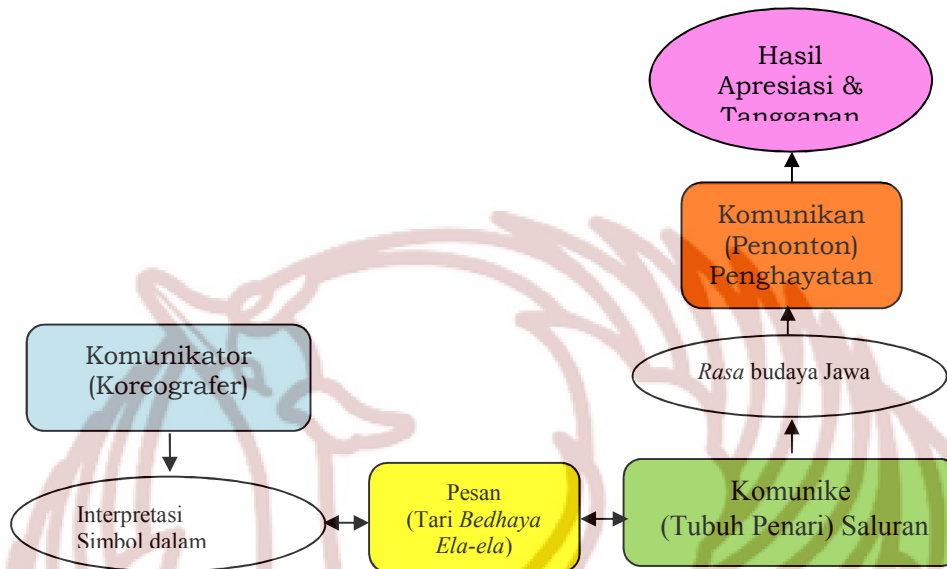


Diagram 10: Diagram Komunikasi *Rasa* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Komunikasi *rasa* merupakan realita yang kompleks, dan perlu pengetahuan dan pemahaman yang komprehensif agar dapat berlangsung dengan baik. Beberapa faktor yang mempengaruhi kelancaran komunikasi *rasa* dalam tari, adalah adanya pengertian dan pemahaman terhadap simbol-simbol yang digunakan dalam presentasi tari, termasuk kesamaan latar belakang sosial budaya serta interpretasi tentang nilai-nilai (*rasa*) budaya yang direpresentasikan dalam tarinya. Secara rinci pengetahuan dan pemahaman tersebut juga terkait dengan wujud dan isinya serta kegiatan kreativitasnya, konsep budaya Jawa, konsep keindahan tari, konsep karya dan penggarapan seluruh media yang digunakan (menyangkut isi dan

seluruh unsur-unsur dalam tari: tubuh, gerak, rias busana, formasi penari-pola lantai, musik dan ruang).

Secara garis besar jika digambarkan melalui diagram²⁰ adalah sebagai berikut.

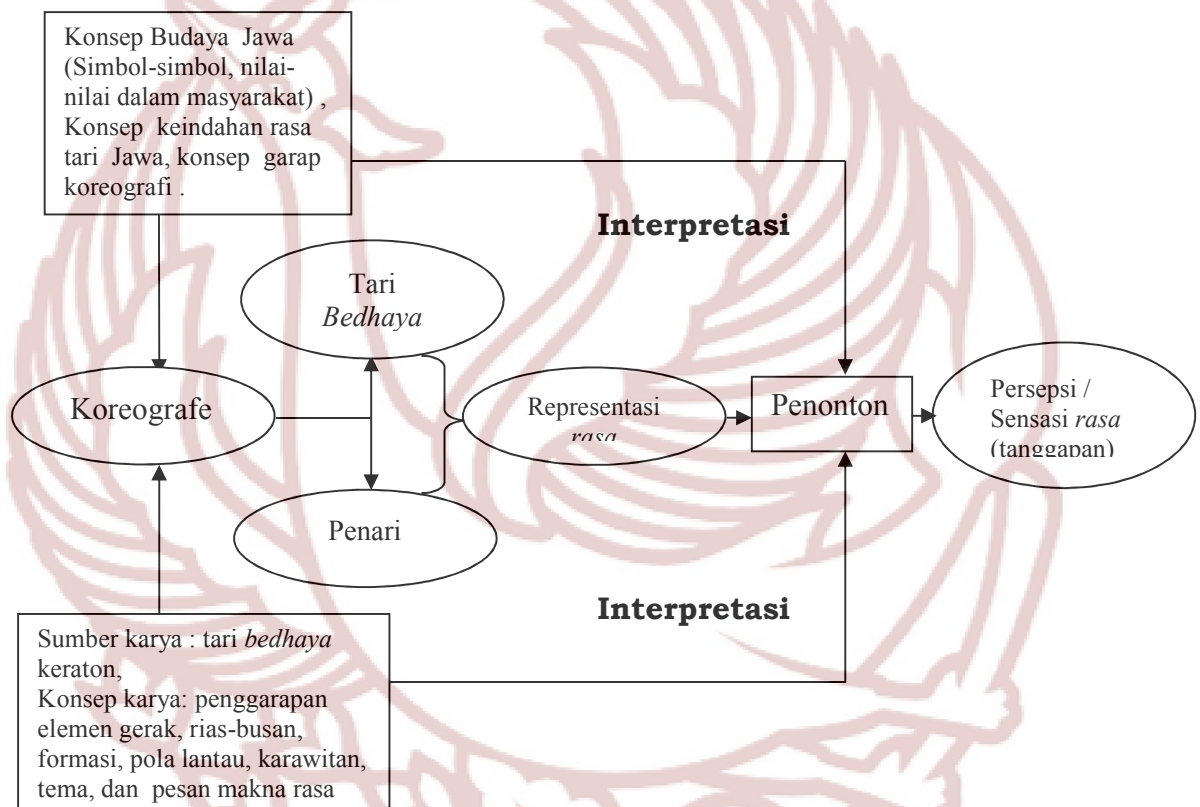


Diagram 11: Diagram komunikasi dalam representasi rasa budaya Jawa dalam tari *Bedhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

²⁰ Mengadopsi dari diagram komunikasi teatrikal dalam Marco De Marinis. *The Semiotics Performance* (USA: Indiana University Press, 1993), 138

1. Koreografer sebagai Komunikator atau Pemilik Pesan (*Sender*)

Koreografer adalah subjek di dalam komunikasi *rasa*, sebagai seseorang yang secara mendalam mencoba mengkomunikasikan diri dengan seluruh ide, gagasan, perasaan dan lingkungan sosial budayanya dengan karya tari melalui proses kreatif yang cukup rumit. Proses kreatif koreografer dalam hal ini Agus Tasman atas dorongan dari aspek internal dan eksternal yang sangat mempengaruhi keberhasilannya dalam menyusun 'pesan'. Koreografer sebagai subjek dalam peristiwa komunikasi seni, mengandalkan hasil koreografinya (tari) sebagai sarana yang memuat pesan untuk disampaikan kepada penonton.

Agus Tasman sebagai koreografer memaparkan bahwa dalam menyusun karya tari dituntut untuk mengerahkan daya imajinasi-intuisi, kepekaan *rasa*, logika (seni), pemahaman budaya Jawa, kemampuan teknis, dan ketajaman interpretasi terhadap seluruh unsur materi tari dalam menghasilkan karya tari.²¹

²¹ Wawancara di Karangasem, 9 Mei 2014. Yang dimaksudkan logika di dalam seni yaitu sebagai ilmu pengetahuan tentang proses penciptaan seni, sehingga dapat berpikir secara lurus, tepat, dan terstruktur. Logika mempengaruhi kecakapan atau keterampilan dalam mewujudkan karya cipta seniman. Ilmu mengacu pada kemampuan rasional untuk mengetahui, sedangkan kecakapan atau keterampilan mengacu pada kesanggupan akal budi untuk mewujudkan pengetahuan ke dalam tindakan. Logika dalam hal ini terkait dengan teknik atau metode ketepatan berpikir kreatif selaras dengan nilai-nilai ketepatan secara konvensional.

Dalam menciptakan karyanya, koreografer memilih, memanipulasi, menggabungkan dan menyusun komponen spesifik, dan mengaturnya sedemikian rupa hingga karya tarinya mampu menampilkan sifat dan makna yang berkaitan dengan tujuan yang signifikan sebagai sarana komunikasi ide-gagasan, pandangan, dan perasaan dalam konteks sosial budayanya. Semua tari dalam proses komunikasi dipahami melalui tindakan interpretasi. Koreografer, penari, dan penonton, semua terlibat dalam tindakan interpretasi. Dalam bentuk apapun mereka menyusun sebuah interpretasi.²²

Bagi koreografer, tari adalah 'bahasa' yang digunakan untuk memuat pesan-pesan dan atau nilai dalam kehidupan. Sebagai sebuah 'bahasa' tari terdiri atas susunan 'kalimat-kalimat' yang diwujudkan melalui penggarapan gerak, pola lantai, rias busana, musik tari, properti, dan seting (tempat pementasan), maupun kalimat verbal seperti dalam sastra tari (*gerongan, sindhenan*).

Di dalam penggarapan pesan dalam tari tradisional klasik seperti *Bêdhaya Êla-êla*, Agus Tasman tetap bertumpu pada pola-pola konvensional yang ada. Pengelolaan pesan sebagai substansi

²² Pauline Hodgins, "Interpreting The Dance" 1988, 61. Artikel dalam Janed Adshead (ed.), *Dance Analysis, Theory and Practice* (London: Cecil Court, 1988), 60-61.

komunikasi terkait dengan makna (etis, religi) yang direpresentasikan melalui gerak dan penggarapan elemen lainnya yang tetap bermuara pada keindahan *rasa* (estetika) yang diorganisasi dalam daya tertentu melalui kekuatan interpretasi, imajinasi, emosi yang dipancarkan dari dalam (jiwa) sekaligus melalui otot tubuh (raga-penari) untuk disampaikan kepada penikmat (penonton). *Rasa* sebagai substansi koreografi melekat dalam diri koreografer dalam pemahaman psikis maupun konseptual yang kemudian ditransformasikan dalam wujud tari.

2. Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai Pesan dan Makna

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan hasil interpretasi koreografer terhadap segala fenomena yang melingkupi kehidupannya di dalam lingkup budaya masyarakat Jawa. Merupakan wujud yang merefleksikan (mencerminkan atau menggambarkan) realitas, ide, imajinasi, dan nilai-nilai dalam kehidupan masyarakat, yang terakumulasi dalam satu substansi makna yaitu *rasa*. *Rasa* budaya Jawa mejadi pijakan dan orientasi keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Diwujudkan melalui gerak tubuh, yang mempunyai daya dalam menampilkan getaran-getaran perasaan untuk membangkitkan perasaan orang lain yang menghayatinya (penonton).

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan bentuk tari *bêdhaya* istana, sebagai seni yang *adiluhung*. Konsep *adiluhung* dalam kehidupan tari simbol kemapanan seni dalam budaya Jawa. Dilihat dari makna kata *adiluhung* adalah bentukan dari kata *adi* yang berarti *linuwih*; *bêcik*; (bagus), atau 'melebihi segalanya' atau mempunyai nilai lebih. Kata *luhung* berarti luhur, yang diartikan 'bermakna atau tinggi melebihi yang lain dan juga bermakna'. *Adiluhung* dengan demikian bisa diartikan 'sangat bagus' atau 'bermakna tinggi melebihi yang lain'.

Para seniman tradisi (dan juga masyarakat Jawa) menempatkan *adiluhung* sebagai cita-cita yang diharapkan dan diyakini akan terwujud khususnya melalui kesenian. Konsep *adiluhung* tidak hanya berkutat pada persoalan estetik, tetapi juga mengandung nilai-nilai filosofis, religius, edukatif, spritual dan ritual, dan lain-lain yang mencakup berbagai aspek kehidupan manusia. Konsep *adiluhung* dan manifestasinya menunjuk visi seniman-seniman tradisi (yang tidak lepas dari visi masyarakat dan zamannya secara utuh) pada masalah-masalah kehidupan manusia,

seperti asal dan tujuan hidup (*sangkan paraning dumadi*) serta hakikat atau makna hidup ini *gayuhaning urip*.²³

Keindahan seni yang *adiluhung* telah menjadi semacam gambaran ideal kehidupan dan keindahan tari Jawa hingga saat ini. Keindahan yang *adiluhung* menjadi sebuah kualitas bagi jenis kesenian dalam hal ini seni tari yang menggunakan atribut seni keistanaan yang dianggap telah mapan, dan bersifat klasik. Tidak saja pada bentuk secara fisiknya saja melainkan pada substansi keindahan *rasa*. Keindahan yang *adiluhung* adalah keindahan yang tidak tersentuh, tidak tergapai dan tidak bisa dilukiskan dengan kata-kata, bersifat *sacred* (mempunyai makna sakral)²⁴

Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai wujud representasi *rasa* yang diwujudkan melalui gerak-gerak tubuh yang lekat dengan kehidupan individu, sosial dalam budayanya, melalui sebuah proses peristiwa seni. Sebuah peristiwa seni, merupakan kegiatan manusia (seorang atau kelompok) dengan kesadaran penuh melalui perantara tanda-tanda lahiriah tertentu bermaksud menyampaikan perasaan-perasaan

²³ Wahyu Santosa Prabowo. "Bedhaya Anglir Mendung. Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757-1988" (Tesis Pada Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjh Mada, 1990), 80

²⁴ Agus Tasman, wawancara 10 Juni 2014 di Karangasem Surakarta

sebagai sebuah pesan, yang telah dihayatinya kepada orang-orang lain sehingga mereka kejangkitan perasaan-perasaan ini dan juga seolah mengalaminya.²⁵

Tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan wujud pesan yang diwujudkan melalui simbol elemen-elemennya (gerak, pola lantai, rias dan busana, properti tari, musik tari, dan ruang pementasan), dengan menggunakan media yang bersifat konvensional, di antaranya gerak – gerak baku yang dihasilkan oleh masyarakat Jawa - di Surakarta. *Rasa* sebagai substansi keindahan tari *Bêdhaya Êla-êla*, diwujudkan melalui simbol-simbol lahiriah yang terkait dengan gerak beserta media pendukungnya (rias-busana, pola lantai, musik tari dan tempat pementasan). Sembilan (9) penari, dengan nama masing-masing penari sebagai *batak, gulu, dada, buncit, apit ngarep, apit mburi, endel weton, endel ajeg, apit meneng*, memiliki pesan simbolik tentang makna filosofis tubuh secara mikro dan makro dalam manusia (Jawa), menjadi konsep dalam mengekspresikan keindahan yang memiliki satu cita rasa yang utuh, yaitu *rasa* dalam konteks kebudayaan Jawa.

²⁵ The Liang Gie. *Garis-garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)* (Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, 1976). Lois Ellfeldt, *A Primer For Choreographer*. terj. Sal Murgiyanto. "Pedoman dasar Penata Tari" (Diktat Kuliah, Jakarta: LPKJ, 1997), 10-13

Rasa dalam budaya Jawa yang direpresentasikan melalui tari *Bêdhaya Êla-êla* memuat pesan makna *rasa* dalam realitas etis (perilaku halus, terkontrol), dan religi (penyatuan diri dengan Tuhan), serta estetik dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, yaitu kristalisasi dari makna *rasa* etis dan religi (*agung, gagah, regu, mrabu, sacred, wingit, alus*) terkandung di dalam wujud koreografi, dihayati melalui tubuh penari dan disampaikan kepada penonton, untuk diterjemahkan menjadi pengalaman estetik. Pengalaman estetik menjadi cara merespon, stimulus lewat pengamatan indera dengan melibatkan asosiasi, pemahaman, imajinasi dan emosi.²⁶ Pengalaman estetik pada dasarnya merupakan pengalaman universal antara koreografer, penari, dan penonton.

Representasi *rasa* budaya Jawa adalah sebuah aksi pengalaman tubuh penari (Jawa) dalam menyajikan hasil interpretasi persepsi inderawinya terhadap koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla*. Di dalam peristiwa itu bukan saja mencerminkan kemampuan teknik sebagai hasil interpretasi persepsi inderawinya pada koreografi tari, melainkan sekaligus interpretasi persepsi kultural yang secara sadar ataupun

²⁶ AJ. Soehardjo, *Pengantar Estetika* (Departemen Pendidikan Nasional Universitas Negeri Malang Fakultas Sastra Jurusan Seni dan Desai, 2004), 26-27.

tidak telah diserapnya. Sebagai sebuah pertunjukan, tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan kegiatan pengungkapan yang menuntut adanya keterlibatan, kenikmatan pengalaman yang ditingkatkan, serta mengundang respons atau tanggapan.²⁷

Terkait dengan hal itu maka *rasa* sebagai bentuk hasil hayatan keindahan tari, secara prinsipial merupakan reaksi-reaksi serta keadaan batin penonton ketika menyaksikan pelaku (penari) menampilkan emosi (perasaan atau suasana hati) di atas panggung, dan menimbulkan reaksi di dalam hatinya. *Rasa* yang dibentuk oleh penonton muncul sebagai pengalaman estetik yang disaring melalui persepsinya, sebagai bayangan atau penggandaan keadaan batin oleh para penonton diperoleh dari pembawaan si pelaku. *Rasa* sebagai pengalaman estetik berada di luar bidang kebenaran dan ketidakbenaran.²⁸

Rasa sebagai hasil hayatan penonton merupakan jelmaan dari emosi atau *bhava* yang dipancarkan oleh penari. Hasil hayatan tersebut

²⁷ Martha C. Sims dan Martin Stephens. *Living Folklore* (2005) dalam Lono Simatupang. *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya* (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), 31

²⁸ Dick Hartoko. *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1984), 68-69. Baca juga Matius Ali. "Konsep 'Rasa' dalam Estetika Nusantara". Makalah Utama Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara ISI Surakarta, 4 November 2010, 72.

sangat tergantung pada kondisi penonton. Dalam pembahasan mengenai penonton yang dicontohkan dalam drama klasik India, Marco de Marrinis mengemukakan sebagai berikut.

*On the basis of theory of the bhava and the rasa, which i mentioned, in 6.4, this mean that each spectator, according to individual taste, moods, and cultural levels, will seeks a particular emotion (bhava) and the corresponding sentiment or 'flavor' (rasa) in a performance text that is conceived specifically to allow a range of possibilities of reception, each of them involving different kinds of competence, issues and needs.*²⁹

(Atas dasar teori *bhava* dan *rasa*, yang saya sebutkan pada 6.4, ini berarti bahwa setiap penonton, menurut selera masing-masing, suasana hati, dan tingkat budaya, akan mencari suatu emosi tertentu (*bhava*) dan sesuai sentimen atau 'rasa' (*rasa*) dalam teks kinerja yang dikandung secara khusus membiarkan berbagai kemungkinan penerimaan, masing-masing berbagai jenis kompetensi, masalah-masalah dan kebutuhan).

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa *rasa* sebagai hasil dari penghayatan tergantung pula pada kondisi penontonnya.

3. Penari sebagai Komunike atau Pembawa Pesan (*Chanel*)

Komunikasi seni (komunikasi *rasa*) dalam tari bermaksud menyampaikan perasaan-perasaan, yang telah dihayatinya kepada orang-orang lain sehingga mereka terbawa dan masuk ke perasaan-

²⁹ Marco de Marinis. *The semiotics of Performance* (USA: Indiana University Press, 1984),171.

perasaan itu dan seolah mengalaminya. Dalam hal ini pesan *rasa* akan diproyeksikan melalui penari.³⁰ Proyeksi merupakan hubungan magis dari seluruh pandangan dan pemikiran koreografer atau penata tari dengan persepsi penonton. Hubungan magis adalah daya persepsi koreografer dan penonton,³¹ yang terkoneksi dengan baik apabila memiliki pertautan minat dan dalam kerangka referensi yang sama.



Gambar 72: Penari *Bêdhaya Êla-êla* pada saat menari di arena *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

³⁰ Para penari *Bedhaya Ela-ela* yang secara intensif terlibat dalam proses latihan dan pementasan dalam amatan penelitian ini adalah: Darmasti, Nanuk Rahayu, Hadawiyah Endah Sri Utami, Lies, Ninik Suturangi Mulyani, Mamik Widyastuti, Setyoasih, Dwi Maryani, dan Katarina Indah Sulastuti (penulis sendiri).

³¹ Lois Ellfeldt, *A Primer For Choreographer*. terj. Sal Murgiyanto. "Pedoman Dasar Penata Tari" (Diktat Kuliah, Jakarta: LPKJ, 1997), 16. Lihat juga The Liang Gie. *Garis-garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)* (Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, 1976). Mengenai kata persepsi dimaksudkan sebagai tanggapan (penerimaan) langsung dari sesuatu; atau serapan atau proses seseorang mengetahui beberapa hal melalui pancaindranya.

Penari melalui penguasaan ketrampilan teknik gerak, kepekaan *rasa* gerak dan musikal serta ruang, pemahaman tema tari, ketajaman imajinasi, kedalaman *rasa* menginterpretasi karya tari beserta seluruh elemen dan merefleksikan melalui tubuhnya ke dalam pertunjukan tari. Pada saat pertunjukannya, penonton menginterpretasi tari melalui tubuh penari dengan seluruh medium yang menguatkan ekspresinya, dengan mengandalkan kedalaman imajinasi, kepekaan *rasa* dan pengetahuannya tentang tari dan budaya yang melingkupinya.

Proses komunikasi seni dalam tari terjadi pada saat pertunjukan, sebagai sarana untuk menyalurkan atau mengkomunikasikan pengalaman batin melalui penghayatan tari. Pengalaman batin dalam penikmatan keindahan *rasa* akan diperoleh melalui penghayatan elemen-elemen tari secara komprehensif melalui gerak tubuh penari dengan didukung oleh seluruh elemen tari.

Ekspresi keindahan dalam konteks keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* dipresentasikan oleh tubuh penari bersifat hidup, yaitu sebuah ekspresi yang sangat tergantung pada daya, dalam ruang dan waktu tertentu, sehingga ekspresi tari juga memiliki sifat yang sesaat dan akan hilang bersama ruang dan waktu. Keindahan yang dipresentasikan dalam ruang dan kurun waktu tertentu sangat tergantung pada atmosfer lingkungan pada saat pertunjukan tari berlangsung. Tergantung pula pada 'atmosfir' atau kondisi kejiwaan atau perasaan penikmatnya.

4. Penonton sebagai Komunikasikan (Penerima Pesan)

Penonton adalah subjek yang terlibat dalam peristiwa seni (komunikasi *rasa*) dengan menyaksikan pertunjukan yang sedang berlangsung. Penonton merupakan bagian yang penting dalam sebuah peristiwa seni sebagai fenomena komunikasi *rasa* dalam pertunjukan tari. Pada prinsipnya, semua penonton memiliki *rasa* keindahan, sebagai bekal dalam sebuah komunikasi *rasa*, hanya mungkin saja tingkat kepekaan terhadap keindahan atau sensitivitas estetis yang dimiliki dalam takaran yang berbeda.

Penonton yang hadir dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Éla-éla* dikategorikan dalam tiga jenis yaitu sebagai penonton awam (tidak terlatih), penonton penggemar (terlatih), dan penonton penghayat. Penonton awam adalah penonton tidak terlatih, dan tidak mempunyai latar belakang atau bekal-bekal pengetahuan tentang tari yang memadai. Penonton awam menyaksikan pertunjukan tari bukan dilandasi motivasi khusus yang terkait dengan pertunjukannya. Kehadirannya dalam menonton pertunjukan tanpa tujuan khusus atau datang tidak disengaja atau mempunyai tujuan lain. Penonton awam datang ke pertunjukan tari bisa saja karena bertujuan untuk mengisi waktu luang, iseng, mengantar atau diajak teman atau saudara,

berjualan, dan lain-sebagainya. Pada prinsipnya keberadaan penonton awam tidak mempunyai kepentingan khusus terhadap pertunjukan tari kecuali karena penasaran dan ingin melihat pertunjukan tari. Oleh sebab itu tingkat 'penikmatannya' terhadap tari yang ditontonnya terbatas pada bentuk fisik tarinya dan pada suara yang mengiringinya. Dikarenakan pengetahuannya yang kurang maka kebanyakan penonton awam merasa bosan dan mengantuk jika melihat pertunjukan tari tradisional (klasik) yang terkesan monoton dan lambat terutama tari *bêdhaya*.



Gambar 73: Penonton pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* di *Pendhapa SMK Negeri 8* (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Penonton terlatih (penggemar) adalah penonton yang mempunyai tingkatan lebih tinggi daripada penonton awam. Penonton terlatih (penggemar) adalah penonton yang sudah terlatih untuk mengapresiasi seni sehingga memiliki latar belakang pengetahuan tentang seni tari yang cukup memadai. Pengetahuan tentang seni diperoleh dari pendidikan (formal non formal) ataupun diperoleh melalui intensitasnya dalam menonton pertunjukan tari. Penonton terlatih tersebut adalah siswa-siswi atau mahasiswa-mahasiswi dari sekolah atau sanggar.

Penonton terlatih (siswa-siswi seni) mengapresiasi seni dengan pengetahuan yang diperoleh dari pendidikannya, di samping kepekaan *rasa* yang diperoleh dari intensitas mereka dalam mengapresiasi seni dan mempraktekkan seni. Oleh karena baru dalam taraf belajar maka terkadang dasar pengamatannya kurang lengkap, meskipun tingkatan *rasa* nya sudah lebih sensitif.

Penonton terlatih yang bukan masuk dalam kategori siswa-siswi atau mahasiswa-mahasiswi adalah para penggemar atau pecinta seni tari. Penonton penggemar adalah penonton yang menggemari atau menyukai seni tari sehingga secara intensif mengapresiasi tari dengan menyaksikan pertunjukan atau pertunjukan tari, sehingga karena intensitas melihat dan mengapresiasi, mereka memiliki kepekaan seni

dan pengetahuan seni cukup memadai. Penonton penggemar menjadi terlatih karena kebiasaan atau intensitas keseringannya dalam mengapresiasi serta mengamati pertunjukan seni.

Penonton terlatih (penggemar) dalam memberikan tanggapan lebih mengandalkan pada kemampuan intuitif, yaitu kekuatan yang muncul secara ‘tiba-tiba’, dan juga mengandalkan kepekaan *rasa* yang dimiliki. Penonton penggemar juga mendasarkan pengetahuannya yang diperoleh dalam proses interaksi dengan lingkungan penggemar seni, yang terkadang bisa saja tidak seakurat dengan pengetahuan yang diperoleh dengan pendidikan.



Gambar 74: Foto penonton dari usia anak hingga dewasa dan orang tua yang menyaksikan pertunjukan tari *Bèdhaya Êla-êla* di *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015).

Penonton penghayat adalah penonton yang tidak hanya terlatih menonton atau mengapresiasi namun telah mencapai pada tataran yang paling tinggi dalam level penonton. Penonton penghayat dalam hal ini adalah mereka yang betul-betul memiliki tingkat pengetahuan yang dalam tentang seni (tari) dan budaya yang diperoleh melalui pendidikan, maupun melalui pengalaman empiriknya. Di dalam ideanya telah tertanam abstraksi mengenai nilai budaya yaitu ide-ide yang mengonsepsikan hal-hal yang bernilai dalam kehidupan manusia di tengah kehidupan sosio kulturalnya. Termasuk pemahamannya dalam lingkup kreativitas seni secara bentuk dan isi dan kompleksitas kehidupan seni di tengah masyarakatnya. Oleh sebab itu penonton penghayat mampu memahami tari secara komprehensif. Pengetahuannya yang luas serta intensitas pengamatan dan apresiasi terhadap seni tari yang tinggi telah membangun kepekaan kognitif, imajinasi dan sensibilitas *rasa* yang lebih tinggi dibandingkan dengan penonton yang lainnya.³²

³² Pada saat pertunjukan tari *Bedhaya Ela-ela*, dihadirkan penonton penghayat secara khusus di antaranya, Prof.Dr. Sri Rochana Widyastutiningrum, Wahyu Santosa Prabowo, Rusini, Daryono, S.Pamardi, Didik Bambang Wahyudi, Soemaryatmi, Prof.Dr. Darsana, Nuryanto, Suraji, Wasi Bantolo, I Nyoman Chaya, Dr. Sri Hadi, dan Hari Mulyatno. Secara otomatis hadir pula penonton terlatih-penggemar dan penonton awam dikarenakan kegiatan pertunjukan tari yang diadakan merupakan acara rutin, dan menjadi ajang apresiasi seni bagi seniman, dosen dan guru serta siswa-siswi dan mahasiswa-mahasiswi seni di Surakarta.

Penonton penghayat memiliki kedalaman interpretasi dan imajinasi serta kemampuan kognitif yang memadai. Kemampuan kognitif terkait dengan pengetahuan tentang keberadaan tari secara tekstual (struktur tari dan hubungan antar seluruh elemennya tari menyangkut kepastian komposisi dan akumulasi dari semua unsur dipangung dalam kaitannya mencari keindahan *rasa* dalam tari) dan keberadaan tari di tengah kehidupan sosial dan budaya yang melingkupinya (kontekstual). Kemampuan kognitif berkaitan dengan logika seni yang dinilai melalui asas pantas ataupun tidak pantas, tepat dan tidak tepat, bukan penilaian yang bersifat matematis dengan kesimpulan salah dan benar.

Penonton penghayat kedudukannya sama dengan pengamat, kritikus, peneliti, budayawan dan tataran tertingginya adalah seniman. Karena seorang seniman dalam tataran tertentu adalah sekaligus sebagai pengamat, kritikus, peneliti, dan budayawan, akan tetapi seorang pengamat, peneliti, kritikus dan budayawan belum tentu seorang seniman.



Gambar 75: Para penonton penghayat, duduk di deretan kursi depan, dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* di *Pendhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015)

Salah satu faktor yang mendorong keberhasilan komunikasi adalah adanya kesamaan kerangka referensi (*frame of reference*) dari kedua pelaku komunikasi. Pengertian kerangka referensi, antara lain menunjuk pada tingkatan intelektual, tingkat pengetahuan tentang seni sebagai produk budaya, kepentingan dan orientasi. Terkait dengan hal itu dapat ditandaskan bahwa komunikasi akan berjalan lancar, apabila terdapat kesamaan pengertian antara bentuk komunikasi yang

digunakan dan makna yang dimaksud. Jadi antara komunikator dan komunikan harus memiliki *frame of reference* yang sama.³³

Dalam sebuah peristiwa seni, presentasi tari merupakan kegiatan manusia (seorang atau kelompok) dengan kesadaran penuh melakukan kegiatan interaksi dalam komunikasi melalui perantara tanda-tanda lahiriah tertentu. Interaksi yang terjadi dalam komunikasi seni yaitu antara koreografer sebagai pemilik pesan, bentuk tari sebagai wujud pesan, dan penari sebagai pembawa pesan, serta penonton sebagai penerima pesan. Komunikasi tersebut menimbulkan efek-efek psikologis pada masing-masing pembawa pesan maupun penonton. Pada lapis paling akhir efek tersebut mencakup tanggapan-tanggapan yang berwujud pengamatan, pengenalan, imajinasi baik yang rasional maupun emosional. Tanggapan merupakan hasil akhir dari komunikasi seni (komunikasi *rasa*).

Berikut ini diagram penonton sesuai dengan kategorisasinya dalam pertunjukan *tari Bêdhaya Êla-êla*.

³³ Djalaluddin Rakhmat, *Psikologi Komunikasi* (Bandung: Remaja Rosdakarya Sendjaja, 2000), 280

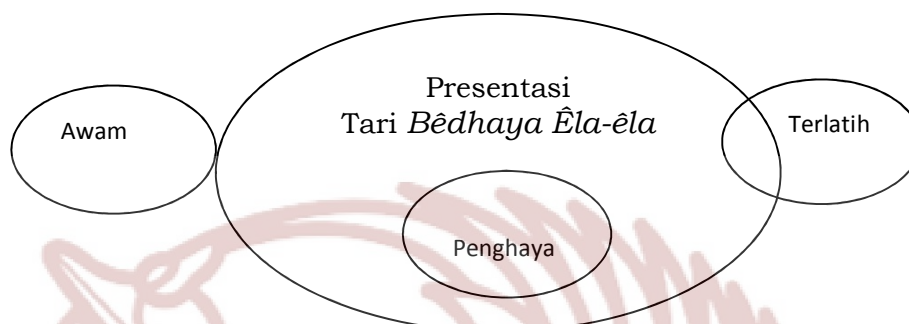


Diagram 12: Diagram kategorisasi penonton dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* (oleh Katarina Indah Sulastuti)

B. Apresiasi dan Tanggapan Penonton: Indikator Keberhasilan Komunikasi *Rasa* dalam Presentasi Tari *Bêdhaya Êla-êla*

Keberhasilan komunikasi *rasa* adalah pesan yang dikirim atau disampaikan oleh komunikator (koreografer) melalui saluran (penarikomunike) diterima oleh penonton (komunikan). Dalam hal ini tidak sekedar sampai atau diterima namun terdapat adanya kesamaan persepsi antara pengirim dan penerima mengenai pesan tersebut.

Jika diterjemahkan dalam komunikasi *rasa* atau komunikasi seni dalam presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*, maka keberhasilan komunikasi *rasa* dalam presentasi *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah munculnya persepsi yang sama dari penonton tentang pesan koreografer yaitu *rasa agung, gagah, wibawa, sacred* yang disalurkan

oleh penari melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*. Disesuaikan dengan unsur komunikasinya maka secara singkat bisa dikatakan bahwa keberhasilan komunikasi seni dalam presentasi *rasa Bêdhaya Êla-êla*, ditentukan oleh kesesuaian pesan (keindahan *rasa*) yang dikirim oleh koreografer (komunikator) dalam bentuk tari *Bêdhaya Êla-êla* melalui penari sebagai saluran komunikasi (komunike) dengan penerimaan penonton (komunikasikan).

Indikator keberhasilan komunikasi tersebut dapat dilihat dari ulasan hasil apresiasi penonton berupa tanggapan-tanggapan secara tertulis maupun lisan. Persoalan yang paling signifikan dalam proses komunikasi *rasa* ini adalah pada interpretasi yang bersifat berlapis dan subjektif. Interpretasi yang berlapis tersebut bermula dari koreografer dalam menyusun pesan yang tersymbol melalui tari *Bêdhaya Êla-êla*, kemudian diinterpretasikan lagi oleh penari dalam mempresentasikannya, untuk kemudian diinterpretasikan lagi oleh penonton dalam proses apresiasinya.

Komunikasi *rasa* melalui pesan simbolik dari hasil interpretasi koreografer yang diinterpretasikan secara berulang oleh penari dan kemudian oleh penonton tersebut mengindikasikan pada hasil komunikasinya (sebuah tanggapan) yang bersifat subjektif. Namun tanggapan yang subjektif tersebut bisa menjadi objektif manakala

tanggapannya didasarkan pada aturan atau patokan secara umum mengenai batasan ketentuan dari wujud pesan yang disampaikan. Bukan pada persoalan '*rasa*' yang muncul dalam diri penontonnya semata, dengan kata lain tanggapan yang dikemukakan juga semestinya dinyatakan juga '*alasan logisnya*' sehingga dapat diterima secara objektif.

Hasil apresiasi dan tanggapan dari para penonton penghayat mengindikasikan bahwa komunikasi *rasa* dalam presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* kurang berhasil. Hal tersebut dapat dilihat dari sebagian besar hasil tanggapan penonton penghayat yang menyatakan kurang bisa menangkap pesan *rasa* yang disampaikan oleh penari. Hal tersebut tidak bisa dipungkiri mengingat komunikasi *rasa* melalui presentasi tari merupakan fenomena yang tidak sederhana, penuh dengan simbol-simbol kompleks, dan rumit serta harus melalui proses interpretasi yang berlapis-lapis.

Terkait dengan kompleksitas tersebut terlihat pula pada hasil tanggapan penonton penghayat menyinggung persoalan dari berbagai aspek, di antaranya aspek konseptual seni yang menyangkut filosofi tari, aspek garapan karya, aspek pengelaran, aspek kepenarian, musikalitas dan peraga karawitan (pengrawit), aspek rias dan busana,

ruang pementasan, atmosfir lingkungan pentas, penonton dan lain sebagainya.

Atas dasar tanggapan-tanggapan penonton dapat ditegaskan bahwa komunikasi *rasa* dalam presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*, terdapat idealisasi atau standar khusus agar pesan dapat diterima oleh penonton. Keberhasilan komunikasi *rasa* dalam tari menuntut banyak hal agar makna atau pesan yang disampaikan dapat dicerap atau diterima oleh penonton. Berikut ini dipaparkan mengenai hasil tanggapan dari penonton penghayat.

Khususnya tanggapan yang menyinggung persoalan konseptual disampaikan oleh Prof. Dharsono, M.Sn. Tanggapan yang diberikan oleh Dharsono, ini lebih pada ulasan tentang tari *Bêdhaya Êla-êla* secara konseptual dan hal tersebut menandakan bahwa Dharsono memahami secara komprehensif persoalan-persoalan makna dan ffilosofi tari *bêdhaya*. Pemahaman konsep-konsep tersebut menghantarkannya pada apresiasi dan ulasan tanggapan tentang hal tersebut secara kritis.³⁴ Menurut pandangan Dharsono bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dipergelarkan tersebut mengisyaratkan tentang

³⁴ Prof. Dharsono, M.Sn. adalah seorang pengamat seni, peneliti dan dosen pada Sekolah Pascasarjana ISI Surakarta dalam bidang keahlian seni rupa, tanggapan diberikan pada, 26 Januari 2015.

keindahan substansiil tari *bêdhaya*. Keindahan substansiil tersebut terdapat pada nilai filosofi yang dikandung dari jumlah penari, warna busana, dan formasi penari. Selanjutnya dikatakan bahwa pandangan tentang tari *bêdhaya* secara keseluruhan sangat nampak sekali tetap mengacu pada tari *bêdhaya* yang paling tua di wilayah Keraton Surakarta yaitu tari *Bêdhaya Kêtawang*.

Dipaparkan pula mengenai konsep dalam *bêdhaya* yaitu bahwa tari "*Bêdhaya Êla-êla* merupakan karya *bêdhayan*, mungkin secara revitalisasi mengacu pada pola-pola garap *Bêdhaya Kêtawang*". Alasannya bahwa posisi (*position*) atau pola garap sama dengan pola *Bêdhaya Kêtawang*, yang juga ditarikan oleh 9 penari dengan komposisi dari 4 posisi pola garap sebagai berikut:

(gambar pola garap) *Position 1. The tantric body plus desire*

(gambar pola garap) *Position 2. Tantric body in opposition to 'desire'*

(gambar pola garap) *Position 3. 'desire' absorbed*

(gambar pola garap) *Position 4. Final position perfection*
*Body and 'desire' dissolved the three main cakras become the universe, I.e. the three worlds ngenraloka, guruloka and janaloka.*³⁵

Apabila betul maka karya tari *Bêdhaya Êla-êla* bukan merupakan tari hiburan, tetapi merupakan tarian sakral (spiritual), merupakan bentuk

³⁵ Lihat Judith Becker, *Traditional Musik in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: The University Press of Hawaii. 1990: 121-142

perenungan terhadap ajaran tentang bagaimana mencari *kasampurnan jati*, yaitu pengembaraan batin dalam mencari kehidupan sejati. Menggambarkan perjalanan seseorang dalam mencapai alam *niskala* (dunia atas), dari alam *sakala* (*dunia bawah*), lewat dunia tengah (*sakala-niskala*), pengembaraan hubungan *makro-meta-mikrokosmos*.

Tari *Bêdhaya Êla-êla*, menggambarkan perjalanan Bima dalam mencari 'Air Perwitasari' (air kehidupan). Komposisi tari berkaitan dengan bilangan 9 (8+1), sesuai dengan ajaran budaya Jawa yaitu ajaran 'Astagina' mempunyai dasar mirip dengan simbolisme kosmogoni Jawa *keblat papat lima pancer*, yaitu termasuk di antara warna-warna primer (4 warna menjadi 8 warna). Warna disesuaikan dengan arah di antara mata angin, yaitu di antara arah utama: timur, selatan, barat, utara. Menghasilkan arah tenggara, barat daya, barat laut, dan timur laut. Di antara warna pokok menghasilkan delapan warna campuran mendapatkan karakter atau sifat baru sebagai paduan dua sifat pokok dalam simbolisme warna. Delapan warna tersebut dalam *Babad Ila-ila* di tulis sebagai berikut:

.....Resi Bijasa ningali keraton sarwo raras sadaya, mèh kayungyun ing galih, dupi badhé linêbêtan karaton, sarêng kaliyan cahya kang manca warna, rari lumpuh katingal malih binujung manjing dhatêng cahja wëning. Resi Bijasa ningali wontên urub satunggal darbé sarat warni wolu: cêmêng, abrit, jêné, pethak, biru, ijêm, wungu, dhadhu, gumêlar sareng sami katingal kajangan sarwo handri

sedoyo ing nalika punika mambêt gandaning kajangan sadaja wau amrih ngambar kados narih ing rah Rêsi Bijasa rumaos ajêm salêbêtinggalih...³⁶

(...Resi Abiyasa, melihat keraton serba bagus semua, memiliki kehendak dipikiran, mau masuk keraton, bersama dengan cahaya yang beraneka warna, yang sangat indah mengelilingi dunia terlihat lagi dan lalu menjadi cahaya hening. *Resi Biyasa* melihat ada yang sesuatu yang menyala yang kemudian menjadi delapan warna: hitam, merah, kuning, putih, biru, hijau, ungu, oranye menyorot dan terlihat kahyangan serba terang semua yang saat itu tercium bau kayangan semua tadi karena tercium semerbak wangi seperti pada darah Resi Biyasa merasakan tenteram dipikiran)

Berkaitan dengan perjalanan Bima dalam mencari ‘Air Suci Perwitasari’, *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman yang menggambarkan perjalanan Bima dalam mencari air suci tersebut. Ketenaran tokoh Bima dalam mencari air suci ‘Perwitasari’ (air kehidupan) memperoleh *wirid* dalam ilmu sejati, dapat dipakai sebagai petunjuk betapa usaha ini memang telah berakar dalam kehidupan orang Jawa (karya Yasadipura I, 1729 – 1801).

Renungan filsafat yang didapatkan di dalam *Serat Dewa Ruci* adalah ‘Filsafat Mistika’ (*Mystical Philosophy*), yang diperoleh tidak melalui penalaran rasional, melainkan melalui ‘penontonan batin’

³⁶ Gede Pudja dalam Dharsono, “Pohon Hayat: Simbol dan makna Pohon Hayat yang terlukis pada Batik Klasik sebagai Ekspresi Kebudayaan Jawa”. Disertasi ITB Bandung, 2007, 125.

(*inner experience*), dengan jalan samadi (*meditation*). Di dalam kesadaran samadi (*altered atau meditative of consciousness*), manusia memperoleh 'pengetahuan penontonan' (*experiential knowledge*). Cerita ini dituangkan dalam cerita kias perjalanan Bima (personifikasi), dalam mencari 'air kehidupan'. Bima mendaki gunung, masuk ke dalam samudera dan bertemu dengan Dewa Ruci (*alam niskala sakala*), dan masuk ke dalam tubuhnya, akhirnya mendapatkan 'boneka gading' simbolisme ajaran tentang kasampurnan. Ini semua menggambarkan Aku (*ego*) mengatasi kesadaran aku (*ego consciousness*), masuk alam tak sadar (*the unconscious*), bersatu dengan Pribadi (*the Self*) dan memperoleh pengetahuan dengan melihat hakekat hidup sebagai boneka. Tercermin adanya proses *transcendental* dan transendensi dari kesadaran ego atau panca inderawi menuju kesadaran pribadi (*self consciousness*) dan akhirnya mencapai kesadaran illahi dan atau alam semesta (*cosmic consciousness*). Seluruh proses ini menjadi *experiential knowledge* dan dituangkan ke dalam *conceptual knowledge* pada antropologi dan epistemologi mistika.³⁷

Renungan filsafat lewat cerita 'Bima Ruci' merupakan karya sastra berbentuk syair dalam *tembang macapat*. Estetika yang

³⁷ Dharsono 2007: 127-128

dibangun oleh Yasadipura I menitikberatkan pada paduan antara keindahan sastra *tembang* dengan ajaran kebaikan. Ajaran yang menggambarkan tentang pengembaraan batin manusia dalam mencari *kasampurnan jati* dihadapkan dalam tujuh tingkatan ujian menuju tingkat kehidupan yang tertinggi yang disebut dengan alam *Niskala* (lihat konsep ajaran Budha tentang *Tri-loka/Tri-buana*). Masyarakat Jawa (Nusantara) sadar bahwa hidup di dunia hanyalah semu, dan mesti mengetahui hidup yang sesungguhnya (hidup yang abadi). Maka semasa di dunia perlu bekal untuk masuk ke dalam kehidupan yang sesungguhnya, maka manusia harus suci lahir batin. Ajaran ini oleh Yasadipura I, dibuat saya duga untuk menjelaskan perjalanan Nabi Muhammad SAW mi'raj (mencapai alam niskala).³⁸

Pandangan tema cerita tentang Bima cerita *Dewa Ruci*, juga disampaikan oleh Soemaryatmi S.Kar. M.Hum, menurutnya tema merupakan pijakan dasar dalam mengulas presentasi tari lebih dalam. Hal tersebut dikarenakan tema merupakan bingkai dari roh tari yang digunakan sebagai acuan dasar dalam penyusunan karya. Dipaparkan oleh Soemaryatmi sebagai berikut.

Kisah *Dewa Ruci* adalah sepenggal ceritra Mahabarata dengan menampilkan tokoh utama Bima. Seorang calon

³⁸ Dharsono, 2007:128

siswa yang ingin menggapai cita-cita memperoleh ilmu yang sangat dibutuhkan dalam hidupnya. Ilmu adalah landasan hidup yang kuat baginya, baik sebagai seorang manusia maupun sebagai seorang ksatria. Bima dalam masyarakat pewayangan dianggap sebagai seorang yang teguh dalam pendiriannya, jujur, dan adil. Aktualisasi cerita *Dewa Ruci* yang merujuk kisah-kisah tentang perjuangan dan pengorbanan -- seperti halnya Bima mencari jati dirinya—bisa jadi koreografer (mewakili kita) pada saat ini juga ingin menyampaikan pesan tentang keprihatinannya terhadap fenomena yang terjadi dewasa ini. Bahwa perjuangan, pengorbanan, keteguhan, kejujuran, keadilan, dan kesetiaan dewasa ini sangat mahal, di tengah fenomena sosial, semakin lunturnya kejujuran tidak hanya pada pasangan, tapi juga pada teman, bangsa, bahkan negara. Aktualisasi cerita *Dewa Ruci*, tergambar dengan jelas pada repertoar *Bêdhaya Elo-elo* karya tari A. Tasman yang dipergelarkan oleh komunitas *Nemlikuran* pada tanggal 26 Januari 2015, bertempat di Pendapa Sekolah Menengah Kejuruan N 8 (SMKI) Surakarta.³⁹

Selanjutnya Soemaryatmi meyinggung persoalan esensial dari komunikasi *rasa*, yaitu berkenaan dengan kualitas pesan *rasa* melalui presentasi *Bêdhaya Êla-êla* yang diterimanya, sekaligus persoalan yang menyebabkan kualitas *rasa* kurang dapat tersampaikan dengan baik, seperti dipaparkan di bawah ini.

Bêdhaya Êla-êla, tampil pada urutan pertama, dibawakan oleh para penari jika bisa dibilang senior, oleh karena penari-penari tersebut adalah dosen-dosen dari Jurusan Tari ISI Surakarta. Dengan iringan *cakepan* para penari dengan menggunakan busana *dodotan Gula Klapa* berjalan menuju tengah pendapa dengan anggunnya. Terlihat

³⁹ Soemaryatmi, Dosen Jurusan Tari ISI Surakarta, penari, pengamat dan peneliti tari.

wajah-wajah penari yang rata-rata usianya lebih dari empat puluhan masih terlihat cantik dan penuh ketenangan (*menep*).

Dimulai dari gerak sembah, *jengkeng*, berdiri dan dilanjutkan dengan gerakan *sekaran* demi *sekaran*, dipadukan dengan pola lantai dan iringan yang mengalir namun penuh dinamika, penonton hanyut dibawanya. Namun baru saja saya hendak menghayati lebih dalam para penari sudah membuat komposisi tiga-tiga, artinya sajian tari *Bêdhaya Êla-êla* ini akan segera berakhir. Tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah tari tradisi gaya Surakarta yang secara struktur garapan sama dengan tari *bêdhaya* pada umumnya, yaitu terdiri dari *Maju Beksan*, *Beksan*, dan *Mundur Beksan*. Vokabuler gerak juga menggunakan vokabuler-vokabuler tari tradisi yang telah ada. Memang tidak mudah menyatakan kualitas *rasa* dalam ungkapan kata, apalagi mengungkapkan kualitas *rasa-gerak*. Tari *Bêdhaya Êla-êla* yang disajikan di pertunjukan *Nemlikuran* kali ini memang terasa kurang memberikan sentuhan kepada penonton. Suasana cerita *Dewa Ruci* yang diharapkan bisa muncul pada karya tari ini tidak bisa tercapai. Seperti pada tari *srimpi* dan *bêdhaya* pada umumnya (Gaya Yogyakarta, Gaya Surakarta), kekuatan ungkapannya adalah pada kesatuan *rasa* antara penari satu dengan yang lain. Seorang penari *bêdhaya* adalah seorang penari kelompok, dia harus sadar bahwa irama gerak yang dibawakan selaras dengan irama penari yang lain (bukan berarti harus *rampak*).⁴⁰

Apa yang disampaikan mengenai durasi waktu oleh Soemaryatmi sangatlah tepat, mengingat tari *bêdhaya* merupakan jenis tarian yang menekankan pada olah *rasa* atau *batin* yang dalam menikmatinya diperlukan proses penghayatan yang membutuhkan bentuk waktu

⁴⁰ Tanggapan Soemaryatmi, Dosen Jurusan Tari ISI Surakarta, penari gaya Yogya, peneliti serta pengamat tari.

yang tidak singkat dengan pengulangan-pengulangan dalam penyajiannya. Dan salah satu letak penikmatan keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah pada keutuhan garapan dalam durasi yang panjang. Penikmatan pada *Bêdhaya Êla-êla* yang sudah dipadatkan dirasakan kurang bisa menyentuh *rasa* yang paling dalam. Hal tersebut kiranya terkait juga dengan sifat tari *bêdhaya* yang *meditative*, sehingga membutuhkan waktu yang lebih panjang untuk bisa sampai *rasa semeleh* sebagai 'kemantaban' *rasa*. Dari fenomena ini sekiranya bisa diketahui bahwa durasi lamanya waktu pementasan sangat menentukan kualitas munculnya keindahan *rasa* tari *bêdhaya*. Selain itu juga ditekankan tentang keselarasan irama gerak penari secara kelompok penting dalam membangun keindahan *rasa* tari *bêdhaya*. Hal tersebut sangat mempengaruhi terciptanya *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun nampaknya pada presentasi tari saat itu belum tercapai.

Senada dengan Soemaryatmi, Dr. S. Pamardi, S.Kar., M.Hum., juga memberikan tanggapan terkait dengan pengaruh durasi panjang pendeknya tarian karena pemadatan, yang mengakibatkan pencapaian *rasa* kurang dan mempengaruhi munculnya kualitas *rasa*, sebagai berikut.

Konsep pemadatan yang dilakukan oleh Agus Tasman sesungguhnya sudah sangat bagus sekali jika memang presentasi tari ditujukan untuk keperluan pariwisata, namun jika presentasi tari ditujukan untuk tujuan penghayatan akan sangat tidak menguntungkan dikarenakan banyak *sekarang* dan pola lantai yang sesungguhnya itu justru menggambarkan dan menebalkan temanya tentang *Dewa Ruci* jadi hilang. Pada tari *Bêdhaya Êla-êla* pemadatan, *gawang ngiris témpé* yang begitu kuat dalam menggambarkan kegagahan, keteguhan Bima yang memunculkan *rasa gagah, agung* itu menjadi hilang.⁴¹

Rusini S.Kar., M.Hum juga sependapat dengan Soemaryatmi dan S. Pamardi, terindikasi dari pertanyaan yang dilontarkan oleh Rusini dalam ulasan tanggapannya “Sangat disayangkan *bêdhaya* yang ditampilkan adalah yang dipadatkan, kenapa tidak yang utuh?

Berkaitan dengan kualitas *rasa* yang belum terkomunikasikan dengan baik oleh para penari, Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum S.Kar., M.Hum., mengungkapkan sebagai berikut.

Penari tampak tegang pada waktu *sêmbahan*. Hal itu diperparah dengan pemakaian busana tari yang ketat sehingga penari terkesan sesak napas dan tidak leluasa bergerak. Beberapa penari terkesan ada beban yang ditunjukkan pada ekspresi wajah dan pandangan mata. Gerak penari kurang *rampak* terlihat saling menunggu. Peralihan pola lantai terkesan datar tidak terasa dinamika gerak dan suasana. Mungkin juga kualitas kepenarian para penarinya. Pemilihan penari (senior) diharapkan dapat melahirkan nilai estetik tari *bêdhaya*, tapi berbagai elemen pertunjukan tidak mendukung membuat *rasa bêdhaya* tidak terekspresikan lewat penarinya. Mulai awal

⁴¹ Tanggapan dari S,Pamardi, Dosen tari di ISI Surakarta, penari dan koreografer, pengamat dan peneliti tari .

sampai selesai, *rasa tenang, agung, wingit* dan *sêmèlèh* kurang dirasakan para penarinya..... Bahkan pada bagian *ingghah* penari *batak* dan *èndhèl ajêg* berdiri tidak terasa hening. Konsep tari *bêdhaya* yang tenang, *agung* dan *wingit* belum dapat muncul pada penyajian tari *bêdhaya* pada malam ini.⁴²

Senada dengan Sri Rochana Widyasturiningrum, Rusini juga memfokuskan tanggapannya dan lebih menyoroti tentang persoalan kepenarian atau tubuh penari dalam melaksanakan gerak tari, dinyatakan oleh Rusini sebagai berikut.

Langkah penari ketika memasuki ruang pentas yaitu pada gerakan *kapang-kapang* yang semestinya dilakukan dengan mengalir terlihat *mandhêg-mandhêg*. Hal tersebut mengurangi *rasa gagah* tetapi terkesan ragu-ragu. Pada gerak penari ketika hadap kanan kiri, leher kurang *luwes* dan arah pandang ketika duduk bersila tidak sama. Gerak-gerak yang dilakukan terlalu *nggandhul* dan *ngêgèt*. Kemungkinan dikarenakan terpancang hitungan. Dari kekurangan dan kelebihan masuknya tidak *selang seling*. Pada gerakan *ngembat*, kurang serentak. Jarak *batak* dan *èndhèl ajêg* ketika gerakan *pistulan* terlalu dekat. *Rasa agung* kurang muncul, *rasa mênêb* kurang muncul, ada *rasa éwuh pékéwuh*.⁴³

Wasi Bantolo menyinggung pada persoalan idealisasi bentuk tubuh pada penari. Secara ideal, tubuh penari *bêdhaya* dalam pandangan estetika Jawa adalah dalam ukuran sedang, tidak terlalu

⁴² Tanggapan Sri Rochana Widyastutieningrum, Dosen tari ISI Surakarta, pengamat tari, penari *bedhaya* dan peneliti tari.

⁴³ Rusini, , koreografer *bedhaya*, penari dan pengamat tari.

kurus (kering) dan tidak terlalu gemuk. Adakalanya memang beberapa penonton memandang hal tersebut sebagai pertimbangan pokok dan menjadi takaran atau kriteria keindahan, namun ada juga yang mampu mengabaikan hal itu tersebut. Berikut ini tanggapan yang disampaikan oleh Wasi Bantolo, S.Sn., M.Sn.

Mungkin kacamata saya terlalu sempit untuk melihat sebuah pertunjukan dengan berbagai keterbatasan tersebut saya mencoba untuk memaksakan diri memberikan pandangan.

1. Gangguan dari objek menjadi hambatan untuk menikmati
2. Ketubuhan, *rasa*, ideal di atas terganggu fokus saya, karena berbagai ukuran keidealan mata saya terhadap objek tersebut
3. Kekuatan yang muncul dari sebuah karya besar *Bêdhaya Êla-êla* sulit untuk ditangkap dalam sebuah ikatan antara indera dan non-indra
4. Penangkapan atas indera terhadap jangkauan indera menjadi hambatan untuk menopang aspek non-indra yang mencoba untuk diangkat atau disampaikan.⁴⁴

Secara lengkap Soemaryatmi menyinggung pada permasalahan penari, ruang, dan kondisi penonton yang mengganggu pertunjukan. Dikatakan sebagai berikut. “Bahwa sesungguhnya koreografer tari *Bêdhaya Êla-êla* mencoba menyampaikan nilai-nilai *wigati*, dan itu yang harus tetap dijaga yaitu nilai-nilai keteguhan, jujur, dan adil. Ide yang dituangkan dalam konsep garap sangat menarik namun sayang

⁴⁴ Wasi bantolo, Dosen Jurusan tari, koreografer, penari, pengamat dan peneliti tari.

tidak didukung oleh penari yang terasa *kêmrungsong*, ruang (*space*) kurang representatif, suasana penonton yang kurang tertib menyebabkan kekuatan dramatik karya tari ini tidak tercapai optimal". Sementara para penghayat memberi tanggapan yang sangat signifikan terkait dengan hal yang sama yaitu keberadaan penari di atas pentas, juga pandangannya terhadap fenomena di seputar panggung yang sangat mempengaruhi keberhasilan pertunjukan tari.

Terkait dengan persoalan ruang pentas dan kondisi karawitan tari dan *sound system* yang kurang representatif, Sri Rochana Widyastutieningrum, mengemukakan sebagai berikut.

Suasana pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* di *Pendhapa* SMK N 8 Surakarta, kurang mendukung suasana. Unsur musik karawitan sebagai elemen pendukung dalam pertunjukan tari terutama *pathêtan-karawitan* tidak selaras, *sound system* kualitas kurang baik, sehingga karawitan tidak mendukung pertunjukan tari. Pada awal sajian tari *Bêdhaya Êla-êla* suara *rêbab* tidak menyatu dengan instrumen gamelan yang lain. Hal ini juga tidak didukung garap karawitan. Kualitas *sound system* dan gamelan menjadi penyebabnya.⁴⁵

Demikian juga Wahyu Santoso Prabowo, S.Kar. M.S. secara terperinci memberi tanggapan pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang menyinggung persoalan ruang pentas, kondisi karawitan, dan juga persoalan ketubuhan penari, sebagai berikut.

⁴⁵ Tanggapan Sri Rochana Widyastutieningrum.

Menurut pengamatan saya secara pribadi (mungkin terlalu subjektif) penyajian tari *Bêdhaya Êla-êla* pada tanggal 26 Januari 2015 bisa disampaikan sebagai berikut.

1. Secara keruangan (pendhapa SMKI) yang ukurannya tidak terlalu luas sangat berpengaruh pada penyajian terutama terkait dengan pola lantai, sehingga tampak berdesakan dan tidak *pilah*, juga pada lintasan gerak perpindahan, jarak penonton terlalu dekat dengan penari sehingga akan sedikit mengganggu penonton secara utuh.
2. Secara musikal, *sound system* sangat lemah (tidak memadai) serta banyak gangguan, sehingga '*rasa gêndhing*' yang dalam tari *bêdhaya* sangat penting menjadi tidak begitu jelas terdengar (termasuk pada vokal). Hal ini juga ditambah dengan *laya* (tempo) dalam *garap gêndhing* yang terasa lamban, sangat berpengaruh pada para penari yang rata-rata usianya sekitar 50 tahun lebih.
3. Terasa ada beban berat pada diri para penari ketika menyajikan tari *Bêdhaya Êla-êla* malam itu. Hal ini sangat berpengaruh pada penyajian mereka baik dari pelaksanaan gerak (termasuk *wilêd*, detail irama dan lain-lain) juga pada penjiwaan maupun penghayatan *rasa* hubungan irama gerak dengan *gêndhing* tampak sekali para penari begitu terikat dengan kebiasaan berproses dengan cara hitungan 1-4, 5-8 sehingga *rasa sèlèh* gerak terasa kurang pas dengan *rasa sèlèh* lagu secara utuh menjadi kurang *kempel (luluh)*-kurang menyatu.⁴⁶

Nuryanto, S.Kar, M.Sn., juga menanggapi tentang kondisi karawitan dan vokal yang kurang memadai, serta kualitas penampilan penari yang belum secara maksimal dalam mengkomunikasikan *rasa*.

⁴⁶ Wahyu Santosa Prabowo, Dosen Jurusan Tari ISI Surakarta, pengamat tari, koreografer, penari dan peneliti tari.

Di samping itu menyinggung pula tentang atmosfir atau situasi lingkungan seputar area pementasan, termasuk kondisi penonton. Berikut ini tanggapan dari Nuryanto, yang disampaikan dengan lugas dan padat.

1. Awal masuk bentuk iringan *pathetan* menurut saya, merasa sangat terganggu dengan situasi penonton, ditambah lagi adanya sirine dari mobil yang berbunyi sangat mengurangi sajian yang saya harapkan dengan *Bêdhaya Êla-êla* yang sangat *agung* dan *regu* dan *wibawa*.
2. Awal masuk *gêndhing sembahan* musik terlalu *nggandul*
3. Untuk garap gerak kesatuan penari masih ada keraguan.
4. Penampilan secara keseluruhan dari *bêdhaya* tersebut *rasa agung* saya masih belum mendapatkan, belum nampak menurut saya.
5. Garap vokal, bagian *sirep* kurang terasa, *rasa sirepnya*.
6. Tempat pentas untuk *bêdhaya* masih belum pas dengan penonton seperti itu.⁴⁷

Sementara Didik Bambang Wahyudi, S.Kar., M.Sn., lebih menyoroti pada persoalan penari dan kondisi *karawitan* tarinya, penari dan alur dramatik tari. Disampaikan dengan singkat sebagai berikut.

1. Keutuhan sebagai sebuah sajian tari *bêdhaya* dari segi kerampakan dan kerapian baik. Dari segi kesatuan *rasa bêdhaya* masih kurang *kêmpêl*.
2. Secara alur dramatik berdasarkan konsep yang melekat pada sajian tari menurut saya *rasa gagah* dan *rasa wibawa* kurang ke luar. Hal ini sangat dipengaruhi garap musik karawitan sedikit agak kelambatan.

⁴⁷ Nuryanto, Dosen Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, dan penari.

3. Karakter keutuhan sajian sebagai *Bêdhaya Êla-êla* cukup baik, namun karena keyakinan *sèlèh -sèlèh* gerak dari masing-masing penari tidak sama sehingga mempengaruhi sentuhan *rasa* yang ingin dihadirkan.⁴⁸

Wahyudiarto, S.Kar., M.Hum., memaparkan tanggapan secara menyeluruh menyangkut pesan dan kesan, terhadap kehidupan tari *bêdhaya*, dan menyinggung hal yang sifatnya konseptual dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*. Dikemukakan pula tanggapannya tentang unsur-unsur yang membangun keindahan *rasa* seperti bentuk, motif, dan warna busana, keberadaan ruang *pendhapa* dan keberhasilan penari dalam menyampaikan pesan melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* tersebut. Berikut ini tanggapan yang dikemukakan oleh Wahyudiarto, S.Kar., M.Hum.

Pergelaran tari *Bêdhaya Êla-êla* pada malam hari ini, mengisyaratkan bahwa keindahan substansial tari *bêdhaya* sangat terkait dengan beberapa hal dibawah ini.

1. Melihat tari *bêdhaya* tidak sekedar gemulainya penari, tetapi harus bisa melihat secara utuh baik yang tampak visual maupun konsep yang menyertainya.
2. Generasi sekarang sudah semakin jauh dengan makna dan nilai-nilai yang ada pada tari *bêdhaya*. Hal ini menyebabkan berbagai pandangan yang berbeda
3. Dari sisi teks tari *bêdhaya*, perlu ada tafsir-tafsir baru yang terus mengkini agar makna dan nilai-nilai yang ada dalam tari *bêdhaya* bisa *nyambung* dengan jamannya.
4. Nilai-nilai yang digarap dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan nilai yang sangat dalam karena sebuah

⁴⁸ Didik Bambang Wahyudi, Dosen Jurusan Tari ISI Surakarta, penari dan pengamat tari.

proses pencarian diri yang ditimbulkan dari tokoh Bima, memang cukup sulit mengkaitkan antara cerita dan visual. Hal ini karena jenis garap tari *bêdhaya* merupakan tema ekspresi yang sangat halus dan simbolik.

5. Mengamati sajian tari *Bêdhaya Êla-êla* tangga; 26 Januari 2015, secara visual dari busana yang berbentuk *dodot ageng* dan berwarna merah dengan motif *blumbangan* sangat terasa mendukung *keagungan* dan *kegagahan* sajian tari *bêdhaya*. Simbol-simbol dari warna merah menunjukkan kegagahan, keberanian dalam hal ini tidak dimiliki oleh tari *bêdhaya* lainnya.
6. Di balik kegagahan dari *bêdhaya* juga terbangun *rasa sèlèh* dari para penari yang rata-rata sudah memiliki kemampuan yang sangat cukup.
7. Komposisi tradisi yang melekat dan menjadi ciri khas tari *Bêdhaya Êla-êla* sangat kuat menampilkan ekspresi keagungan sebuah tradisi kraton. Apalagi dikuatkan dengan penampilan di pendapa.
8. Penghayatan para penari dalam melaksanakan seluruh keutuhan gerak tari yang pas dapat memancarkan *rasa agung* dari sajian tari *Bêdhaya Êla-êla*.⁴⁹

Sementara Hadi Subagyo, S.Kar., M.Hum., memaparkan tanggapannya secara rinci dan detail, dengan mengawali abstraksinya tentang fenomena elemen visual tari *bêdhaya* yang berlapis-lapis atau *multy layers*. Secara keseluruhan tanggapannya terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah berhasil, dan merasa bisa menangkap pesan *rasa* yang disampaikan oleh penari melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*. Berikut ini tanggapan dari Hadi Subagyo.

⁴⁹ Wahyudiarta, Dosen Jurusan ISI Surakarta, penari, pengamat dan peneliti tari,

Pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan presentasi estetik yang sangat kompleks. Presentasi estetik tersebut lewat visualisasi berbagai elemen atau simbol. Visualisasi utama adalah gerak yang dibawakan atau diperankan oleh penari-penari wanita berjumlah 9 dengan tata busana, warna dan asesoris yang sama. Visualisasi kedua adalah melalui bunyi gamelan yang disajikan oleh para pengrawit. Visualisasi ketiga adalah *pesindhen* yang disajikan oleh sekelompok wanita dan pria. Visualisasi keempat adalah tata rias penari dan visualisasi berikutnya adalah visualisasi garap ruang yang berbentuk pola lantai dengan beberapa formasi yang masing-masing ditata dengan rapi sekiranya memiliki kekuatan atau kesan yang berbeda. Dari berbagai visualisasi garap lewat simbol-simbol tersebut memiliki keindahan tersendiri. Akan tetapi dalam sajian tari *bêdhaya* saya sadar bahwa hal ini merupakan satu kesatuan keindahan. Pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* pada tanggal 26 Januari 2015 adalah salah satu bentuk komunikasi antara seniman dengan masyarakat seni. Pertunjukan yang memiliki latar belakang seni dan budaya yang berbeda-beda oleh karena itu *rasa* atau kesan maupun pesan yang disampaikan pasti juga berbeda konteksnya. Tari *bêdhaya* dengan *rasa 'bêdhaya Jawa'* menurut pengamatan saya dapat dirasakan dan diamati dari visualisasi-visualisasi garap vokabuler yang tersaji. Gerak tari *bêdhaya* yang volumenya tidak begitu luas, kualitas/karakter gerakannya lembut-lembut, pandangan mata tidak begitu tajam adalah merupakan salah satu ungkapan *rasa/jiwa 'manusia Jawa'*, demikian juga dengan gerak yang mengalir atau *mbanyu mili*, menunjukkan ekspresi atau sikap dan perilaku wanita Jawa masa lampau, akan tetapi juga masih dilakukan oleh masyarakat kraton sampai sekarang. Berkaitan dengan *rasa* dalam sajian tari *bêdhaya* menurut penangkapan saya lebih didominasi oleh *sindhenan* dan *gêndhing-gêndhing* yang dilantunkan. Kegagahan, keagungan dan kemegahan sangat terasa pada sajian karawitan tarinya. Demikian kebersamaan, kekompakan tercermin dalam sajian tari *bêdhaya* hal ini erat hubungannya dengan kehidupan masyarakat Jawa yang masih melestarikan pola hidup 'kebersamaan/gotong royong'.

Ketika saya mengamati pertunjukan tari *bêdhaya* apa yang saya rasakan dan yang saya tangkap merupakan ungkapan 'nilai dan nilai tersebut tak lepas dari pengalaman penyusun atau koreografer Agus Tasman. Oleh karena itu kandungan nilai yang disampaikan adalah pengalaman hidup Agus Tasman sebagai orang Jawa yang masih lekat dengan kaidah-kaidah nilai atau *rasa* budaya Jawa. Hal ini tercermin secara abstrak dalam tema antara seorang murid yang patuh dengan gurunya, sehingga nilai keteguhan, usaha dan *manambah* kepadaNya merupakan implementasi *rasa* dalam pertunjukan *Bêdhaya Êla-êla*.⁵⁰

Tanggapan Suraji, S.Kar., M.Hum., lebih menyoroti pada karawitan tari dan menyebutkan sinopsis tentang tarian, menurut pendapatnya dalam teks narasi penghantar pertunjukan tari hendaknya kreator karawitannya disebutkan juga tidak hanya pada tarinya. Berikut ini tanggapan Suraji selengkapnya.

1. *Rêmpêg* = kurang, hal ini mungkin disebabkan pengaturan *sound system* yang kurang mempertimbangkan *audience* (mungkin tanpa *sound system* maka akan lebih mendukung *keagungan gêndhing beksan*).
2. Sikap *pengrawit* (terlihat *pênggêndèr kalungan tas*), dan kostum yang beragam. Ingat pertunjukan pegelaran tari khususnya *bêdhaya* bangunan suasana tidak hanya dari *beksannya* saja tetapi keharmonisan antara *gêndhing* dan tari.
3. Penyampaian keterangan *bêksan* hanya sepihak. *Bêdhaya* tanpa *gêndhing* tidak bisa dipergelarkan. Kenapa nama Martopangrawit tidak dimunculkan, sepengetahuan saya Martopangrawit yang merekonstruksi *gêndhing bêdhaya* ini.⁵¹

⁵⁰ Hadi Subagya, dosen Jurusan tari, penari, pengamat dan peneliti tari.

⁵¹ Suraji, Dosen Jurusan Karawitan ISI Surakarta, composer karawitan, pengamat dan peneliti karawitan.

Secara singkat Dr. I Nyoman Chaya, S.Kar., M.S., memberikan tanggapannya secara singkat dan lugas, terkait dengan ruang, koreografi, dan penari, sebagai berikut.

Rasa kurang... hambar (tempat/saka pendapa, lintasan pola lantai tidak ada *rasa* /hambar). Secara koreografi, struktur (fisik) – ok, *rasa* tari (tidak terasa sepenuhnya). Lebih terasa hanya dilakukan gerakan-gerakan tari *Bêdhaya Êla-êla* bukan menari *Bêdhaya Êla-êla*.⁵²

Agus Tasman sebagai koreografer pada saat pertunjukan berlangsung juga menyaksikan dan memberikan tanggapannya yang menyinggung pada persoalan tubuh, gerak dan durasi sajian. Berikut ini tanggapan Agus Tasman.

Kombinasi busana tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dikenakan tidak hidup, *buntal* tidak cocok, warna merah yang terlalu *nyolok* harus dihidupkan dengan kombinasi warna lain. Perlu digaris bawahi bahwa badan harus betul-betul menari, pada dasarnya gerakan kurang hidup pada bentuknya. Irama agak *kelambatan*, tubuh kurang maksimal difungsikan dan kurang relaks. Bentuk dan struktur gerak tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang telah disusun dalam durasi waktu kurang lebih 23 menit, dalam perjalanannya telah mengalami pepadatan-pepadatan dan penyesuaian bentuk agar dapat tetap berfungsi secara tepat. Tarian *Bêdhaya Êla-êla* yang berdurasi panjang sangat tepat untuk keperluan *hayatan*, sedangkan untuk keperluan pertunjukan seni yang bersifat hiburan, seniman Surakarta memandang cukup untuk

⁵² I Nyoman Chaya, Dosen Jurusan Tari ISI Surakarta, penari Bali, pengamat dan peneliti tari.

mempergelarkan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang berdurasi pendek atau tari *Bêdhaya Êla-êla* yang telah dipadatkan.⁵³

Muncul banyak persoalan yang terungkap pada pemadatan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Pemadatan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dilakukan untuk kepentingan pertunjukan semata-mata telah memenggal alur cerita secara utuh, alur dramatik juga terasa terputus, karena konsep pemadatan yang sesungguhnya adalah dengan mengurangi motif sekarang yang diulang-ulang, namun pemadatan pada tari *Bêdhaya Êla-êla* dilakukan dengan menghilangkan sekaran-sekaran dan menghilangkan formasi penari atau *gawang Bima cancut*, yang hal tersebut menjadikan tarian tersebut menjadi tidak utuh, terpotong-potong sehingga *rasa* yang hendak ditampilkan tidak bisa dicapai secara maksimal. Pada tari *bêdhaya* keraton motif gerak diulang-ulang hingga empat kali agar kebutuhan penyampaian keindahan *rasa* nya bisa dicapai secara maksimal, namun pada *Bêdhaya Ela ela* pengulangannya dilakukan hanya pada beberapa sekaran, sehingga ketika memadatkan mau tidak mau harus menghilangkan beberapa sekarannya. Pada *bêdhaya* keraton ada posisi *pajupat* yang itu tidak terdapat pada *Bêdhaya Êla-êla*.⁵⁴

⁵³ Agus Tasman. Koreografer tari *bedhaya-srimpi*, dan pengamat tari.

⁵⁴ Wawancara dengan S. Pamardi, seniman dan dosen tari di ISI Surakarta, tanggal 8 Februari 2015 di kampus ISI Surakarta.

Struktur adalah suatu kesatuan dari bagian-bagian, jika satu bagiannya dirusak, akan berubah atau rusaklah seluruh struktur itu.⁵⁵ Sebuah struktur pertunjukan karya tari adalah susunan atau tatanan dari seluruh bagian yang ada dalam pertunjukan seni yang menjadi satu kesatuan dan saling berhubungan erat sehingga memiliki makna tertentu dan mencakup komponen yang terdapat di dalam persiapan, seperti tata pentas, tema, susunan tatanan gerak, tata busana, tata rias, penokohan, musik dan lain sebagainya. Struktur adalah suatu susunan yang mengacu pada bagaimana cara unsur-unsur dasar masing-masing terbentuk dalam susunan-susunan elemennya yang itu mempengaruhi nilai artistik dan estetikanya.

Termasuk durasi waktu penyajian tari sangat mempengaruhi substansi keindahan (*rasa*) yang ingin diungkapkan. *Bêdhaya Êla-êla* yang disusun sebelum pemadatan, berdurasi 23 menit sedangkan yang sudah dipadatkan kurang lebih 17 menit. *Bêdhaya* yang telah dipadatkan mengalami pemotongan-pemotongan pada bagian-bagian *sekar* dan bahkan pehilangan *gawang* yang berimplikasi pada hilangnya sebagian desain formasi penari yaitu pada bagian *gawang*

⁵⁵ Endraswara Suwardi. Metode Pembelajaran Drama (Apresiasi, Ekspresi, dan Pengkajian). Yogyakarta: PT Buku Seru. 2011, 29.

Bima cancut yang merupakan gawang utama dalam koreografi tari *bêdhaya* tersebut. Pemotongan dan penghilangan bagian dari struktur tari tersebut telah mengurangi bahkan menghilangkan substansi pertunjukannya yaitu *rasa* dari penampilan *Bêdhaya Êla-êla* tersebut. Waktu juga dikaitkan dengan situasi dan kondisi alam serta lingkungannya.

Penampilan pada malam hari akan memberikan nuansa tersendiri pada nilai estetika tarinya, hal ini dikaitkan dengan emosi yang terbawa karena faktor lingkungan. Selain faktor alam juga terdapat faktor lain yang menentukan keberhasilan penampilan keindahan sebuah karya tari *Bêdhaya Êla-êla*, yaitu suasana yang dicipta dari kondisi penonton. Kondisi penonton dan suara-suara yang tercipta dari kebisingan situasi lingkungan ruang pentas sangat mempengaruhi kondisi emosional penonton, sehingga hal tersebut sangat mengurangi keindahan yang ditangkap oleh penonton.

Faktor lain yang tidak kalah penting adalah ruang atau tempat pertunjukan. Ruang atau tempat pertunjukan *bêdhaya* pada umumnya diselenggarakan di *pêndhapa*. Namun demikian ukuran dan kondisi *pêndhapa* juga merupakan hal yang penting untuk diperhatikan komposisi ruangnya, di antaranya yang menyinggung persoalan luas,

keadaan *saka* atau tiang dan posisi pengrawit sangat mempengaruhi keutuhan dan kemantapan penampilan tarinya.

Unsur lain yang sangat penting namun bukan pada persoalan visual adalah unsur bau atau aroma. Penyajian tari *bêdhaya* yang dikonseptualisasikan pada *rasa agung*, *wibawa*, *gagah*, juga sangat didukung oleh unsur bau atau aroma dupa dan bunga (dari bunga *samparan*). Bau harum dari perpaduan bunga mawar, melati, irisan daun pandan, dan rempah akan mempengaruhi dan merangsang *rasa* atau emosi penari dan penonton, menyentuh pada tataran spiritualnya. Aroma bunga sangat memungkinkan menjadi stimulus imajinasi penari maupun penonton pada nilai keindahan *rasa* yang disampaikan pada sebuah tari *Bêdhaya Êla-êla*.⁵⁶

Hasil analisa dari penonton tari *Bêdhaya Êla-êla* dapat diketahui bahwa terdapat macam-macam sifat penonton yaitu: penonton yang tertarik pada aspek substansi yaitu sesuatu yang terdapat di balik bentuk visual karya tari, penonton yang tertarik pada aspek bentuk visual yaitu bentuk tari secara fisik, penonton yang lebih cenderung pada aspek teknis, penonton yang hampir tidak mendasarkan pada

⁵⁶ Wawancara dengan Hari Mulyatno, seniman dan dosen tari di ISI Surakarta, pada februari 2015.

aspek tertentu dan penonton yang lebih tertarik pada aspek bersifat ganda yaitu mendasarkan pengamatan pada macam-macam aspek, dalam satu penilaian.

Berikut ini hasil apresiasi penonton terlatih dan awam yang dihimpun melalui kuesioner. Dari kuesioner yang disebar di antara penonton, secara acak telah direspon secara baik. Hal tersebut ditunjukkan melalui jawaban yang diberikan dari seluruh pertanyaan dan isian kesan.

Penonton umum pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang diselenggarakan tanggal 26 Januari 2015 terlihat cukup antusias, dan memenuhi area seputar *pêndhapa* SMK Negeri 8 Surakarta. Dari hasil jawaban kuesioner yang disebar sebagian besar dari penonton menyatakan pernah menyaksikan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Dari jawaban tersebut dapat diketahui bahwa sebagian besar penonton adalah para penggemar tari, dan atau mereka yang sedang mempelajari tari, mengingat lokasi pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* diadakan di wilayah seputar pusat-pusat pendidikan tari baik formal maupun non-formal.

Hal tersebut dikuatkan dengan data yang diketahui yaitu sebagian besar dari penonton menyatakan bahwa mereka mengetahui bahwa tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan gambaran cerita *Dewa Ruci*.

Terlebih lagi penonton juga menyatakan bahwa ketika menyaksikan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang digelar pada saat itu (26 Januari 2015) mereka mampu menangkap getaran-getaran *rasa agung* dan kesan gagah dari tari *Bêdhaya Êla-êla* yang disajikan tersebut.

Terkait dengan keindahan *rasa* dan kesan yang muncul pada tari *Bêdhaya Êla-êla*, ditemukan pula pernyataan dari beberapa penari dan bahkan koreografer tari *Bêdhaya Êla-êla* tentang *rasa gagah* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*, namun demikian penonton juga menyatakan tidak mampu menangkap *rasa* dan kesan *gagah* seperti yang dikonseptualisasikan oleh koreografernya dan direpresentasikan para penarinya.

Konsisten dengan pernyataan yang muncul dari sebagian besar penonton tentang *rasa* dan kesan *gagah-agung* pada tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dipergelarkan pada saat itu, sebagian besar penonton tersebut juga menyatakan bahwa antara gerak dan *gêndhing* tari terpadu dengan baik. Hal tersebut membuktikan bahwa salah satu faktor yang menentukan kekuatan munculnya getaran *rasa* dan kesan *agung-gagah* adalah terakumulasiannya gerak dan *gêndhing* tarinya.

Kekuatan gerak tari dalam sebuah koreografi sangat menentukan puncak keindahan hasil koreografi. Salah satunya ditentukan oleh susunan atau jalinan motif-motif gerak dan komposisi dari motif-motif

geraknya. Sehubungan dengan hal tersebut tari *Bêdhaya Êla-êla* karya Agus Tasman yang digelar pada saat itu dinyatakan oleh sebagian besar penonton awam telah memiliki daya interpretasi terhadap gerak yang baik sehingga melalui gerak tarinya mereka dapat menangkap keindahan *rasa* dan kesan *gagah-agung*, seperti yang dikonseptualisasikan oleh koreografer dan direpresentasikan oleh para penarinya.

Karya tari tradisional keistanaan atau klasik tidak dapat dipisahkan dengan karawitan sebagai salah satu unsur tarinya. Keberadaannya bagi karya tari tradisional klasik adalah menguatkan atau menebalkan keindahan *rasa* dan kesan yang ingin ditampilkan oleh tarinya. Sehubungan dengan hal tersebut karawitan tari sangat penting dalam keberhasilan sebuah koreografi tari tradisional klasik. Pada pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang saat itu digelar, sebagian besar penonton bahkan seluruh responden (yang mengisi kuisioner) menyatakan bahwa mereka mampu menangkap keindahan *rasa* dan kesan *agung* melalui karawitan tarinya. Dari kenyataan itu dapat diketahui bahwa bagi penonton awam karawitan tari *Bêdhaya Êla-êla* pada pertunjukan tari saat itu berhasil menguatkan *rasa* tarinya.

Di samping karawitan tari, keberadaan rias dan busana dalam sebuah koreografi tari tradisional klasik juga mampu menentukan

kekuatan keindahan *rasa* dan kesan yang hendak ditampilkan dalam karya tari secara utuh. Rias dan busana tari *Bêdhaya Êla-êla* pada penampilan tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dipergelarkan pada saat itu menurut penonton awam mampu mendukung dan menguatkan *rasa* dan kesan *agung* sesuai dengan keindahan *rasa* yang dikonseptualisasikan oleh koreografer dan dipresentasikan penarinya.

Keberhasilan presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* ditentukan dua faktor, yaitu faktor internal dan faktor eksternal. Faktor internal adalah faktor yang datang dari dalam kegiatan presentasi yaitu penari, pengrawit, perias, dan sarana dan prasarana yang mendukung proses presentasi. Faktor eksternal adalah semua faktor yang datangnya dari luar presentasi tari yaitu penonton, dan atmosfer disekitar arena pentas. Pada pembahasannya selanjutnya dipaparkan tanggapan atau pendapat yang terlontar dari penonton awam dan para penari.



Gambar 76: Penonton sebagai pembangun atmosfir pertunjukan memenuhi area seputar *Pëndhapa* SMK Negeri 8 Surakarta (Dokumentasi Katarina Indah Sulastuti, 2015).

Tanggapan atau pendapat yang dikemukakan oleh penonton awam yaitu bahwa sebagian besar penonton awam (dalam hal ini sebagai responden) menyatakan puas terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* yang diselenggarakan pada 26 Januari 2015 tersebut. Presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam pertunjukan tari pada saat itu secara global dinilai berhasil. Pendapat yang muncul dari sisi para pelaku khususnya penari, beberapa menyatakan tidak puas dalam melaksanakan pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Ketidakpuasan itu disebabkan karena karawitan tarinya, yang tidak sesuai dengan kesepakatan pada saat latihan. Para penari merasakan

ketidaknyamanan dalam melakukan gerakan dengan irama atau '*laya*' *gendhing* karawitan yang terlalu lambat.

Sebagian besar penonton terutama penonton terlatih (juga penghayat) menyampaikan ketidakpuasannya sehubungan dengan kondisi panggung yang dinilai kurang standar untuk menyajikan tari *Bêdhaya Êla-êla*, sebagai tari untuk hayatan, selain dikarenakan kondisi atmosfer panggung yang tidak mendukung. Situasi atau atmosfer sekitar pentas cenderung gaduh oleh lalu lalang kendaraan bermotor di jalan depan *pêndhapa*, dan oleh bunyi sirine dan klakson kendaraan. Terlebih lagi di area seputar pertunjukan terdapat banyak pedagang di antaranya pedagang bakmie. Menurut pengakuan penonton bau aroma bumbu masakan tersebut dirasakan mengganggu konsentrasi.

Tari-tarian klasik keistanaan sangat kental dengan bau-bauan dari aroma dupa dan bunga. Aroma dari bau tersebut telah menyatu dengan keindahan tari yang mampu menghantarkan imajinasi penari maupun penonton pada kondisi yang bersifat transenden, sehingga dengan aroma bau bunga-bunga dan dupa mampu mengarahkan atau menggiring pikiran dan perasaan penonton (juga penari) pada pengembangan imajinasi konsentrasi yang tinggi.

Terkait aroma salah satu penonton menyatakan bahwa kondisi aroma antara bau bunga-dupa dan mie rebus atau mie goreng pada kenyataannya sangat bertolak belakang, sehingga hal tersebut memudahkan konsentrasi, mempengaruhi kondisi kejiwaan yang itu sangat berpengaruh pada energi tubuh dalam melakukan gerak tari, serta memudahkan konsentrasi penonton yang itu sangat mempengaruhi kondisi kejiwaan dan pikirannya.⁵⁷

Bertolak dari tanggapan dan ulasan penonton yang dipaparkan tersebut diketahui bahwa fenomena presentasi tari klasik sangat memerlukan kekhususan-kekhususan dalam berbagai hal. Tari *bêdhaya* adalah wujud keindahan karya tari yang sangat kompleks. Keindahannya tidak sekedar terdapat pada bentuk visual dan auditifnya saja, namun juga terletak pada segala sesuatu yang bersifat non visual dan non auditif, yaitu sesuatu yang terletak pada '*cultural mindset*' dan '*indeep intuisimagination*'. Terkait dengan hal itu maka tari *bêdhaya* pada umumnya dan dalam hal ini secara khusus tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan karya besar dalam sejarah pertumbuhan seni tari di Jawa, khususnya di Surakarta. Kebesarannya tidak hanya

⁵⁷ Hari Mulyatno, Wawancara di Kantor Jurusan Tari ISI Surakarta pada tanggal 10 Mei 2015. Hari Mulyatno adalah penari, dosen tari, peneliti dan pengamat tari di wilayah Surakarta.

terletak pada makna, fungsi dan bentuk koreografinya, namun juga terdapat dalam proses keberadaannya, melalui peristiwa komunikasi *rasa* dalam menyampaikan keindahan yang melibatkan kompleksitas elemen dalam diri pelaku maupun penontonnya.

Secara terperinci hasil apresiasi berupa tanggapan-tanggapan dari masing-masing kategori penonton dapat dilihat secara lebih spesifik dalam tabel berikut ini.

Elemen – elemen tari		Hasil Tanggapan Penonton Penghayat	Hasil Tanggapan Penonton Terlatih	Hasil Tanggapan Penonton Awam
Internal				
a.	Tubuh Penari (Terkait dengan sikap, pembawaa, penampila, ukuran tubuh, dan usia)	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Menep</i>, anggun, - Tegang, ekspresi penuh beban - Bentuk tubuh kurang memadahi - Tubuh tidak menari tapi hanya melakukan gerak tari <i>bêdhaya</i> saja 	<ul style="list-style-type: none"> - Penari sudah tua tapi <i>rasanya</i> tercapai - Perlu yang muda-muda 	<ul style="list-style-type: none"> - Penari sepuh-sepuh, tapi masih kuat menari

b.	<p>Gerak</p> <p>(Terkait dengan bentuk koreografi, kualitas pelaksanaan dan penjiwaan gerak dan gending karawitan tari)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Gerak mengalir, dinamis, harmonisasi dengan musik dan pola lantai, - Rapi dan secara keseluruhan <i>rampak</i> - Secara keseluruhan <i>rasa seleh</i> sudah cukup - Keyakinan <i>seleh</i> gerak antar penari tidak sama - Irama gerak antar penari kurang selaras - Kurang <i>rampak</i>, saling menunggu - Kurang <i>luwes</i> - Kurang <i>meneb</i> - Ragu-ragu - Gerak terikat atau terpancang hitungan sehingga penjiwaan hubungan <i>rasa</i> gerak dan gending kurang - <i>Seleh</i> gerak dan <i>seleh</i> lagu tidak pas sehingga gerak dan gending kurang <i>kempel</i> - <i>Kemrungsung</i> - Terlihat berat - Rangkaian motif gerak kurang utuh, motif yang dihilangkan menjadi salah satu penyebab tidak sampainya <i>rasa</i> pada penonton 	<ul style="list-style-type: none"> - Gerak tarinya harmoni dengan iringannya - Membawakan gerak dengan baik - Pada gerak-gerak tertentu kurang kompak - Terkesan hati-hati - Hitungan gerak masing masing penari berbeda-beda - Secara keseluruhan cukup <i>rampak</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Geraknya bagus - Baik - Kompak - Geraknya ritmis dan nampak sakral - Penyampaian geraknya bagus sehingga penonton merasakan <i>agung</i>nya.
b.	<p>Rias dan Busana</p> <p>(Terkait dengan aplikasi rias, bentuk dan</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cantik, - Busana terlalu ketat sehingga penari tampak seperti sesak nafas - Bentuk dodot dengan warna merah sangat 	<ul style="list-style-type: none"> - Tata rias dan busananya sudah baik - Warna busana 	<ul style="list-style-type: none"> - Penarinya jadi nampak cantik - Busana tarinya bagus

	warna serta teknis pemakaian busana tari)	mendukung <i>keagungan</i> dan <i>kegagahan</i>	mendukung <i>rasa gagah</i> - Warna merah pada terkesan berani	- Perpaduan warnanya serasi
c.	Formasi Penari (Terkait dengan teknis, dan keruangan)	- Jarak terlalu dekat - Tampak berdesakan - Tidak pilah	- Susunan penari baik - Terkadang jaraknya kurang pas	- Bagus dan bervariasi
d.	Pola lantai (Terkait dengan penampilan tari yang dipadatkan. dan terkait dengan pelaksanaan perpindahan formasi)	- Beberapa formasi penari dipangkas sehingga pola lantai monoton kurang bisa mengekspresikan <i>rasa gagah, agung</i> - Datar, kurang dinamis - Lintasan perpindahan tidak jelas	- Alur pola lantai cukup rapi - Perpindahan posisi terlalu dekat karena pendapannya tidak luas	- Jelas dan tegas
e.	Karawitan tari (Terkait dengan kualitas pelaksanaan dan penampilan pengrawit)	- <i>Pathêtan</i> tidak selaras - Suara <i>rebab</i> tidak menyatu dengan instrumen yang lain - Kualitas gamelan kurang - Kurang <i>rêmpêg</i> - <i>Laya</i> pada garap gending terlalu lambat - Terlalu <i>nggandhul</i> - Garap vokal kurang - Sikap para pengrawit di pentas yang tidak bagus dan tidak mengenakan seragam	- Karawitan tarinya kurang mendukung	- Karawitan tarinya bagus - Mendukung kesan sakral pada gerak tariannya
Eksternal				
a.	Ruang pentas	- <i>Pëndhapa</i> kurang representatif	- Ruang <i>pëndhapa</i> ini	- <i>Pëndhapa</i> Menggiring

	(Terkait dengan bentuk dan luas <i>pëndhapa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> - Tiang-tiangnya terlalu besar - Kurang luas - Jarak dengan penonton terlalu dekat 	sudah pas untuk pementasan tari ini, meski kurang luas	imajinasi ke dalam keraton
b.	Atmosfir Pentas (Terkait dengan suasana yang terbentuk dari seputar tempat pementasan) (<i>pëndhapa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> - Penonton tidak tertib - Situasi gaduh dari para penonton - Suarana klakson dan sirine dari kendaraan yang melintas di depan <i>pëndhapa</i> merusak suasana 	<ul style="list-style-type: none"> - Suasana sekitar terlalu ramai jadi kurang mendukung - suara kendaraan yang lewat mengganggu 	-
c.	<i>Soundsystem</i> (Terkait dengan kualitas alat dan suara yang dihasilkan)	<ul style="list-style-type: none"> - Kurang representatif, tidak baik, tidak bersih - Tidak memadai sehingga penekanan <i>rasa</i> melalui karawitan menjadi tidak jelas 	<ul style="list-style-type: none"> - Kurang mendukung - Suaranya kurang jernih 	- Kurang bagus
d.	Hal-hal lain	<ul style="list-style-type: none"> - Penyampaian tentang <i>bêksan</i> hanya dipaparkan tentang tarinya, karawitannya tidak - Aroma bunga samparan tertutupi oleh aroma masakan dari para penjual makanan di seputar <i>pëndhapa</i> 	-	<ul style="list-style-type: none"> - Semoga banyak pihak yang melestarikan tarian ini - sangat puas dan senang sekali menyaksikan tari ini dan ingin mempelajari tarian yang <i>agung</i> ini.

Tabel 3. Spesifikasi tanggapan penonton terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* di *pëndhapa* SMK Negeri 8 Surakarta, tanggal 26 Januari 2015 (oleh Katarina Indah Sulastuti)

Pada tabel spesiikasi hasil tanggapan dari masing-masing kategori penonton tersebut dapat diketahui bahwa terdapat perbedaan hasil tanggapan antara penonton penghayat, penonton terlatih dan penonton awam. Adanya perbedaan tersebut sangat wajar mengingat sifat penghayatan *rasa* bersifat subjektif interpretatif, yaitu sangat tergantung pada persepsi dan perasaan pribadi.

Tanggapan penonton terhadap presentasi tari juga bersifat subjektivitas sekaligus objektif, yaitu tanggapan yang bukan semata-mata berdasarkan pada perasaannya dan persepsi pribadinya, namun juga atas pertimbangan dari pengetahuannya tentang berbagai hal yang terkait dengan tari yang dihayatinya, sehingga tanggapannya dan penilaiannya lebih bersifat objektif dan dapat dipertanggungjawabkan.

Tanggapan pada penonton penghayat terlihat sangat kompleks dan lengkap, hal tersebut dikarenakan penonton penghayat memiliki pengalaman apresiasi yang tinggi, pengetahuan yang lebih luas dan dalam dibanding penonton yang lain. Oleh karena pengetahuan dan pemahaman mereka tentang segala hal terkait dengan subyek yang diamati, menjadikannya mampu memberi tanggapan secara lebih detail dan mendalam. Berbeda dengan penonton yang lain, khususnya penonton awam yang mungkin saja intensitas apresiasinya tidak seperti penonton penghayat, pemahaman terhadap seluk beluk terkait

dengan subyek yang diamati terbatas, dan yang paling dominan muncul adalah *rasa* takjub, tanpa lebih detail mengemukakan unsur-unsur pembangun keindahannya. Namun demikian *rasa* takjub yang dimiliki penonton tersebut mengindikasikan bahwa mereka memiliki kepekaan *rasa* dan itu merupakan syarat utama bagi seorang penonton atau penikmat tari.

Dari pembahasan tari dalam perspektif komunikasi *rasa* sekiranya dapat ditarik sebuah pemahaman bahwa *rasa* dalam tari terkait pada pengertiannya sebagai hasil puncak dari penikmatan seni sekaligus dalam ekspresi atau orientasi yang mendasar dalam kegiatan seninya, di antaranya penyusunan tari, presentasi tari, dan penikmatan seni). *Rasa* merupakan gambaran dari perasaan hati, gejolak batin atau emosi yang diekspresikan melalui bentuk-bentuk yang bersifat estetis. *Rasa* juga diartikan sebagai berpadunya ide yang digiring oleh serangkaian pengertian akal, dengan penerimaan indera yang dilontarkan oleh wujud, gerak, atau suara terpola yang melambangkan pengertian tertentu.⁵⁸

Rasa merupakan konsep dalam tari yang sangat mendasar, dan menjadi sasaran awal sekaligus menjadi hasil akhir dari satu

⁵⁸ Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 20.

proses seni, yaitu dalam menyusun karya, mempresentasikannya dan dalam menghayatinya (mengamati secara intens dengan melibatkan jiwa-perasaan sebagai perangkat penghayatan), untuk dapat menangkap getaran-getaran *rasa* dalam pertunjukan tari. *Rasa* juga sebagai 'pengalaman penghayatan' sebagai hasil dari proses merasakan yang melibatkan akal, atau rasio, imajinasi, interpretasi, dan emosi. *Rasa* sebagai 'pengalaman penghayatan' sangat bermanfaat bagi koreografer dalam menubuhkan ide, gagasan dan gejolak perasaannya ke dalam tari, bermanfaat bagi penari dalam menubuhkan tari, dan sangat berarti bagi penonton dalam meningkatkan kualitas apresiasinya, sehingga dapat menangkap nilai keindahan tari.

BAB VII

KESIMPULAN

A. Kesimpulan

Rasa budaya Jawa bukan sekedar konsep yang mengabstraksikan fenomena perasaan sebagai *indeep feeling* tapi juga *taste, flavor, sense, emotion, atmosphere, environment* dan *imagine*. Di dalam wilayah fisik, *rasa* merupakan realita yang dialami oleh tubuh secara jasmani, baik yang diserap melalui penginderaan (fisik), seperti *rasa lêgi, asin, pait, kêcut, panas, adêm, pêrih* dan lain sebagainya, dan di dalam wilayah psikis; *rasa* menggambarkan perasaan hati seperti *rasa sênêng, sêdih, nggrantês, iklas, pantês, nglangut, ngaluk-aluk* dan lain sebagainya. *Rasa* juga sebagai imajinasi dan kesan, seperti *agung, gagah, rêgu, mrabu mênêb, sêmèlèh, antêb, mbanyumili*; dan sebagai situasi atau suasana seperti *wingit, tintrim, rêgêng, gayêng, ramé*, dan lain sebagainya.

Rasa merupakan inti budaya Jawa, sebagai entitas yang bersifat transenden sekaligus imanen. *Rasa* bersifat transenden, terkait dengan konsep mengenai hal yang tidak terjangkau oleh penglihatan,

termasuk pemikiran tentang Tuhan. *Rasa* bersifat imanen, yaitu sebagai sebuah konsep tentang kesadaran dalam bertindak dan terproyeksikan dalam wujud dari hasil tindakannya.

Rasa budaya Jawa tumbuh dan melekat dalam kehidupan masyarakat oleh karena faktor budaya, merupakan konsep yang mewakili realita kompleks tentang eksistensi manusia Jawa dalam kehidupannya. Terintegrasi dengan sistem kognitif, psikomotorik dan afektif, sehingga menjadi konsep penting yang mengabstraksikan seluruh aspek kehidupan, baik aspek religi, etika dan estetika dalam kehidupan masyarakat Jawa.

Di dalam aspek religi, *rasa* merupakan sebuah konsep religiusitas orang Jawa, yang menunjuk pada situasi batin dalam hubungannya dengan kekuatan Adi Kodrati, yaitu Yang Maha Esa. Terkait dengan itu maka muncul konsep *rasa* sebagai daya atau kekuatan Ilahi yang dikenal dengan istilah *rasa sejati* atau *rahsa*. *Rahsa* merupakan getaran atau energi dari Sang Maha Kuasa, yang menyatu di dalam sanubari. Kesadaran tentang kekuatan Ilahi bukan dicapai melalui pikiran atau logika, namun bersifat penghayatan yang intuitif melalui *rasa*.

Terkait dengan aspek etika, *rasa* merupakan konsep dalam berperilaku, dan menjadi acuan dalam bertindak atau bersikap.

Perilaku dan tindakan orang Jawa tidak hanya didasarkan pada norma-norma sosial atau aturan-aturan yang berlaku dalam lingkungannya tapi didasarkan pula pada *rasa*. Terkait dengan itu maka muncul ungkapan terkait dengan kata *rasa* yang menunjuk pada sebuah konsep yang memiliki kedalaman makna, seperti '*wong Jawa nggoné rasa*', *rasa-pangrasa*, *rasa rumangsa*, *among rasa*, *rasan-rasan*, dan lain sebagainya.

Rasa dari aspek estetika, merupakan konsep keindahan yang substansial, menjadi konsep yang mendasari kreativitas perwujudan seni, sekaligus menjadi orientasi penikmatan keindahan seninya. Terkait dengan hal itu kegiatan di dalam masyarakat Jawa lebih menekankan pada *olah rasa*. *Olah rasa* yang terkait dalam peristiwa seni secara komprehensif yang meliputi penyusunan tari, presentasi tari, dan penikmatan atau penghayatan tari.

Rasa dalam aspek estetika merupakan kristalisasi *rasa* dari aspek religi dan etika budaya Jawa, sehubungan dengan itu dikenal konsep-konsep *rasa* dalam tari yang menyangkut keseluruhan aspek tersebut seperti *agung*, *gagah*, *wingit*, *régu*, *wibawa*, *alus*, *mênêb*, *manêmbah*, *sêméléh*, *lungit*, dan lain sebagainya. *Rasa* sebagai konsep keindahan dalam tari Jawa merupakan konsep yang komprehensif

menyangkut keseluruhan makna kehidupan yang bersifat transenden dan imanen.

Tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai wujud seni dengan substansi keindahan *rasa* bukan sekedar gerak tubuh yang indah dan berirama namun merupakan representasi *rasa* budaya Jawa. Wujud presentasi tarinya merupakan penggambaran realitas kehidupan secara komprehensif. Realitas yang menyangkut persoalan pemahaman nilai spiritualitas *manunggaling kawula Gusti*, nilai etika dalam perilaku di dalam masyarakat, dan nilai keindahan tari yang *adiluhung*.

Di dalam aspek bentuk 'artistik' koreografinya yang halus, kompleks, dan rumit terkandung makna *rasa* dari imajinasi kekuatan Adi Kodrati. Kekuatan Adi Kodrati, terkait dengan pengetahuan *sangkan paraning dumadi* dan *manunggaling kawula gusti*, yang disimbolkan melalui tokoh Bima dalam *Sêrat Dewa Ruci*. Penggambaran pengetahuan tentang hal itu, muncul subyek yang menembah dan yang disembah. Hal tersebut terindikasikan pada sifat-sifat gerak meditatif yang kontemplatif. Dari aspek isi dapat dicermati pada syair *sindhénan* dalam karawitan tarinya. Pada aspek perwujudannya, terefleksikan oleh penarinya ketika membawakan tari *Bêdhaya Êla-êla*, dengan intensitas yang tinggi, dalam hal itu menari bagi mereka adalah sama dengan bersembahyang.

Konsep-konsep gerak di dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* mengaplikasikan konsep-konsep gerak yang hidup dan tumbuh dari dalam keraton. Terkait dengan itu maka gerak tarinya merupakan kristalisasi dari nilai etika dalam budaya Jawa. Nilai etika yang menggambarkan nilai kesopanan wanita Jawa atau pola perilaku ideal perempuan Jawa yang halus, lemah lembut, tenang, tertata dan penuh dengan aturan.

Rasa sebagai konsep dasar dalam tari merupakan fenomena keindahan seni yang terwujud melalui proses dalam sebuah peristiwa seni. Perwujudannya sangat bergantung pada proses kreativitas dan interpretasi dari aktivitas penyusunan, presentasi maupun penghayatan tari. Keberhasilan Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* tidak bisa lepas dari keberadaan Gendhon Humardani sebagai pencetus ide penyusunan kembali tari *Bêdhaya Êla-êla*, yang telah 'hilang' tersebut. Di dukung pula oleh Martopangrawit, penyusun karawitan tari, dan Hardjonagara yang mendesain busana tari *Bêdhaya Êla-êla*.

Di dalam penyusunan koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla*, Agus Tasman mengacu pada bentuk tari *bêdhaya* Keraton Kasunanan Surakarta, dengan mengangkat tema yang sama seperti pada tari *Bêdhaya Êla-êla* yang pernah ada pada masa Paku Buwana IV yaitu

perjuangan Bima dalam *Sêrat Dewa Ruci*, yaitu tentang keteguhan dan perjuangan Bima dalam mencapai kesempurnaan hidup. Perjuangan pencapaian kesempurnaan hidup tersebut dilambangkan dengan pencarian *air suci* atau ‘banyu perwitasari’ yang pada akhirnya bertemu dengan *Dewa Ruci*.

Agus Tasman dipercaya oleh Gendhon Humardani untuk menyusun gerak (sebagai koreografer), karena bakat dan kesungguhan yang ada pada diri Agus Tasman. Bakat Agus Tasman bukan diperoleh secara genetis, akan tetapi dibangun dari minat dan ketekunannya dalam menggeluti bidang seni (tari dan karawitan). Keberhasilannya dalam menyusun kembali tari *Bêdhaya Êla-êla* karena dorongan yang muncul dari faktor eksternal maupun internal.

Dari aspek eksternal, Gendhon Humardani, memiliki peran yang signifikan dalam membuka kesempatan, peluang, dan memberi kepercayaan kepada Agus Tasman untuk berkiprah di dalam dunia seni tari. Keberhasilan Agus Tasman dalam menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla* juga atas dukungan dari Martopangrawit dan Hardjonagara. Hal lain yang sangat mendukung keberhasilan Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah dukungan sarana dan prasarana yang memadai, serta keberadaan penari yang sudah ‘jadi’

yaitu penari yang sudah bagus, sebagai sarana utama dalam penggarapan koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla* .

Secara internal, keberhasilan Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* dipengaruhi oleh kondisi pribadinya yaitu bekal pengetahuannya tentang konsep-konsep tari Jawa yang memadahi, pengetahuan tentang konsep koreografi tari *bedhaya* keraton, pemahaman yang baik pada konsep budaya Jawa, kegigihan, keuletan, kepekaan rasa, daya imajinasi, daya interpretasi, ketajaman intuisi dan daya logika seni (tari) yang dimiliki Agus Tasman.

Keindahan *rasa* menjadi pijakan sekaligus orientasi di dalam proses kreatifnya Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla*. Keindahan *rasa* yang hendak dimunculkan mengacu pada tokoh (Bima, Dewa Ruci, Paku Buwana VI), dan tema cerita serta kata '*Êla-êla*' yang diartikan dengan *nelangsa*. Sehubungan dengan hal tersebut, maka *rasa* yang dikonsepskan dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah *gagah, agung, rêgu, mrabu, wingit, lungit* (sacre: *sacral*, suci, misterius) dan ada nuansa prihatin (*nelangsa*). Terkait dengan *gêndhing* dan *sindhènan*, *rasa* yang muncul adalah *rasa rêgu*, dengan sub-subnya yaitu *agung, wibawa, gagah, wingit*, dan khidmat (*sacred*).

Tahap-tahap proses kreatif Agus Tasman dalam menyusun tari *Bêdhaya Êla-êla* meliputi: persiapan, perenungan, *concepting* (penyusunan konsep karya), eksplorasi, *casting* (tahap pemilihan penari), perwujudan karya koreografi, proses latihan, evaluasi pematapan atau gladi, dan presentasi karya koreografi. Pada setiap langkah dalam tahap-tahapnya, selalu dilakukan perenungan-perenungan, evaluasi dan pembaharuan hasil, sebelum menginjak pada proses tahapan selanjutnya. Proses kreativitas berputar terus, hingga mencapai pada tahap presentasi tari.

Tahap presentasi tari bukan merupakan tahap akhir, namun proses kreativitas terus berjalan, kembali pada perenungan hasil dari evaluasi presentasi tari, untuk kemudian muncul pembaharuan hingga sampai pada proses presentasi selanjutnya, demikian seterusnya. Sehubungan dengan hal itu maka proses kreatif Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* membentuk sebuah pola yang melingkar, berbentuk seperti *spiral*. Hal tersebut mengindikasikan bahwa kreativitas dalam penyusunan tari bergerak secara dinamis, bukan bergerak tetap dan lurus, dan tidak berhenti pada satu wujud yang tetap. Hal tersebut disebabkan karena seni tari, adalah tubuh yang hidup sehingga selalu mengalami perubahan

emosional, yang secara personal berdampak pada proses perwujudan dan presentasi tarinya.

Kebaruan tari *Bêdhaya Êla-êla* hasil kreativitas Agus Tasman terletak pada konsep penggarapan gerak, pengembangan tema, desain warna busana, *gelung kadhal menek*, dan penggarapan formasi penari dan pola lantai. Kebaruan konsep penggarapan gerak yaitu konsep gerak *gagah* untuk tari putri dengan karakterisasi *putri luruh*. Penggarapan gerak dengan konsep *gagah* diwujudkan melalui volume gerak yang lebih lebar, arah pandangan mata yang cenderung horizontal, dengan posisi tubuh tidak terlalu condong ke depan (*mayuk*). Konsep gerak dengan nuansa *gagah* tersebut merupakan konsep yang baru bagi tari *bêdhaya* di dalam lingkup tari Surakarta gaya Kasunanan.

Konsep gerak dengan kesan *gagah* tersebut untuk memenuhi kebutuhan pengungkapan *rasa gagah* seperti yang dikonsepsikan dalam temanya, sebagai substansi keindahan yang diimajinasikan melalui tokoh Bima dan PB VI. Kebaruan yang lain adalah pada pengembangan tema, yaitu dengan menginterpretasi eksistensi Paku Buwana VI sebagai raja juga seorang pejuang dan bergelar Pahlawan Nasional. Terkait dengan itu maka tema yang diusung adalah tentang sebuah perjuangan. Paku Buwana VI merupakan simbol keteguhan

dan perjuangan dari seorang yang memiliki jiwa nasionalisme yang tinggi.

Kebaruan yang lain adalah pada penggarapan formasi penari dan pola lantai, diantaranya pada formasi penari yang membentuk garis melintang ke arah sudut arena pentas, yang diberi nama dengan *gawang Bima Cancut*, dengan pola lantai Dewa Ruci. Pada penggarapan pola lantai dalam tiap perubahan formasi penari, juga tidak semata-mata mengacu dari pola lantai pada bentuk tari *bêdhaya* yang sudah ada dalam keraton, namun digarap dengan pertimbangan ruang, jangkauan jarak perpindahan tempat penari, dan keindahan garis serta alur lintasan gerak yang terbentuk dari perpindahan penari. Kebaruan juga terlihat pada desain corak dan warna busana tarinya yaitu dengan kain dodot motif *blumbangan* dengan paduan warna *gula kelapa* dan sampur motif *cinde*. Kesemuanya kebaruan garap tersebut untuk memenuhi kebutuhan pengungkapan keindahan *rasa gagah* yang akan diampilkan.

Rasa sebagai konsep keindahan budaya Jawa dalam tari *Bedaya Ela-Ela* dibangun dari dua elemen dasar dalam karya yaitu elemen artistik dan elemen estetik. Elemen artistik meliputi keseluruhan bentuk dan struktur karya *maju beksan*, *beksan* dan *mundur beksan* (struktur gerak tarinya); rangkaian gerak dalam alur

yang selaras dan harmoni, dan menyatu dengan pola lantai, rias dan busana, tempat pementasan serta pencahayaan.

Elemen estetika *rasa* dibangun dari isi yang terkandung di tarinya, yang muncul dari tema cerita, tokoh, nuansa *gêndhing* karawitan tari. Kemudian melalui penari kedua elemen tersebut ditubuhkan dan *rasa* budaya Jawa dihidupkan, direpresentasikan. Keindahan *rasa* dibangun melalui tubuh penari yang sudah *kasarira*, didukung kekuatan pengrawit, atmosfir ruang pentas dan daya interpretasi penonton atau penghayatnya.

Kasarira merupakan konsep ideal bagi penari untuk dapat memproyeksikan *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* kepada penonton. *Kasarira* adalah konsep yang mengabstraksi tentang fenomena ketubuhan (fisik dan non fisik), yang menunjuk pada pemahaman dan penguasaan penari terhadap segala hal secara mendarah daging (*mbalung sungsum*) dan penjiwaan yang dalam. Pencapaian *kasasira* memerlukan pengalaman dalam proses yang panjang atau dalam waktu yang tidak singkat. *Kasarira* merupakan implikasi dari pemahaman konsep budaya Jawa, konsep-konsep keindahan tari Jawa, konsep koreografi, pemahaman *rasa gerak*, pemahaman *rasa gendhing* tari, pemahaman arah dan ruang,

ketrampilan gerak secara bentuk dan teknis, serta kepekaan rasa dan daya interpretasi yang tinggi.

Pencapaian *kasarira* terbentuk melalui pengalaman-pengalaman kepenarian yang sudah benar-benar merasuk ke dalam tubuh, sehingga tubuh menjadi cerdas dan memiliki 'daya yang hadir'. Kemampuan untuk 'hadir' itu tumbuh karena penari telah menguasai tubuhnya serta keseluruhan pemahaman dan kemampuan tarinya, dalam hal tersebut telah mencapai titik kecerdasan tubuh, dan memiliki kepekaan kinestetik, yang menjadi kesadaran yang menubuh dalam diri penari.

Kecerdasan tubuh penari terbangun dari penguasaan gerak tari secara teknis serta disiplin bentuk, kemampuan merasakan dan menjiwai gerak tari, kemampuan merasakan dan menjiwai *gendhing* tarinya, penjiwaan konsep karya termasuk tema melalui penjiwaan tokoh, penjiwaan ruang, daya interpretasi yang tinggi, dan kepekaan estetika tubuh dalam merespon stimulus, serta kemampuan kontrol tubuh secara rohani dan jasmani.

Persoalan representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* dapat dicermati melalui tiga masalah yang signifikan dalam peristiwa seni yaitu koreografer dalam merepresentasikan keindahan *rasa* budaya Jawa melalui karya tari *Bêdhaya Êla-êla*, penari

merepresentasi *rasa* budaya Jawa melalui presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla*, dan penonton melalui apresiasi dan tanggapannya tentang representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yang presentasikan penari pertunjukan tari.

Rasa dari perspektif penari merupakan pengalaman penghayatan estetika *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai wujud representasi *rasa* budaya Jawa, yang diproyeksikan melalui tubuhnya kepada penonton agar penonton memperoleh pengalaman *rasa* estetika yang sama. *Rasa* dihidupkan melalui tubuh penari dengan elemen-elemen tari secara komprehensif yaitu gerak dan formasi penari-pola lantai, rias dan busana-properti tari, *gêndhing* atau karawitan-*sindhèn* tari, ruang pentas dan pencahayaan.

Puncak presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh penari adalah gejala *katarsis*, yang dialami setelah menyelesaikan proses presentasi tari di atas pentas. *Katarsis* merupakan sebuah kondisi psikis yaitu kelegaan batin atau jiwa yang luar biasa setelah berhasil mengekspresikan *rasa* melalui suatu tindakan. *Katarsis* juga berarti sebuah kelegaan dan pencerahan batin.

Rasa sebagai hasil keputusan nilai hayatan terwujud dari peristiwa seni melalui komunikasi simbolik yaitu komunikasi *rasa*. Komunikasi *rasa* dibangun melalui elemen-elemen pokok dalam

komunikasinya yaitu koreografer sebagai komunikator atau pemilik pesan; tari *Bêdhaya Êla-êla* sebagai pesan, penari sebagai komunike atau saluran pesan, dan penonton sebagai komunikan atau penerima pesan yaitu rasa sebagai substansi keindahan tarinya. Keindahan *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah inti dari peristiwa komunikasi, merupakan makna pesan yang akan disampaikan melalui elemen-elemen simbolik seperti gerak, formasi penari, rias-busana, karawitan tari, dan ruang pementasan yang merepresentasikan *rasa* dalam budaya Jawa.

Rasa yang dicerap penonton merupakan hasil hayatan, yang sangat bergantung pada pengetahuan penonton tentang budaya Jawa, konsep koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla*, kepekaan *rasa*, daya interpretasi dan kedalaman imajinasinya. Puncak penghayatan penonton terhadap presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah kepuasan batin, rasa kagum, takjub, yang hal tersebut mengindikasikan fenomena *ekstasis* pada penonton yaitu kondisi jiwa yang terpikat dan terhanyut oleh keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* yang dihayatinya. Selain itu muncul juga penilaian kritis terhadap presentasi tari tersebut, terkait dengan kualitas representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* oleh penari.

Keberhasilan komunikasi *rasa* dalam presentasi tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah apabila terjadi persamaan persepsi tentang *rasa* yang dikonsepsikan oleh koreografer yaitu *rasa regu, agung-luhur-wibawa-mrabu, lungit (sacre: sakral), dan rasa prihatin*, yang diproyeksikan oleh penari pada penonton, terkoneksi pada penonton. Dari hasil tanggapan penonton muncul ulasan atau penilaian yang beragam yaitu bahwa keindahan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* dalam pertunjukan tari belum muncul atau tidak terepresentasikan dengan baik, namun ada jawaban yang menunjuk pula pada keberhasilan penari dalam merepresentasikan *rasa* tari *Bêdhaya Êla-êla* dengan baik

Adanya variasi tanggapan tersebut disebabkan karena sifat penghayatan *rasa* dalam tari adalah subjektif interpretatif, sehingga sangat tergantung pada persepsi dan perasaan penonton. Tanggapan penonton terhadap presentasi tari bersifat subjektivitas sekaligus objektif, yaitu tanggapan yang bukan semata-mata berdasarkan pada perasaannya dan persepsi pribadinya, namun juga atas pertimbangan dari pengetahuannya tentang berbagai hal yang terkait dengan tari yang dihayatinya, sehingga tanggapannya dan penilaiannya lebih bersifat objektif sehingga dapat dipertanggungjawabkan.

B. Temuan

Secara garis besar temuan dalam penelitian ini adalah tentang konsep estetika *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* yang terkait dengan pengalaman ketubuhan koreografer, penari dan penonton. *Rasa* dalam tari merupakan konsep yang mendasar, menjadi pijakan awal sekaligus sebagai hasil akhir dari proses presentasi tari. Keseluruhan proses tersebut meliputi penyusunan tari, presentasi tari dan penikmatan tari. *Rasa dalam tari* merupakan pengalaman penghayatan sebagai hasil dari proses merasakan dengan melibatkan daya akal, daya interpretasi, imajinasi, dan emosi terhadap seluruh aspek sosial budaya dan elemen tari secara komprehensif yang diterjemahkan oleh otak ke dalam istilah-istilah secara khusus. Secara terperinci temuan dalam penelitian ini adalah:

- Pertama, konsep estetika *rasa* dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan kristalisasi dari konsep *rasa* dari aspek religi dan konsep *rasa* dari aspek etika dalam budaya Jawa. *Rasa* budaya Jawa sebagai substansi koreografi tari *Bêdhaya Êla-êla* secara menyeluruh dari akumulasi semua unsurnya adalah *rasa agung, gagah, rêgu, mrabu, sacre, sacred, wingit* dan prihatin. Secara terperinci dibangun dari tiap unsurnya diantaranya *rasa gerak*

yaitu *manembah*, *gagah*, *banyumili*, *meneb*, dan *semeleh*; estetika *rasa* dari rias dan busana yaitu *gagah*, *agung*, *mrabu*, *semangat*, dan *bergas*; estetika *rasa* karawitan tarinya adalah *regu*, *gagah*, *agung*, *mrabu*, *sacred*, *wingit*; estetika *rasa* yang muncul dari kesan tokoh yang digambarkan (Bima, Dewa Ruci, Paku Buwana VI) adalah *gagah*, *sacre*, *wibawa*, *agung*, *semangat*. Pada unsur nama tari *Ela-ela* dan narasi *suluk* memuat makna *rasa* prihatin. Unsur formasi penari, pola lantai dan tempat tempat pementasan (*pêndhapa*) bersifat memberi penegasan muatan *rasa manembah*, *agung*, *gagah*, *mrabu*, *regu*, *sacre*, *sacred*, dan *wingit*.

- Kedua, pola *spiral* pada proses kreatif Agus Tasman dalam penyusunan tari *Bêdhaya Ela-êla*, serta kebaruan dalam kreativitas penyusunan tari *Bêdhaya Êla-êla* yaitu: a. Pengembangan interpretasi tokoh yaitu tokoh Paku Buwana VI; b. Konsep penggarapan gerak *gagah* untuk tari *bedhaya*; c. Formasi penari dengan nama *Bima Cancut* dan pola lantai Dewa Ruci; d. Warna busana dodot ageng *gula klapa* motif *blumbangan*, dan motif sampur *cinde*, serta gelung *kadhal mènèk*.
- Ketiga, konsep *kasarira* sebagai kesadaran komprehensif yang menubuh mengenai seluruh elemen dalam tari, konsep-konsep keindahan tari Jawa, konsep-konsep budaya Jawa, yang mengarah

pada kepekaan kinestetik dan membentuk kecerdasan tubuh penari sehingga mampu merepresentasikan *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla*.

- Keempat, konsep komunikasi *rasa*, bahwa representasi *rasa* budaya Jawa dalam tari *Bêdhaya Êla-êla* merupakan sebuah wujud komunikasi *rasa* dalam peristiwa seni, terutama dalam pertunjukan tari. Di dalam prosesnya melibatkan elemen-elemen komunikasi yaitu koreografer sebagai komunikator (penyusun simbol), tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah pesan (simbol), penari sebagai komunikator atau saluran (perantara simbol), dan penonton sebagai komunikan (penerima pesan-simbol).
- Kelima, puncak dari komunikasi *rasa* dalam pertunjukan tari *Bêdhaya Êla-êla* adalah pencapaian *katarsis* pada penari, pencapaian *ektasis* pada penonton, serta tanggapan yang bersifat reflektif yaitu sebuah proses mental yang kompleks melibatkan proses berpikir kritis dan kreatif dalam meninjau sesuatu yang diamati penonton.

KEPUSTAKAAN

- Ahimsa Putra, Heddy Sri. "Etnosains dan Etnometodologi: Sebuah Perbandingan". dalam *Masyarakat Indonesia*, Majalah Ilmu-ilmu Sosial Indonesia, Jilid XII Nomor 2, Jakarta: LIPI 1985, hlm.103-133.
- _____. (ed.). *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press, 2000.
- _____. "Tekstual dan Kontekstual Seni dalam Kajian Antropologi Budaya", makalah disampaikan dalam Seminar "Metodologi Penelitian Seni" di Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 3-4 Juli. 2002.
- _____. "Etnosains untuk Etnokoreologi Nusantara – Antropologi dan Khasanah Tari Nusantara". Makalah disampaikan pada Simposium Etnokoreologi Nusantara di ISI Surakarta pada tanggal 31 Desember 2007.
- Ali, Matius. "Konsep 'Rasa' dalam Estetika Nusantara". Makalah Utama Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara ISI Surakarta, 4 November 2010.
- Amangkunegara III. *Serat Centhini*. Jilid II. Dilatinkan oleh Kamajaya. Yogyakarta: Yayasan Centhini, 1985.
- Aminuddin. *Pengantar Apresiasi Karya Sastra*. Malang: PT. Sinar Baru Algesindo, 2003.
- Amir, Hazim. *Nilai-nilai Etis dalam Wayang*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1994.
- Astiyanto, Heny. *Filsafat Jawa. Menggali Butir-Butir Kearifan Lokal* Yogyakarta: Shaida Ganggawati, 2006.
- Atkinson P. "Opera and The Embodiment of Performance". in Waskul D dan Vannini P (ed). *Body/Embodiment Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 2006.

- Awuy, Tommy F. *Tiga Jejak Seni Pertunjukan Indonesia*. Jakarta: Ford Foundation, 2005.
- Baribin, Raminah. *Teori dan Apresiasi Puisi*. Semarang: IKIP Semarang Press, 1990.
- Bastomi, Suwaji. *Wawasan Seni*. Semarang: IKIP Semarang Press, 1990.
- Becker, Judith. *Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java*. Arizona State University: Program for Southeast Asian Studies, 1930.
- Becker, Judith. *Traditional Musik in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1990.
- Benamou, Marc. *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*. USA: UMI, 1998.
- Bisri, Hasan. "Makna Simbolis Komposisi Bedaya Lemah Putih (*Bedaya Lemah Putih Composition Symbolic Meaning*)". dalam *Harmonia: Jurnal Pengetahuan Dan Pemikiran Seni*, Vol. VI No. 2/Mei-Agustus 2005, 1- 7.
- Brakel Papenhuyzen, Clara. *Tari Jawa Klasik*. Surakarta: STSI Press, 1990.
- Brandon, James R. (ed.). *Memanusiakkan Manusia Muda*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1985.
- _____. *Theatre in Southeast Asia*. Diterjemahkan Oleh R.M. Soedarsono. Cambridge, Messachussetts: Havard University Press, 1967.
- Chaya, I Nyoman. "Intensitas Budaya dalam Dunia Kesenian". Makalah dalam *Jurnal Panggung* Vol. 24 No. 3, September 2014, 296.
- Ciptaprawira, Abdullah. *Filsafat Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka, 2000.

- Coomaraswamy, Ananda and Gopala Kristnayya Duggirala (translators). *The Mirror Of Gesture. Being The Abhinaya Darpana Of Nandikesvara*. Cambridge: Harvard University Press, 1917
- Coomaraswamy. *The Dance of Shiva*. London: Peter Owen Limited, 1958.
- Dameria, Anne. *Panduan Dasar Warna untuk Desainer dan Industri Grafika*. Yogyakarta: Andi, 2015.
- Darwis, Hude. M. *Emosi: Penjelajahan Religio-Psikologis Emosi Manusia di dalam Alquran*. Jakarta: Penerbit Erlangga, 2006.
- De Marinis, Marco. *The Semiotics Performance*. USA: Indiana University Press, 1993.
- Dharsono. "Pohon Hayat: Simbol dan Makna Pohon Hayat yang Terlukis pada Batik Klasik sebagai Ekspresi Kebudayaan Jawa". Disertasi ITB Bandung, 2007.
- Dharsono. *Estetika*. Bandung: Rekayasa Sains, 2007.
- Djelantik, A.A.M. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika*. Denpasar: STSI Press, 1999.
- _____. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni, 2001.
- Duverger, Maurice. *Sosiologi Politik*. Terjemahan Daniel Dhakidae Jakarta: Rajawali, 1981.
- Ellfeld, Louis. "Pedoman Dasar Penata Tari (A Primer For Choreographers)". Diterjemahkan Oleh: Sal Murgiyanto. Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1977.
- Endraswara, Suwardi. *Falsafah Hidup Jawa*. Tangerang: Cakrawala, 2003.
- _____. *Mistik Kejawen*. Yogyakarta: Narasi, 2003.

- Eriyanto. *Analisis wacana: Pengantar Analisis Teks Media*. Yogyakarta: PT LKiS, 2001.
- Florida, Nancy K. *Javanese Literatur in Surakarta Manuskrip*. Volume 2. New York: Cornell University Ithaca, 2000.
- Geertz, Clifford. *The Religion Of Java*. Chicago & London: The University of Chicago, 1969.
- _____. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books Inc, 1973.
- _____. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*. Yogyakarta: Kanisius, 1981.
- _____. *Kebudayaan dan Agama*. Yogyakarta: Kanisius, 1991.
- Gie, The Liang. *Garis-garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)*. Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, 1976.
- Gonda, J. *Sanskrit in Indonesia*. Edisi ke 2. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1973.
- Graha, Oka. *Fungsi Musik dalam Tari*. Jakarta: Duta Graha Pustaka, 1997.
- Hadi W M, Abdul. "Teori Rasa, Azas Kritikan India" dalam *Seni*, VI/2-Nopember 1998. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 1998.
- Hadiwijono, Harun. *Konsepsi tentang Manusia dalam Kebatinan Jawa*. Jakarta: Sinar Harapan, 1983.
- Hall, Stuart. "The Work of Representation". *Representation: Culture Representation and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage Publication, 2003.
- Hardjowirogo, Marbangun. *Manusia Jawa*. Jakarta: Inti Idayu Press, 1984.
- Hartoko, Dick. *Manusia dan Seni*. Yogyakarta: Kanisius, 1984.

- Hawkins, Alma M. *Bergerak Menurut Kata Hati; Metoda Baru dalam Menciptakan Tari*. Terjemahan I Wayan Dibia. Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2003.
- Hermien Kusmayati, A.M. "Bedhaya di Pura Paku Alaman Pembentukan dan Perkembangannya 1909–1987". Tesis Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1988.
- Herusatoto, Budiono. *Symbolisme dalam Budaya Jawa*. Yogyakarta: Hanindita Graha Widia, 2003.
- _____. *Symbolisme dalam Budaya Jawa*. Yogyakarta: PT. Anindita, 1991.
- Hodgens, Pauline, "Interpreting The Dance" dalam Janed Adshead (ed.), *Dance Analysis, Theory and Practice*. London: Cecil Court, 1988.
- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Alih bahasa R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000.
- Hughes-Freeland, Felicia. *Komunitas yang Mewujud, Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. Penerjemah: Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2009.
- Humardani. "Kumpulan Kertas Tentang Tari". ASKI Surakarta, 1979.
- Hudoyo, Spto. "Representasi Desa Dalam Film-Tari "Dongeng Dari Dirah" Analisis Semiotika Barthesian". *Capture Jurnal Seni Media Rekam* volume 3 no. 1 Desember 2011,59.
- Indah Sulastuti, Katarina. "Konsepsi dan Indikasi Rasa dalam Tari Jawa Gaya Surakarta". Tesis Pascasarjana ISI Surakarta, 2006.
- Kaelan, M.S. *Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filasafat*. Yogyakarta: Paradigma, 2005.

- Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement* (1790). Translation James Creed Meredith "Kant's Critique of Aesthetic Judgment Critique of Aesthetic Judgment". Oxford: Clarendon Press, 1911.
- Kartono, Kartini. *Psikologi Umum*. Bandung: Alumni, 1984.
- Keraf, Gorys. *Eksposisi dan Deskripsi*. Flores: Nusa Indah, 1992.
- Kincaid, D. Lawrence dan Wilbur Schramm. *Asas-Asas Komunikasi Antar Manusia*. Jakarta: LP3ES, 1983.
- Koentjaraningrat. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka, 1984.
- _____. *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan*. Jakarta: PT. Gramedia, 1981.
- _____. *Pengantar Ilmu Antropologi*, Jakarta: PT Rineka Cipta, 2009.
- Kosasih, R.A. *Dewa Ruci*. Bandung: Erlina Rumah Produksi: Nikita Komik, t.th.
- Krystal, Matthew. *Indigenous Dance and Dancing Indian: Contested Representation in the Global Era*. USA: University Press o Colorado, 2012.
- Kuntowijoyo. "Jawa". Tim Maulida (ed.), *Jika Rakyat Berkuasa*. Bandung: Pustaka Hidayah, 1999.
- Kusbandrijo, Bambang. *Menggali Filsafat dan Budaya Jawa*. Surakarta: Prestasi Pustaka Publisher, 2007.
- Kusrianta, Adi. *Pengantar Desain Komunikasi Visual*. Yogyakarta: 2007.
- Kustantina Dewi, Nora. dan Setya Widyawati, Fr. Nanik Sri Sumarni. "Tari Bedhaya Ketawang Sebagai Induk Munculnya Bedhaya Lain di Surakarta dan Perkembangannya (1839-1993)". Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 1993.

- Kutha Ratna, Nyoman. *Estetika Sastra dan Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.
- Langer, Suzanne K. 'Problematika Seni'. Alih Bahasa FX. Widaryanto Akademi Seni Tari Indonesia Bandung, 1988.
- Madhawa Sharma, Mukunda. *Unsur-Unsur Bahasa Sansekerta dalam Bahasa Indonesia*. Denpasar: Wyasa Sanggraha, 1987.
- Maeryani. *Metode Penelitian Kebudayaan*. Jakarta: Bumi Aksara, 2005.
- Magniz Suseno, Franz. *Etika Jawa*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1993.
- Malik Vatsyayan, Kapila, "Aesthetic Theories Underlying Asian Performing Arts" dalam J.R. Brandon (ed) *The Performing Arts in Asia*. Unesco Press, 1971.
- Mangkunegara IV, KGPA. "Degronslach Van Java" Kertas stensilan terjemahan Daryono, 1938.
- Mangkunegara IV, KGPA. *Serat Wedhataya*. Seksi Perpustakaan Diskotik dan Museum Konservatori, t.th.
- Marinis, Marco de. *The Semiotic of Performance*. Translated by. Aine O'Healy. Bloomington dan Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Masinambow, E.K.M. *Semiotik, Mengkaji Tanda dalam Artefak*. Jakarta: Balai Pustaka, 2001.
- Meri, La. *Elemen-Elemen Dasar Komposisi Tari*. Terjemahan Soedarsono. Yogyakarta: Lagaligo, 1985.
- Miles, M.B. dan A.M. Huberman, *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of a New Methods*. Berverly Hills: Sage Publication, 1992.
- Morris, Desmond. *Manwatching. A Field Guide to Human Behaviour* New York: Harry n Abrams Inc, 1977.

- Mulder, Niels. *Individual and Society in Java*. Yogyakarta: Gadjah Mada University, 1989.
- _____. *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1996.
- _____. *Pribadi dan Masyarakat di Jawa*. Jakarta: CV. Muliastari, 1996.
- Mulyana, Deddy. *Metodologi Penelitian Kualitatif: Paradigma Baru Ilmu Komunikasi dan Ilmu Sosial Lainnya*. Bandung: Rosdakarya, 2002.
- _____. *Ilmu Komunikasi Suatu Pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 2009.
- Munandar, Utami. *Kreativitas & Keberbakatan, Strategi Mewujudkan Potensi Kreatif & Bakat*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1999.
- _____. *Pengembangan Kreativitas Anak Berbakat*. Jakarta: Rineka Cipta, 2009.
- Munardi, AM. dan Sal Murgiyanto. *Topeng Malang*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1994.
- Murgiyanto, Sal. "Menyiapkan Seniman Profesional Yang Berilmu" dalam *Gelar, Jurnal Ilmu dan Seni* Nomor 1 Tahun I/1998 Surakarta: STSI Surakarta, 1998.
- _____. *Koreografi*, Jakarta : Dep Dik Bud, 1992.
- Musbikin, Imam. *Serat Dewa Ruci, Misteri Air Kehidupan*. Yogyakarta: Diva Press, 2011.
- Nandikesvara. *The Mirror Of Gesture*. Terjemahan dari bahasa India ke bahasa Inggris oleh Ananda Coomaraswamy dan Gopala Kristnayya Duggirala, Cambridge Harvard University Press London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1917.

- Narawati Tati. *Wajah Tari Sunda dari Masa Ke Masa..* Bandung: P4ST UPI, 2003
- Narawati, Tati. "Etnokoreologi :Pengkajian Tari Etnis & Kegunaannya Dalam Pendidikan Seni", *Jurnal Proceeding Of The International Seminar On Languages and Arts*. FBS Universitas Negeri Padang, 5-6 Oktober 2013, 70-74
- Nasution. *Berbagai Pendekatan dalam Proses Belajar Mengajar*. Bandung: Bumi Aksara, 1975
- Pakempalan Yogayataya. "Weddataya". STSI Surakarta, t.th.
- Palmer, Richard E. *Hermeneutika Teori Baru Mengenai Interpretasi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005.
- Parker, De Witt H. *Dasar-dasar Estetik*. Diterjemahkan oleh SD. Humardani Surakarta: ASKI Surakarta, t.th.
- Poerwadarminta, W.J.S. *Baoesastra Djawa*. Groningen: J.B. Wolters, 1985.
- Poespoprodjo, Wasito. *Interpretasi*. Bandung: CV Remaja Karya, 1987
- Pradjapangrawit, R.Ng. *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan Wedhapradangga (Serat saking Gotek)*. Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta bekerjasama dengan The Ford Foundation Jakarta, 1990.
- Pradipta, Btari Widya."Kajian Karya Seni Performans Melati Soeryodarmo" *Jurnal Tingkat Sarjana Seni Rupa dan Desain* No.1/2, 2013, 2
- Pratt Walton, Susan. "Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan MusicAuthor". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, 2007.
- Prawiroatmojo, S. *Bausastra Jawa*. Jakarta: Haji Mas Agung, 1989.

- Purwolelono, Sunarno. "Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta (Sebuah Studi Kasus *Bedhaya Ela-Ela*)". Tesis Pascasarjana ISI Surakarta, 2007.
- Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Edisi Ketiga. Jakarta: Balai Pustaka, 2001.
- Puspowardoyo. *Strategi Kebudayaan: Suatu Pendekatan Filosofis*. Jakarta: Gramedia Puspa Utama, 1977.
- Puspitasari, Fanny. "Representasi Stereotipe Perempuan dalam Film *Brave Pelangi Aksara*". *Jurnal e-Komunikasi* Vol I. No.2 Tahun 2013, 18.
- Rahman, N.,V. (2014). Arsitek dan Pilihan Bentuk Tanpa Batas. *Jurnal Teknik Simetrika*, Vol. 3 No.3-Desember, hal. 211-215
- Rakhmat, Djalaluddin. *Psikologi Komunikasi*. Bandung: Remaja Rosdakarya Sendjaja, 2000.
- Ricklefs, M.C. *Sejarah Indonesia Modern*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991.
- Rustopo [Ed.]. *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta : STSI Press, 2008.
- Sachari, Agus. *Estetika Makna, Simbol dan Daya*. Bandung: ITB Press, 2002.
- Sahman, Humar, *Estetika, Telaah Sistemik dan Historik*. Semarang IKIP Semarang Press, 1993.
- Saksana, Ignas G. dan Djoko Dwijanto. *Terbelahnya Kepribadian Orang Jawa*. Yogyakarta: Keluarga Besar Marhaenisme DIY, 2011.
- Santosa Prabowo, Wahyu. "Bédhaya Anglir Mendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757-1988". Tesis Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1990.

- _____. "Tentang Tubuh Penari dan Penciptaan Tari Jawa. Artikel dalam booklet "Menuai Rasa, Semesta Raga pada Hari Tari Dunia Tahun 2016.
- Santosa Prabowo, Wahyu, dan Hadi Subagyo, Soemaryatmi, Katarina Indah Sulastuti. *Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunegaran*. Surakarta: ISI Press, 2007
- Santosa Prabowo, Wahyu. "Kreativitas Tari Dalam dan Antar Budaya Dataran Untuk Penghayatan Nasional. Dalam Waridi (Editor). *Seni Pertunjukan Indonesia Menimbang Pendekatan Emik Nusantara* (Surakarta: The Ford Foundation & STSI Surakarta, 2005.
- Sapardi. *Pengantar Antropologi*, Surakarta: Lembaga Penggambaran Pendidikan (LPP) dan UNS Press, 2008
- Sastrakartika, Mas. *Serat Kridhwayangga: Beksa*. Dialihbahasakan T.W.K.Hadisoeperta. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1979.
- Sato, Arum. "Lima Tarian Klasik Keraton dalam Langen Beksa Adiluhung Keraton Nusantara". dalam *Kompasiana* 22 Mei 2016.
- Sedyawati, Edi. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.
- _____. *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya, 1984.
- _____. "Analisis Seni". Makalah yang disampaikan pada Penataran Metode Penelitian Kualitatif. Depok, 2-14 Desember 1991.
- _____. "Characterization in Javanese Theatrical Art: A Constructed Channel for Aesthetic Enjoyment" Taiwan: *Symposium National Musium of History*, 2001.

- _____. "The Balinese Banjar Concept And Globalization", makalah diskusi 'Sharing Arts and Religiosity' Mandala Wisata, Samuan Tiga, Bedudu, Bali, 19-20 Maret 2002.
- _____. "Penelitian Seni Jenis dan Metodenya". Makalah dalam Pelatihan Metode Penelitian Seni, Institut Kesenian Jakarta, 27-28 September 2004.
- _____. "Mengembangkan Etnokoreologi Dalam Rangka Kajian Wilayah Nusantara". Makalah disampaikan pada Seminar Etnokoreologi di Jurusan Tari ISI Surakarta, tanggal 7 Desember 2007.
- _____. "Etnokoreologi Nusantara: Perspektif, Paradigma dan Metodologinya". dalam Pramutama (ed), *Etnokoreologi Nusantara (Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya*. Surakarta: ISI Press. 2007.
- _____. *Budaya Indonesia: Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: Raja Grafindo Persada, 2007.
- _____. *Keindonesian dalam Budaya. Dialog Budaya: Nasional dan Etnik, Peranan Industri Budaya dan Media Massa, Warisan Budaya dan Pelestarian Dinamis*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2008.
- Semadi Astra, Gede. *Kamus Sansekerta-Indonesia*. Denpasar: Pemerintah Provinsi Bali Proyek Peningkatan Sarana dan Prasarana Kehidupan Beragama, 2001.
- Serat Pasindhen Badhaya*. Koleksi Perpustakaan ISI Surakarta, tt.
- Setyastuti, Budi, "Makna Simbolis Tari Bedaya", *Jurnal Harmonia*, Edisi Vol. IV No. 3/Th. 2003. Semarang: Jurusan Sendratasik FBS UNNES, 2003.
- Siegel, James.T. *Solo In the New Order*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Simatupang, Lono. *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra, 2013

- Smith, Jacqueline. *Komposisi Tari Sebuah Pertunjukan Praktis Bagi Guru*. Terjemahan Ben Suharto, Yogyakarta: Ikalasti, 1985.
- Snijders, Aldebert. *Manusia dan Kebenaran Sebuah Filsafat Pengetahuan*. Yogyakarta: Kanisius, 2006.
- Soedarso Sp. "Seni dan Keindahan". Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar Tetap pada Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta, 1998.
- Soedarsono, RM. *Jawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia*. Jogjakarta: Gajah Mada Press, 1972.
- _____. *Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1978.
- _____. *Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1984.
- _____. *Wayang Wong: Drama Tari Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1997.
- _____. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Jakarta: Dirjen Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1998.
- _____. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001.
- _____. *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 2003.
- _____. "Etnokoreologi Sebuah Disiplin Tari Baru". Makalah disampaikan pada Seminar Etnokoreologi di Jurusan Tari ISI Surakarta, tanggal 7 Desember 2007.
- _____. "Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin". Makalah disampaikan pada Simposium Etnokoreologi Nusantara di ISI Surakarta, tanggal 31 Desember 2007.

- Soehardjo, AJ. *Pengantar Estetika*. Departemen Pendidikan Nasional Universitas Negeri Malang Fakultas Sastra Jurusan Seni dan Desai, 2004.
- Soerodipoero. *Serat Tjenthini*. Jilid VIII. Betawi, Jakarta: Patavianch Gennotschap van Kunsten en Wetenschappen, 1913.
- Soetarno. "Nilai-nilai Tradisional Versus Nilai-nilai Baru dalam Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Jawa Masa Kini". Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 1997.
- _____. "Estetika Pedalangan". Bahan Ajar Jurusan Pedalangan. STSI Surakarta, 2001.
- _____. *Pakeliran Pujosumarto*. Surakarta: STSI Press. 2002.
- Sorel, Walter (ed.). *The Dance Has Many Faces*. Penerjemah: Agus Tasman dan Basuwarno. Cleveland and New York: The Word publishing Company, 1951.
- Sri Prihatini, Nanik dkk. *Ilmu Tari Joged Gaya Kasunanan Surakarta*. Surakarta: ISI Press Solo, 2007.
- Sri Rahayu, Th. et.al. *Peribahasa Jawa Sebagai Cermin Watak, Sifat dan Perilaku Manusia Jawa*. Jakarta: Pusat bahasa, 2002.
- Sriyadi, "Tari Tradisi Gaya Surakarta" *Jurnal Greget*, Volume 12 No. 2 Desember 2013, 227-237.
- Stange, Paul. "The Logic of Rasa in Java", dalam *Indonesia*. Cornell Southeast: Asia Program, 1984, 113-134.
- _____. "Logika Rasa di Jawa (VI)". *Jurnal Mawas Diri* edisi Desember 1985.
- _____. "Logika Rasa di Jawa III". dalam *Jurnal Mawas Diri*. 1985.
- _____. *Politik Perhatian, Rasa dalam Kebudayaan Jawa*. Yogyakarta: LKIS, 1998.

- Subroto, Joko & Suripto. *Ikhtisar Biografi Pahlawan-Pahlawan Indonesia*. Solo: CV Aneka, 1995.
- Sudarsono. *Tari-Tarian Indonesia I*, (Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1977.
- Sukidin, dkk, *Pengantar Ilmu Budaya*, Surabaya: Insan Cendekia, 2003.
- Suryabrata, Sumadi. *Psikologi Kepribadian*. Jakarta: Raja Grafindo Persada. 1995.
- Sumardjo, Jakob. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB, 2000.
- Sumargono. "R.T. Kusumokesowo (1909 – 1972) Maestro Seni Tari Tradisi Karaton Gaya Surakarta", Tesis Pascasarjana Universitas gadjah Mada, 2001.
- Sumartono. "Estetika Multikulturalis dan Seni Rupa Indonesia". dalam Jurnal Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta *Ekspresi*. Volume 7, Tahun 3, 2003.
- Suseno, Franz Magnis. *Etika Jawa*, Jakarta: PT Gramedia, 1988.
- Suseno, Frans Magnis. *Wayang dan Panggilan Manusia*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 1991.
- Sutopo, HB. "Seni dan Masyarakat" Makalah Ceramah dalam Pekan Seni Mahasiswa Tingkat Nasional di UNS Surakarta, 2-5 Oktober 1991.
- _____. "Struktur Kritik Seni Holistik". Kertas Ilmiah pada Seminar Nasioal tentang Kritik di UNS Surakarta. 1992.
- Sutrisno, Mudji dan Christ Verhaak. *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius, 1993.
- Suwardi, Endraswara. *Metode Pembelajaran Drama (Apresiasi, Ekspresi, dan Pengkajian)*. Yogyakarta: PT Buku Seru, 2011.

- Tabrani, Primadi. *Kreativitas dan Humanitas*. Yogyakarta: Jalasutra, 2006.
- Tanpa nama. "Bedhaya". Kertas stensilan hasil dari transliterasi yang tersimpan di Perpustakaan Reksa Pustaka Mangkunegaran Surakarta, 1982.
- Tasman, Ronoatmojo, A. *Bedhaya Ela Ela*. Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 1995.
- Tasman, A. "Bedhaya Ela-Ela Sebuah Karya Monumental", Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2000.
- Tasman, Ranaatmadja, A. *Rekam Jejak Revitalisasi Seni Tradisi Majapahit*. Surakarta: ISI Press Solo, 2012.
- Tatang Sontani, Uep dan Sambas Ali Muhidin. *Desain Penelitian Kuantitatif*. Bandung: Karya Adhika Utama, 2010.
- Tim Maula (ed.). *Jika Rakyat Berkuasa*. Bandung: Pustaka Hidayah. 1999.
- Tolstoy, Leo. "The Comunication of Emotion", dalam Melvin Rader (ed), *A Modern Book Of Esthetics*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1960.
- Vatsyayan, Kapila Malik. "Aesthetic Theories Underlying Asian Perfoming Arts". dalam J.R. Brandon (ed.). *The Performing Arts in Asia*. Paris:Unesco Press, 1971.
- Wahyudi, Aris, *Lakon Dewa Ruci: Cara menjadi Jawa*, Yogyakarta: Penerbit Bagaskara, 2012.
- Walgito, Bimo. *Pengantar Psikologi Umum*. Yogyakarta: Andi Offsed, 1994.
- Warder, A.K. *Indian Kavya Literature. Vol I: Literary Criticism*.
- Wardhana, Wisnoe. 'Aspek-Aspek Penciptaan Tari'. Artikel bunga rampai dalam Edi Sedyawati (Ed). *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi* . Jakarta: Pustaka Jaya, 1984.

- Wasi Bantolo, Matheus. "Alusan Pada Tari Jawa". Tesis Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2002.
- Waskul D dan Vannini P. *Body/embodiment symbolic Interaction and sociology of the body*. Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 2006.
- Weni dkk. *Mengenal Seni Tari*. Jakarta: Mediantara Semesta, 2009.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana. *Revitalisasi Tari Gaya Surakarta*. Surakarta : ISI Press, 2012.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana dan Dwi Wahyudiarta *Pengantar Koreografi*. Surakarta : ISI Press, 2014.
- Wiryamartana, I Kuntara. *Arjunawiwaha Transformasi Teks Jawa Kuna Lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*. Yogyakarta: Duta Wacana Press, 1990.
- Wisnoe M. R, Wardana. *Pendidikan Seni Tari*. Jakarta: PT New Aqua, 1984.
- Yayasan Djojobojo. *Serat Wewadhining Rasa*. Surabaya: Citra Jaya Murti, 1992.
- Yeniningsih Kurnia, Taat. "Nilai-nilai Budaya dalam Kesenian T tutur PMtoH". *Harmoni* .Vol VIII. Semarang, 2007, 214-223.
- Yosodipura, KRMH. "Bedhaya". Museum Radyapustaka Surakarta, 2009.
- Yudhi A.W. *Serat Dewa Ruci*. Yogyakarta: Penerbit Narasi, 2012.
- Zoetmulder P.J., *Kamus Jawa Kuna-Indonesia*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 1982.

NARASUMBER

Agus Tasman, 79 tahun, seniman penyusun tari (koreografer)

Darmasti, 58 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, penari dan pengamat tari.

Daryono, 58 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, penari dan, pengamat tari.

Dewi Kristanti, 59 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, dan penata rias dan busana tari,

Dharsono, 67 tahun, pengajar di Jurusan Seni Rupa ISI Surakarta. peneliti, penari dan pengamat seni.

Didik Bambang Wahyudi, 53 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, penari dan pengamat tari.

Dwi Maryani, 56 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, penari.

Hadawiyah Endah Sri Utami, 52 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, penari dan pengamat tari.

Hadi Subagyo, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, peneliti dan pengamat tari.

Hari Mulyatno, 57 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta. koreografer, penari dan pengamat tari.

I Nyoman Chaya, 60 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, penari, peneliti, dan pengamat tari.

Mamik Widyastuti, 58 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, penari dan pengamat tari.

Nanuk Rahayu, 58 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, penari, dan pengamat tari.

Ninik Suturangi Mulyani, 58 tahun, penari

Nuryanto, 58 tahun, pengajar di Jurusan Tari STSI Surakarta, penari, koreografer, dan pengamat tari.

Rusini, 66 tahun, penari, koreografer, pengamat tari, dan pengajar ASGA di Mangkunegaran Surtakarta.

Pamardi, S. 57 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, penari dan pengamat tari.

Soemaryatmi, 53 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, penari, peneliti, dan pengamat tari.

Sri Hadi, 57 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, peneliti dan pengamat tari.

Sri Rochana Widyastutieningrum, 60 tahun pengajar di Jurusan tari ISI Surakarta, peneliti, penari dan pengamat tari.

Sri Setyoasih, 53 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta. koreografer, penari dan pengamat tari.

Suharji, 58 tahun, pengajar di Jurusan Tari STSI Surakarta, penari, peneliti, dan pengamat tari.

Suraji, 54 tahun, pengajar di Jurusan Karawitan ISI Surakarta. komposer, pengrawit, dan pengamat seni.

Wahyu Santosa Prabowo, 63 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, koreografer, penari dan pengamat tari.

Wahyudiarta, 56 tahun, pengajar tari, pengamat dan peneliti tari di Jurusan Tari STSI Surakarta.

Wasi Bantolo, 45 tahun, pengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta, penari, koreografer, dan pengamat tari.

AUDIO VISUAL

Bedhaya. "Tari Bedhaya Ela-Ela". Kaset Koleksi Perpustakaan Pandang Dengar Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta,

Rekaman Tari *Bedhaya Ela-ela* dalam Pergelaran Tari *Nemlikuran* di SMK 8 Negeri Surakarta 26 Januari 2015.



GLOSARIUM

- Adêg* : Sikap dasar dalam karakter tari Jawa (menyangkut posisi penyangga dan sikap tungkai)
- Alus* : Salah satu jenis karakterisasi tari putra, kondisi atau sifat yang tenang, halus, dan lembut
- Ambaya Mangap*: Sikap jari-jari tangan, dengan posisi ibu jari ditarik ke depan empat jari tangan yang lain, sehingga membentuk seperti mulut buaya yang menganga
- Anglês* : Kondisi jiwa/perasaan yang larut dalam ketenangan, kesunyian, perenungan yang dalam
- Antêb* : Kualitas gerak dalam tari gagah
- Asih* : Sikap yang penuh kasih
- Aura* : suatu energi yang terpancar dari atau tubuh, yang terbentuk dari energi kehidupan yang kita miliki, dan akan nampak pada sorot mata, ekspresi wajah dan semacam terdapat 'pantulan cahaya' dari tubuh atau wajah.
- Awang-uwung* : Salah satu istilah yang muncul dalam dunia kebatinan Jawa, yang penggambaran alam transenden, alam yang berada dalam kesunyian ada di antara alam nyata dan alam maya.
- Ayêm* : Kondisi jiwa yang tenteram
- Banyumili* : Konsep gerak untuk menyatakan pelaksanaan gerak tari yang mengalir seperti air.
- Bêdhaya* : 1. Sebuah istilah yang berarti tari, 2. Jenis tari dari dalam keraton dengan bentuk penyajian (genre) tari *putri* kelompok, yang dibawakan oleh 7-9 orang penari.

- Bekti* : adalah suatu etika sosial yang mencerminkan penghormatan terhadap orang lain
- Bêrgas* : Kesan *rasa* yang muncul dari kualitas gerak tari putra yang dibawakan dengan tegas, dan bersemangat.
- Branjangan ngumbara* : jenis sikap dasar tari untuk gaya tandang yang artinya burung pemburu yang mengembara.
- Branyak* : Kondisi/sebuah kesan yang muncul dari karakter tari gagah.
- Cakepan sindhènan* :
Syair dalam lagu yang dilantunkan oleh vokalis (*sindhèn*) dalam karawitan tari.
- Cakra* : Pusat energi di dalam tubuh manusia
- Cakrak* : Kesan yang muncul dari pelaksanaan gerak tari putra alus kategori *lanyapan* maupun tari putra gagah *bapangan*, yang memiliki kesan sombongi.
- Citra* : Rupa atau gambaran, yaitu gambaran yang dimiliki mengenai pribadi, perusahaan, organisasi, atau produk; juga bias diartikan sebagai kesan mental atau bayangan visual yang ditimbulkan oleh sesuatu objek.
- Dara muluk* : Salah satu sikap jari tangan seperti burung dara/merpati yang terbang, dengan posisi jari tangan lurus, telapak tangan menghadap tubuh disilangkan, dan ibu jari saling bertemu.
- Daya Hidup* : Energi yang dikerahkan dari dalam diri pada suatu objek (gerak tari) yang dipancarkan atau disalurkan melalui tubuh, sehingga objek tersebut terkesan hidup.

- Energi* : daya atau kemampuan untuk melakukan suatu tindakan.
- Gawang* : Formasi penari atau posisi penari dalam satuan rangkaian gerakan yang dilakukan.
- Gêndhing* : Musik karawitan
- Gêndhing bêksan* : Musik karawitan tari
- Gobyog* : kondisi yang ramai penuh keakraban
- Golek iwak* : Motif gerak dalam tari putri Jawa gaya Surakarta
- Grêgêt* : kualitas rasa yang muncul melalui gerak yang hidup, bertenaga
- Hasta Sawanda* : 1. Delapan dalam satu rupa, 2. Delapan unsur atau kriteria dalam tari yang menjadi satu kesatuan untuk mewujudkan keindahan tari atau menampilkan rasa tari.
- Hoyog* : Sebuah istilah untuk menunjukkan proses gerakan badan yang dilakukan dengan memindah berat badan, dengan kaki tetap menyangga, sehingga posisi badan tetap menghadap depan, bergeser ke sisi kanan atau kiri, bukan di pusat atau di tengah.
- Imajinasi* : Gambaran dan visualisasi dari dalam otak yang berupa gambaran, suara, dan rasa. Sebagai proses membangun kembali persepsi dari suatu benda yang terlebih dahulu diberi persepsi pengertian. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Imajinasi ialah daya pikir untuk membayangkan (dalam angan-angan) atau menciptakan gambar-gambar (lukisan, karangan, dan lain sebagainya) juga kejadian berdasarkan kenyataan atau pengalaman seseorang. Imajinasi juga merupakan kekuatan atau proses menghasilkan ide.
- Irama dadi* : kualitas irama dalam karawitan dengan teknik tertentu

- Jèngkèng* : sikap atau posisi duduk dalam tari Jawa, dengan posisi kedua tungkai ditekuk maksimal (seperti jongkok) kaki kiri menapak dengan tungkai atas dan bawah merapat di depan tubuh, tungkai kanan ditekuk maksimal dan menjadi penyangga tubuh.
- Kasarira* : disebut juga dengan istilah *mbalung sungsum* atau mendarah daging. Merupakan konsep kepenarian juga penciptaan tari yang mengabstraksikan kondisi kesadaran yang menubuh terhadap semua unsur dari objek dan unsur pengalaman mengenai objek.
- Kasmaran* : kondisi perasaan yang dilanda asmara-jatuh cinta
- Kharisma* : aura atau daya tarik yang memancar dari dalam diri seseorang, dikarenakan energi positif yang dimiliki dalam diri seseorang, dan biasanya membuat kagum siapapun yang melihat.
- Kembang pépé* : Salah satu motif gerak tari putri gaya Surakarta
- Kêndhangan* : Pola suara yang dihasilkan oleh instrumen kendhang.
- Kêpénak* : Kondisi penari yang sudah merasa mapan dalam melakukan dan merasakan gerak tari
- Kêranta-ranta* : Perasaan yang sangat sedih, terlunta-lunta.
- Kêtir-kêtir* : Perasaan sangat khawatir, was-was
- Kukila tumiling* : Salah satu sikap dasar dalam tari, yang berarti seperti burung Kukila yang menggelengkan kepala.
- Kundalini* : Kekuatan yang dipancarkan dari dalam
- Lanyap* : Salah satu sifat atau karakteristik dalam tari *putri* dan *putra alus* dalam tari Jawa gaya Surakarta,

yang menunjuk pada posisi kepala agak mendongak dan pandangan ke arah horizontal.

- Lêga* : Perasaan hati dalam keadaan yang tidak tertekan, lepas dari suatu beban.
- Lêgawa* : Perasaan hati yang ikhlas lahir dan batin
- Lêrêm* : Reda, kondisi perasasaan yang tenang lepas dari gejolak
- Liyêpan* : Jenis mata atau bentuk mata untuk satria dalam dunia pewayangan
- Lulut* : Salah satu konsep dalam *Hasta Sawanda* yang menunjukkan kemampuan bawaan penari yang menyatu dengan gerak.
- Lung manglung/manglung* : Motif gerak tari putri Jawa gaya Surakarta
- Luruh* : Salah satu sifat atau karakteristik tari *putri* dan *putra alus* dalam tari Jawa gaya Surakarta. Secara harafiah berarti memandang ke bawah yang menampakkan sifat rendah hati.
- Luwês* : Salah satu konsep dalam *Hasta Sawanda* yang menunjuk pada kemampuan penari membawakan gerak dengan apik, lemah gemulai.
- Mandraguna* : Serba bisa, kaitannya dengan kata *sekti* (*sekti mandraguna*)
- Mangkêl* : Salah satu kondisi perasaan hati yang kesal
- Mardawabasa* : Menguasai makna *sem*, *nges* dan *sereng*, artinya dapat membangkitkan *rasa* kasihan mengharukan menegangkan menggemaskan.
- Mardawalagu* : Dalang harus mengerti tentang *gendhing*, *tembang* dan *suluk*.

- Mayuk* : Sikap badan dalam tari Jawa gaya Surakarta, yaitu badan sedikit dicondongkan ke depan.
- Mêndhak* : Sikap tungkai pada kondisi level rendah dalam tari Jawa gaya Surakarta
- Mêndhak jumbul*: Perubahan level gerak tungkai dari rendah kemudian berganti pada level sedang sehingga berimplikasi pada tubuh tampak turun dan naik.
- Mênêb* : kondisi batin yang sudah mapan, tenang yang terpancar dalam tindakan fisik seseorang
- Mêrak kasampir* : Salah satu sikap dasar tari, yang menggambarkan seperti burung merak yang tersandung/terjerat.
- Midak* : Salah satu pola gerak tari yang tepat dengan hitungan *gendhing* tarinya.
- Mrabu* : Salah satu kesan *rasa* dalam tari Jawa gaya Surakarta yang berarti berwibawa, agung, dan berkarisma.
- Mucang kanginan*: Salah satu sifat pembawaan gerak tubuh pada tari putri gaya Surakarta, yang berarti seperti pohon pucang yang tetiap angin.
- Mungguh* : Sebuah konsep dalam tari yang menunjuk pada pemahaman dan kemampuan penari atau koreografer dalam menyesuaikan yang disajikan atau digarap dengan elemen-elemen tari seperti tema, *gendhing*, *gandar*, rias dan busana, dan lain sebagainya.
- Mungkus* : Membungkus yaitu memberikan wadah agar sesuatu yang dibungkus itu tidak tercecer hilang ke luar dari bungkus itu.
- Muring* : kondisi perasaan yang emosional, dalam keadaan marah.

Ndoran tinangi : Salah satu sikap badan pada penari putra alus Jawa gaya Surakarta, yang berarti; kondisi sikap badan agak condong ke depan, seperti 'kayu pegangan cangkul' yang berdiri.

Nêlangsa : Kondisi batin yang sangat susah dan terlunta-lunta

Nêsu : Marah

Ngangrang binéda:

Salah satu sikap dasar gerak tari untuk gaya sudira, yang berarti 'seperti semut kererengga yang dicolok sarangnya'.

Ngaras : Salah satu motif gerak tari percintaan Jawa Gaya Surakarta, gerakan stilisasi dari gerakan mencium.

Ngêngrêng : Salah satu kesan rasa yang muncul dari sajian tari gagah dugangan, seperti tokoh Gatutukaca

Ngês : mengena atau merasuk di hati

Nggandhul : Sebuah istilah dalam tari yang menunjuk pada pelaksanaan gerak yang tidak tepat dengan irama karawitan tarinya, yaitu pelaksanaan gerak tari yang dilakukan setelah hitungan dalam irama *gendhing* tarinya.

Ngglécé : Salah satu kesan *rasa* yang muncul dari sajian tari kewanan, yang berarti menggoda.

Nggrantês : Salah satu kondisi pesaraan yang sangat sedih.

Nggrêsula : Kondisi perasaan yang tidak ikhlas.

Nrima : Menerima apa adanya.

Nujah : Sebuah istilah dalam tari yang menunjuk pada pelaksanaan gerak yang tidak tepat dengan irama

karawitan tarinya, gerak mendahului irama karawitannya.

Nyawiji : Sebuah konsep yang menggambarkan kondisi atau keadaan yang menjadi satu, melekat dan utuh.

Padas jêjêg : Salah satu sikap badan penari, yang menggambarkan seperti batu cadas yang berdiri tegak.

Panasbaran : Nafsu yang sangat emosional

Paramakawi : Salah satu konsep estetika pedalangan yang berarti, dalang harus dapat dan mengerti bahasa kawi dan kesusastraannya agar mengerti kata-kata yang diucapkannya, serta pandai nyanggit dan dapat menciptakan suasana tertentu

Paramasastra : Salah satu konsep estetika pedalangan yang berarti dalang harus mengerti tata bahasa dan harus banyak menyelami sastra agar dapat digunakan dalam percakapan yang baik dan urutan cerita wayang.

Patrap bêksa : Sikap atau aturan dalam menari Jawa Gaya Surakarta, sesuai dengan jenisnya.

Pêndhapan : Salah satu motif gerak dalam tari *bêdhaya*-gaya Surakarta.

Pênthangan lêngên : Sikap lengan dalam tari Jawa gaya Surakarta, lengan diluruskan mengarah ke bawah atau ke samping.

Pola Lantai : Alur garis imajiner, lintasan garis dilantai yang terbentuk dari gerak kaki penari ketika berpindah tempat untuk membentuk formasi penari (*gawang*) atau membentuk posisi yang lain.

- Prênès* : Salah satu kualitas *rasa* yang muncul dari tari putri dengan karakterisasi *endhel*, seperti ang muncul dalam tari gambyong.
- Prabawa* : keluhuran, kasaktian, diartikan juga sebagai daya yang keluar dari keluhuran.
- Rasa gêcul* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari ang menggambarkan suasana jiwa lucu, riang, meriah, gembira dan senang.
- Rasa pinathok* : Rasa yang sudah terpola, muncul dari pola-pola rasa yang sudah menjadi kesepakatan .
- Rasa prihatin* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari ang menggambarkan suasana jiwa yang berempati atas kesedihan yang terjadi, ikut berduka, dan sedih.
- Rasa prênès* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari ang menggambarkan suasana jiwa yang senang dalam keadaan jatuh cinta, menggoda genit
- Rasa rêgu* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari ang menggambarkan suasana jiwa agung, dan berwibawa.
- Rasa sêdhih* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari sebagai penggambaran suasana jiwa haru, berduka, sedih atau pilu.
- Rasa sêngsêm* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari ang menggambarkan suasana jiwa yang penuh dengan rasa cinta, bahagia dan senang.
- Rasa sêrêng* : Sebuah ungkapan rasa dalam tari ang menggambarkan suasana jiwa yang seram, menakutkan, tegang dan marah.
- Rêgêng* : Sebuah kondisi situasi yang hidup, dan bersemangat.

- Rêgu* : Salah satu kesan *rasa* yang muncul tari *Bedhaya-Srimpi*, termasuk penggambaran gagah, wibawa.
- Rêsik* : Kondisi gerak tari dalam keadaan yang bersih tanpa kesalahan yang mengganggu keindahan gerak,
- Rila* : Salah satu sikap orang Jawa, yaitu: ikhlas.
- Rongèh* : Adalah kesan *rasa* dalam tari Jawa Surakarta yang menggambarkan sikap yang sombong, dan tidak tenang.
- Rucah* : Salah satu kesan *rasa* yang muncul dari tokoh *kera/wanara*.
- Sabar* : Salah satu kondisi jiwa yang lapang dada, dan mau menerima segala permasalahan dengan jiwa tanpa gejolak.
- Sambégana* : Salah satu estetika dalam pedalangan yang berarti, menguasai maksa manembah, falsafah dan penghayatan.
- Sampir sampur* : Salah satu motif gerak tari Jawa gaya Surakarta, yang memunculkan kesan *rasa* sedih.
- Sapu lêbu* : Salah satu sikap jari tangan yang menggambarkan sebuah sabu untuk debu, dengan sikap jari tangan membuka.
- Sata ngêtap swiwi*:
Salah satu aturan gerak dalam tari Jawa Surakarta, yang menggambarkan seperti seekor ayam yang mengepakkan sayapnya.
- Sawiji* : sebuah konsep dalam tari yang berarti pemusatan seluruh perhatian agar mampu menjiwai karakter tokoh yang digambarkan.

- Sekar suwun* : Salah satu motif gerak dalam tari Putri Jawa Surakarta yang menggambarkan/memunculkan rasa sedih (rasa terpola)
- Sêm* : Salah satu konsep dalam seni pertunjukan (tari, pedalangan) yang berarti menunjuk pada kemampuan untuk dapat memunculkan rasa asmara dalam adegan percintaan.
- Sêmèlèh* : Salah satu kondisi/sikap gerak penari dengan gerakan yang tenang, dan mengalir, dengan kondisi jiwa yang tenang.
- Sêngguh* : Salah satu konsep estetika Mataram yang berarti.
- Sêrêng* : Salah satu kondisi atau kesan rasa yang muncul dalam suasana mencekam, kemarahan, yang muncul pada pembawaan tari gagah kasaran seperti buto.
- Sigrak* : Salah satu kualitas rasa yang menunjuk pada suasana/keadaan yang cerah, bersih, dan bersemangat.
- Sindhèn* : Disebut juga dengan *swarawati* yaitu vokalis dalam karawitan.
- Sonyaruri* : Salah satu istilah yang muncul dari dunia kebatinan Jawa, yang menggambarkan kondisi 'alam' yang sunyi senyap, sepi tidak berpenghuni.
- Srikatan mèt boga*:
Salah satu sikap dasar gerak tari untuk jenis wanara, yang berarti; seperti burung srikatan yang mencari makan.
- Srisik* : Salah satu motif gerak dalam tari Jawa gaya Surakarta untuk gerakan berpindah tempat, aitu gerak langkah kaki yang dilakukan dengan berjalan cepat dengan langkah kecil-kecil dalam posisi tungkai ditekuk merendah dan sikap kaki *jinjit*.

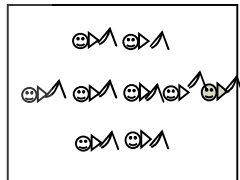
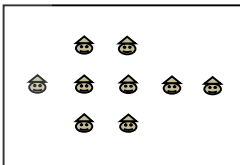
- Sumyak* : Sebuah kondisi/ perasaan hati yang senang, gembira dan bersemangat.
- Sèlèh gerak* : Sebuah istilah dalam tari untuk menunjukkan akhir gerakan dalam satu rangkaian gerak.
- Sèlèh irama* : Sebuah istilah dalam tari yang menunjuk pada bagian akhir dalam satu rangkaian irama *gendhing*.
- Taksu* : Istilah yang populer di masyarakat Bali merupakan sebuah sumber energi yang muncul dari dalam, bersifat rohani dan sebagai potensi kecerdasan, dan sumber yang muncul dari luar yaitu dari pewayhuan (Tuhan). Taksu terkait erat dengan nilai-nilai spiritual dan relijius manusia yang berhubungan dengan nilai-nilai spiritual, relijius, dan estetika seni budaya.
- Têntrem* : Sebuah kondisi batin/perasaan yang tenteram.
- Tolèhan* : Gerak segmen kepala dalam tarian Jawa gaya Surakarta, yang berarti mengalihkan pandangan dengan menolehkan kepala yang didahului oleh gerak dagu.
- Trègèl* : Salah satu kesan rasa yang muncul dari tari putri endhel, yang berarti cekatan.
- Trênjuh* : Kondisi jiwa/perasaan yang terharu.
- Trêsna* : Kondisi perasaan yang mencintai.
- Ulat* : Salah satu konsep dalam *Hasta Sawanda* yang menunjuk pada pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan bentuk, kualitas, karakter, peran yang dibawakan, serta suasana yang dibutuhkan.
- Wèdhi kèngsèr* : Salah satu motif gerak dalam tari Jawa gaya Surakarta, yang berarti bergerak berpindah tempat

dengan menggeserkan kedua telapak kakinya di lantai.

- Wêlas* : Kondisi perasaan yang penuh belas kasihan.
- Wilêd* : Salah satu konsep dalam *Hasta Sawanda* yang menunjuk pada kemampuan teknis penari yang sudah memamadahi sehingga muncul gerak pribadi yang khas baik bentuk maupun pelaksanaan teknik gerak penari.
- Wingit* : Salah satu kualitas kesan *rasa* magis yang muncul dari sajian tari *bêdhaya-serimpi* keraton.
- Wrêksa sol* : Salah satu sikap dasar gerak tari untuk tarian jenis buta/raksasa, yang berarti 'pohon tercabut dari akarnya).
- Midak* : Pelaksanaan *sèlèh* gerak sejajar dengan *sèlèh dong-dhing* pada musik, karawitan.
- Nujah* : Pelaksanaan gerak tari dimana *sèlèh* gerak mendahului seleh irama karawitan, sehingga kasan yang ditimbulkan kelihatan tergesa-gesa (*kemrungsung*).
- Nggandul* : Pelaksananan gerak di belakang atau setelah seleh pada irama karawitan (setelah gong berbunyi).

Struktur dan Uraian Gerak Tari Bedhaya Ela-Ela

No .	Gendhi ng/ Motif Gerak	Hitun gan/ Gerak an/ Pose	Segmen Tubuh						Pola Lantai
			Lengan	Tangan/jari	Tungkai	kaki	Torso	Kepala	
1.	Maju Beksan: Pathetan Pelog Nem Ageng	Maju Beksan: <i>lumaksana urut kacang</i>	Lengan kanan kiri atas dan bawah di tempat rendah sejajar	Mengikuti arah lengan dan rileks tidak bergerak, tangan kanan memegang samparan	Mengikuti gerak langkah kaki	Melangkah maju ke depan, dan belok kanan kemudian langkah maju untuk membentuk formasi	Tegak, dada <i>mungal</i> , (tidak <i>mringkus</i>), leher tegak Otot perut dikencangkan	Tegak lurus Menghadap depan pandangan ke depan	
		Lumaksana Membentuk formasi				Terus melangkah Sesampainya di gawang tengah Bc belok kanan, diikuti Dd, Ew tetap maju tiga langkah diikuti Gl dan Am			
						An tetap maju sampai sejajar Ew lalu belok kanan diikuti Bt dan Ab terus maju.			
						Setelah Ea sejajar dengan Bt belok kanan sehingga menjadi <i>gawang montor mabur</i> , semua penari terus melangkah ke pusat/ tengah area pentas (dengan <i>laku ndodok</i> ,			

						dimulai dari Bc diawali <i>debeg gejuk</i> kemudian langkah jongkok dan setiap tiga langkah diikuti oleh penari yang ada dibaris belakangnya, Dd mengikuti dengan langkah dodok, kemudian setelah tiga langkah Ew, Gl, dan Am, lalu disusul An, Bt, Ab dan terakhir Ea. Setelah sampai ke gawang semua penari hadap kiri lalu <i>lenggah trapsila</i> .			
2.	Pathetan Suwuk	Sembahan Sila	Lengan kiri diletakkan diatas lutut dalam posisi lengan bawah menghadap ke atas, Lengan kanan nekuk ke samping kanan dengan posisi lengan bawah ditumpangkan diatas tungkai kanan atas,	Telapak tangan kiri mengikuti sikap lenan bawah (menghadap atas) ekstensi, dengan sikap jari <i>ngiting</i> . Tangan ekstensi, telapak kanan menghadap pojok kiri depan dengan sikap jari <i>ngiting</i> .	Bersila, tungkai kanan ditekuk pd posisi depan (luar), tungkai kiri bawah menumpang pada tungkai kanan bawah	Bagian sisi luar dari telapak menopang tungkai yang bersila, telapak kanan menghadap kiri, telapak kaki kiri menghadap kanan, jari-jari kaki ekstensi.	Tegak, dada <i>mungal</i> (tidak mringkus), Otot perut dikencangkan	Kepala tegak, leher lurus, tidak <i>nyeklek</i> , Menghadap depan pandangan sejauh + 2 meter ke depan	
3.	Beksan: Buka Ketawang Gendhing	<i>Sembahan Sila</i> (1-8G)	Lengan kanan dan kiri dengan sikap tetap ditekuk bergerak	Tangan kanan dan kiri dalam posisi tegak, telapak kanan dan kiri	Tungkai kanan ditekuk maksimal	Telapak kaki kanan menghadap kiri, bagian tepi telapak kaki kanan	Torso tegak, dada <i>mungal</i> (tidak mringkus), Otot perut	Kepala tegak 1, leher lurus, tidak <i>nyeklek</i> , Menghadap	Pola lantai tidak berubah

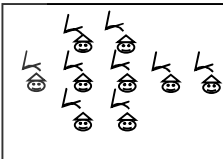
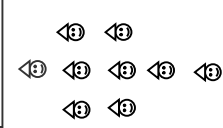
			ke depan dada, mengikuti gerakan	dipertemukan de depan wajah,ujung ibu jari de depan hidung, jari-jari yang lain rapat.	di depan tungkai bawah kanan menyangga ttungkai kiri bawah.	menyanggapd posisi depan bawah lutut kiri dan kaki kiri degan sikap yang sama dengan kaki kanan dan berada diposisi tepat di bawah lutut kanan.	dikencangkan, tulang ekor dan otot pantat di tarik ke atas.	depan pandangan sejauh +- 2 meter ke depan	
	1-8 : <i>Seleh Asto, gedeg,</i>	Bersamaan dengan gerakan kepala, tangan yang menyembah mulai membuka dan bergerak turun ke posisi semula, dengan perbedaan , sikap lengan bawah kiri yang menghadap ke bawah, dgn sikap tangan dan jari yang berbeda pula	Telapak tangan mengikuti gerak tangan dan lengan menuju pada posisi tangan kiri diletakkan diatas lutut kiri dengan sikap tangan ngrayung ekstensi, telapak tangan menghadap ke depan dan tangan kiri diletakkan di tungkai atas (tengah paha) dengan sikap jari-jari ngithing.				Tegak, dada <i>mungal</i> (tidak mringkus), Otot perut dikencangkan, tulang ekor dan otot pantat di tarik ke atas	Kepala bagian atas digerakkan ke kiri kemudian ke kanan, lalu kembali ke tengah dengan pusat gerakan pada leher dengan ditekan maju sebelum diputar, dilakukan secara mengalir	Pola lantai tidak berubah
	Jengken g (1-8)	Lengan kanan ke samping kanan, lengan kiri mengikuti gerak tangan kiri	Tangan kanan menapak, untuk membantu tubuh melakukan proses jengkeng, tangan kiri memegang wiron dodot	Tungkai yang bersila ditarik masuk, merapat di depan perut			Sikap torso fleksibel menyesuaikan gerakan lengan dan tungkai, torso bagian tengah (perut) tetap dikencangkan,bergera k kebelakang ketika tungkai ditarik masuk, dan didorong ke depan , dan ditarik keatas ketika hendak berganti posisi	1-4: Kepala tegak, dengan sikap gerak flksibel mengikuti gerak tangan kanan yang menapak ketika memulai jengkeng	Pola lantai tidak berubah

							menjadi jengkeng	(toleh kiri ketika tangan kanan menapak di samping kanan tubuh), dan toleh depan ketika mulai jengkeng.	
			Lengan kanan dan kiri ditekuk di depan tubuh(menyesuaikan gerak angan) setelah posisi tubuh jengkeng, lengan kiri ditekuk ke depan, lengan kanan ditekuk ke samping, lengan kanan bawah dan tangan menyentuh paha (tengah)	Tangan kiri memegang wiron dodot dan tangan kanan memegang sampur (untuk ditata di depan lutut), setelah jengkeng tangan di atas lutut kiri , telapak tangan ke depan sedang, jari-jari ngrayung, tangan kanan dengan sikap jari ngithing di ats paha kanan.	Tungkai (masih dalam sikap bersila) ditekan ke depan hingga lutut bagian depan menyangga tubuh, pada saat itu tungkai yang bersilang dilepas untuk brganti posisi menjadi jengkeng (tukai kanan ditekuk kebelakang , tungkai kiri ditekuk	Kaki menyesuaikan gerak tukai, telapak kaki kanan menghadap atas dan menyangga pantat, telapak kaki kiri menapak, menyangga tubuh	Torso ditarik ke depan tinggi kemudian kembali pada posisi tegak	5-8: pandangan ke tangan dan lutut yang sedang berproses jengkeng lalu ke depan	Pola lantai tidak berubah

					ke depan, tunggai kiri atas menempel dengan perut				
		Sembahan Jengken g 1- 8G(x6)	Lengan kiri tetap pada posisinya, lengan kanan ke samping kanan mengikuti gerak tangan	Tangan kiri tetap pada sikap semula, tangan kanan ukel nanggung ambil sampur.	Tunggai tetap pada sikap dan posisinya	Kaki dan telapak kaki tetap pada posisinya	Torso tegak, leher lurus pandangan ke depan (2m)	1-4: toleh sudut kanan depan	Pola lantai tidak berubah
				Tangan kanan ngapyuk sampur ke depan, tangan kiri ukel mlumah di depan lutut kiri			Torso mengikuti gerak tangan Pada saat <i>ngapyuk</i> badan <i>Lenggut</i> (5-6) (torso atas didorong ke depan, torso tengah, ditarik ke belakang, kemudian menarik torso atas kembali pada posisi semula)	5-6. pandangan mengikuti gerak tangan	Pola lantai tidak berubah
			Lengan kanan ke belakang	Tangan Seblak sampur ke kanan belakang				7-8G toleh kanan belakang	Pola lantai tidak berubah
			Lengan kanan nekuk	Tangan kanan miwir sampur Jari-jari ngithing miwir sampur ekstensi			Torso tetap pada sikap dan posisinya	1-4 Toleh sudut kanan depan, kemudian ke kiri	Pola lantai tidak berubah
			Lengan kanan lurus. Lengan kiri pada posisinya	Tangan kanan dan jari lepas sampur, tangan dan jari tangan kiri tetap pada sikap dan			Torso tetap pada sikap dan posisinya	5-8 toleh kanan belakang	Pola lantai tidak berubah

				posisinya				1-4,	Pola rantai tidak berubah
		lengan tangan kesamping mengikuti gerak tangan, lengan kiri tetap pada posisinya	Tangan kanan ambil sampur, tangan kanan tetap pada sikap semula						
		Lengan kanan nekuk ke depan mengikuti gerak tangan, lengan kiri diputar ke luar mengikuti gerak tangan	Tangan kanan ngapyuk sampur (menghempaskan sampur yang dipegang ke depan dengan tetap dipegang), tangan kiri ukel mluhah di depan lutut kiri	Tungkai tetap pada sikap dan posisinya	Kaki tetap pada sikap dan posisinya			5-6 tolehan mengikuti gerak tangan (ke sudut kiri depan)	Pola rantai tidak berubah
			Tangan kanan seblak sampur ke belakang kanan, tangan kiri ukel mengkurep di depan lutut kiri			Torso <i>ngayang</i> (bagian tengah dan atas torso ke belakang tinggi maksimal, perut dikencangkan) Torso tetap dalam sikap <i>ngayang</i> .		7-8(N) tolehan dan pandangan ke kanan belakang	Pola rantai tidak berubah
								1-2 Gedeg Kepala bagian atas digerakkan ke kiri kemudian ke kanan, lalu kembali ke tengah dengan pusat	Pola rantai tidak berubah

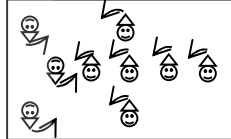
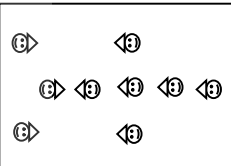
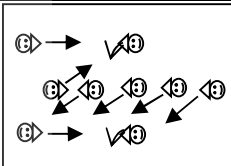
								gerakan pada leher dengan ditekan maju sebelum diputar, dilakukan secara mengalir	
			Lengan kanan mengikuti gerak tangan, lengan kiri pada posisinya	Tangan kanan seret sampur ke depan di samping atas lutut kanan	Tungkai kanan dan kiri tetap pada posisi dan sikapnya	Kaki dan telapak kaki tetap pada posisinya	torso tetap pada sikap ngayang	3-8 toleh sudut kanan depan	Pola lantai tidak berubah
			Lengan kanan lurus di samping kanan atas lutut kanan	Tangan kanan lepas sampur	Tungkai kanan dan kiri tetap pada posisi dan sikapnya	Kaki dan telapak kaki tetap pada posisinya	torso tetap pada sikap ngayang	1-4 tolehan dan pandangan tetap	Pola lantai tidak berubah
				Tangan kiri ukel dadi, tangan kanan ngithing tengkurap, masing-masing ditarik ke tengah (depan dada) lalu kedua telapak disatukan dan melakukan gerakan sembahan (di depan wajah, dengan ibu jari di depan hidung dan jari-jari lain rapat dan tegak)	Tungkai kanan dan kiri tetap pada posisi dan sikapnya	Kaki dan telapak kaki tetap pada posisinya	Gerak torso menyesuaikan gerakan tangan sehingga kembali seperti semula (tegak)	5-8 (sembahan) toleh dan pandangan ke depan	Pola lantai tidak berubah

		1-8 (gedeg, seleh asta)		Lengan kanan nekuk, lengan bagian bawah ke depan di atas tungkai atas (paha), lengan kiri nekuk, 655e rah depan di atas lutut kiri.	Seleh asta : tangan kembali pada posisi semula, tangan kanan di letakkan pada tungkai atas (paha tengah) jari-jari ngithing, tangan kiri ngrayung di atas lutut kiri.			Kepala gedeg Gedeg (kepala digerakkan ke kanan dan kiri dengan pusat gerakan pada leher	Pola lantai tidak berubah
Motif Gerak Ela-Ela	1-4 <i>Ngad eg tanja k kiwo</i>	Lengan panggell (lengan kanan dan kiri ditekuk di depan pusat, posisi lengan kanan kearah lebih rendah daripada lengan kiri	Jari-jari tangan kanan ngithing ekstensi, jari-jari tangan kiri ngrayung dengan posisi diatas jari yang ngithing.	Tungkai kanan dan kiri rendah (mendhak) dengan sikap membuka.	Kaki tanjak kiri (telapak kaki kanan menapak dan mengarah ke pojok kanan depan, telapak kaki kiri menapak ke arah samping kiri), jari-jari kaki ekstensi. Debeg gejuk kaki kiri	Berdiri , badan/torso leyek ke kanan (berat badan cenderung ke kanan torso mengarah ke kanan)	toleh kanan		
	7-8 (N)		Tangan kiri mentang ke samping kiri rendah, tangan kanan ukel mlumah	Tungkai kanan dan kiri rendah (mendhak) dengan sikap membuka.	Kaki kiri mundur jangkah ke samping	Torso hadap kiri - leyek	Tolehan ke kiri		
18	1-4	Lengan kanan nekuk di depan cethik. Lengan kiri mentang kiri	Tangan kiri ngembat mentang, tangan kanan ukel dadi	Tungkai kanan dan kiri rendah (mendhak) dengan	Kaki kanan debeg gejug				

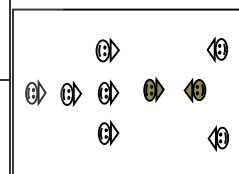
					sikap membuka.				
		5-8	Lengan kiri dan lengan kanan nekuk trap puser,	tangan berdekatan dengan tangan kiri		Kaki kanan maju	Torso mayuk leyek kanan	Tolehan kanan	
19		1-2			Tungkai ditekuk/level rendah	Debeg kiri,			
		3-4		Tangan kanan ukel mlumah	Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kiri jangkah kiri	Leyek ke kanan		
		5-6		Tangan kiri ukel mlumah, tangan kanan ukel dadi	Tungkai ditekuk/level rendah		Leyek kiri	Tolehan kiri	
20		7-8 (G)	Sindet kiri		Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kanan maju	Hadap kanan	Tolehan kanan	
		1-4			Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kiri maju srimpet		Tolehan kiri	
		5-6				Tungkai ditekuk/level rendah	Debeg gejuk kanan		
21		7-8 (G)	Lengan kanan mentang nanggung miwir sampur	Tangan kiri ngrayung, kanan ngithing	Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kanan jejer, An dan Ab kaki kanan srimpet		Tolehan kanan	
		1-4	Seleh lengan kanan		Tungkai ditekuk/level rendah	An dan Ab kaki jejer	Leyek kanan		
		5-8 (N)	Lengan kiri naik trap cethik, lengan kanan mentang ke samping	Tangan kiri ngrayung, kanan ngithing			Leyek kiri	Tolehan kiri	
22		1-2	Lengan kanan ngembat	Tangan kanan ngrayung		An dan Ab kaki kanan srimpet			
		3-4	Lengan kanan			An dan Ab kaki kiri	Leyek kanan	Tolehan	

			mentang nanggung			jangkah-jejer		kanan	
23		5-8	Lengan kiri turun trap puser, tangan kanan ngembat mentang				Leyek kiri	Tolehan kiri	
		1-4				Ang dan Amb kengser ke kiri			
24		5-6	Lengan kiri ngembat mentang			Kaki kanan debeg gejug			
		7-8 (G)	Batak, Gulu, Dada, buncit, endel weton, Apit ngarep, apit nuri, endel ajeg : sindet kiri			Kaki kanan mundur ke samping kanan, tanjak kiri	Batak, Gulu, Dada, buncit, endel weton hadap kiri, Apit ngarep, apit mburi, endel ajeg hadap kanan		
		1-4	Lengan kanan mentang		Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kiri mundur jejer	Leyek kanan	Tolehan kanan	
25		5-6	Lengan kanan nekuk	Tangan trap puser	Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kanan debeg gejug		Tolehan ke kiri	
		7-8	Kedua tangan nekuk di depan perut/puser	Tangan panggél	Tungkai ditekuk/level rendah				
		1-4			Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kanan mundur tanjak kiri	Badan/torso leyek kanan	Tolehan ke kanan	
26		5-6			Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kiri debeg gejug			
		7-8 (N)	Lengan kiri mentang ke samping kiri	Tangan kiri ngrayung, tangan kanan ukel mlumah	Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kiri mundur	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	

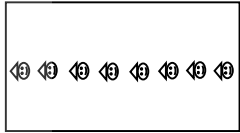
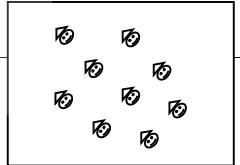
		1-4	Lengan kiri ngembat-menthang	Tangan kiri ngrayung Tangan kanan ukel dadi	Tungkai ditekuk/level rendah	Kaki kanan debeg gejuk			
27		5-8	Lengan kiri nekuk trap puser	Tangan kiri ngithing		Kaki kanan maju	Badan/torso leyek kanan	Tolehan kanan	
		1-2				Kaki kiri debeg gejug			
		3-4	Lengan kanan menyang kanan	Tangan kanan ukel lumah		Kaki kiri njangkah ke samping			
28		5-6		Tangan kiri ukel mlumah, tangan kanan ukel dadi			Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
		7-8 (G)	Lengan kiri nekuk	Tangan kiri ngithing Sindet kiri			Badan hadap kanan	Tolehan kanan	
		1-4				Kaki kiri srimpet		Tolehan kiri	
29		5-6				Kaki kanan debeg gejug			
		7-8	Lengan kanan mentang kanan nanggung	Tangan ngiting jari miwir sampur		Kaki kanan jejer (apngr, endajg, apmbr: langkah jengkeng nikel warti)		Tolehan kanan	
		1-4	Lengan kanan seleh kanan				Badan leyek kanan		
		5-8 (N)	Lengan kiri nekuk ke atas di depan kiri wajah	Tangan kiri naik trap dahi, tangan kanan mentang samping kanan			Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
		1-2		Tangan kanan seleh					
30		3-4		Tangan kanan mentang nanggung			Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
		5-8	Lengan kiri nekuk, lengan kanan mentang ngembat	Tangan kiri turun trap puser, tangan kanan ngembat			Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
31		1-2				Kaki kiri debeg			

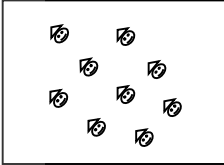
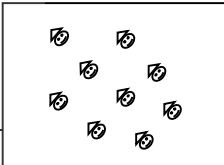
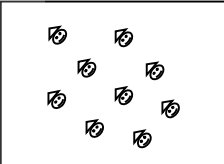
		3-4	Lengan kiri mentang samping kiri, lengan kanan nekuk depen puser	tangan kiri ngrayung, tangan kanan trap puser	gejug Kaki kiri maju (ap ngr, ap mbr, endl ajg, apt mbr = berdiri)			
		5-6	Lengan kiri mentang, ngembat	Tangan kiri ngembat	Kaki kanan debeg gejug			
32		7-8 (G)		Tangan kiri sindet (ukel utuh di depan puser (sindet kiri))	Kaki kanan mundur ke samping, tanjak kiri (batak, glu, dada, buncit, endel weton, apit meneng)-(apit ngarep, endel ajeg, apit mburi= kaki kanan mundur, tanjak kiri	Badan hadap kiri		
		1-4		Tangan kanan ngembat mengikuti gerak torso		Torso/badan hoyog	Tolehan kanan	
		5-6			Kaki kiri debeg gejug			
		7-8	Lengan kanan nekuk trap puser,	Tangan kiri ukel mlumah,	Kaki kiri maju serong kiri	Endel weton, apit meneng, ngayang putar kiri	Tolehan kiri	
33		1-4	Kedua tangan nekuk ke depan	Kedua tangan ngiting trap puser	Kaki kanan maju serong kanan, (endel weton, apit meneng mundur kanan, tanjak panggell		Tolehan kanan	
		5-6			Kaki kiri debeg		Tolehan kanan	
		7-8	Lengan kiri mentang ke samping kiri	Tangan kanan ukel mlumah	Kaki kiri mundur	Badan leyek	Tolehan kiri	

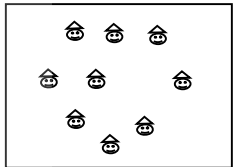
34		1-2	Lengan kiri seleh	Tangan kiri seleh				
		3-4	Lengan kiri mentang, lengan kanan nekuk	Yangan kiri ngrayung, tangan kanan ukel dadi		Kaki kanan debeg gejug		
		5-8	Lengan kiri nekuk ke depan	Tangan kiri ngrayung trap puser		Kaki kanan maju	Badan leyek kanan	Tolehan kanan
35		1-4				Debeg kiri, srisig		
		5-8 (G)		Sindet kiri				
		1		Tangan kanan seblak kanan				
		2-4	Lengan kanan mentang kanan			Kaki kiri jejer		Tolehan kanan
36	Sekaran Njangkung	5-8	Lengan kanan manglung			Debeg gejug kanan, lalu jejer		
		1-4	Lengan kanan turun, lengan kiri mentang	Tangan kanan turun				Toleh kiri
		5-8 (N)		Tangan kiri usap dagu, kemudian ukel di dekat telinga kiri, tangan kanan seblak		Buncit-Endel ajeg jengkeng		Tolehan menyesuaikan
37		1-2				Kaki kiri debeg gejug		
		3-4		Tangan kanan ukel mlumah		Kaki kiri jangkah ke samping. (Apit ngarep, endel weton, endel ajeg, apit meneng, apit mburi = srisig menjadi gawang urut kacang lalu mengikuti gerak yang lain).	Badan mayuk leyek	
		5-6		Tangan kiri ukel mlumah, tangan kanan ukel dadi			Badan leyek ke iri	Tolehan kiri



38	Gawang Urut kacang	7-8 (G)		Sindet kiri		Kaki kanan maju			☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		1-4	Lengan kiri ngembat mentang nanggung	Tangan kanan ngrayung ngembat,		Kaki kiri maju jejer (gawang jejer wayang)	badan hadap kanan, leyek kanan	Toleh kanan	
39	Gawag Jejer Wayang	5-6	Lengan kanan nekuk	Tangan kanan trap puser		Kaki kanan debeg gejug	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		7-8		Tangan kiri ukel mlumah		Kaki kanan mundur			
		1-4		Kedua tangan panggel		Tanjak kiri	Badan leyek leyek kanan	Tolehan kanan	
40		5-6				Kaki kiri debeg gejug			☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		6-8 (N)	Lengan kiri mentang samoing kiri	Tangan kanan ukel mlumah		Kaki kiri undur	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
41		1-2		Seleh tangan kiri					☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		3-4		Tangan kiri ngembat mentang, tangan kanan ukel dadi		Kaki kanan debeg gejug			
		5-8	Lengan kiri nekuk depan	Tangan kiri nekuk trap puser		Kaki kanan maju	Badan leyek kanan	Tolehan kiri	
		1-2				Kaki kiri debeg			
42		3-4		Tangan kanan ukel mlumah		Kaki kiri gejug mundur,	Badan leyek kanan, hadap kiri, leyek kiri		☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		5-6		Tangan kiri ukel mlumah, tangan kanan ukel dadi		kaki kanan debeg gejug		Tolehan kiri	☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		7-8		Sindet kiri		Kaki kanan maju			
43	Minggah Gambir Sawit	1-4	Lengan kanan mentang nanggung	Tangan kanan miwir sampur				Tolehan kanan	☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞
		5-6		Tangan kanan seleh					

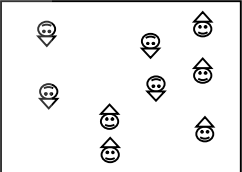
44	7-8	Lengan kanan mentang, kebyok				Badan mayuk leyek kanan		
	1-4	Lengan kanan melingkar nekuk trap puser kebyok	Tangan kebyok		Kaki tanjak kanan		Tolehan kiri lalu kanan	
45	7-8 (N)		Sindet kiri		Kaki kanan mundur			
	1-2	Lengan kanan mentang	Tangan kanan miwir sampur		Kaki kiri debeg gejug		Tolehan kanan	
	3-4	Lengan kanan nekuk depan	Tangan kanan trap puser, tangan kiri mlumah jimpit sampur kanan		Kaki kiri mundur, tanjak kanan	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
46	5-6				Kaki kanan debeg gejug			
	7-8		Tangan panggell		Kaki kanan mundur, tankak kiri	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
47	1-2				Kaki kiri debeg gejug			
	3-4	Lengan kiri mentang kesamping	Tangan kanan ukel mlumah		Kaki kiri mundur, tanjak kanan	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
	5-6		Tangan kiri ngembat mentang, tangan kanan ukel dadi lepas sampur		Kaki kanan debeg gejug			
48	7-8 (N)		Sindet kiri		Kaki kanan mundur, gejug kiri			
	1-4	Lengan kanan mentang			Srisig kiri ke gawang sudut (batak srisig, kedua tangan trap puser)			
	5-6	Lengan kiri mentang, lengan kanan nekuk	Tangan kanan trap user ngiting		Batak, kaki kiri debeg gejug		Tolehan kiri	
49	7-8	Lengan kiri ngembat mentang	Tangan kiri ngembat		Kaki kanan maju, jejer	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	

		1-2		Batak, tangan kanan ngembat mentang		Kaki kiri debeg gejug	Badan leyek kanan	Tolehan ke kanan	
50		3-4	Batak, lengan kiri mentang samping kirim tangan kanan trap puser	Tangan kanan ukel mlumah		Kaki kiri maju, batak= kaki kiri mundur	Badan leyek kiri	Tolehan ke kiri	
		5-6	Lengan kiri ngembat mentang	tangan kiri ngembat mentang, tangan kanan ukel dadi		Kaki kanan debeg gejug			
		7-8 (N)		Sindet kiri		Kaki kanan mundur, kaki kiri gejug (batak kaki kanan maju)		Tolehan kanan	
51		1-4	lengan kanan mentang ke depan	Tangan kanan miwir sampur		Kaki kiri maju jejer	Badan hoyog - badan leyek kanan	Tolehan ke kiri lalu ke kanan -tolehan depan	
		5-6	lengan kiri malangkerik	Tangan kanan ukel mlumah setinggi bahu,- tangan kanan nekuk		Kaki kiri maju jejer, Kakai kiri debeg gejug	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
52		7-8	lengan kanan manglung	Tangan m kanan mangling setinggi bahu kiri (trap puser tolehan kiri, badan leyek kiri)		Kaki kiri jejer	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
		1-4		Tangan kanan ukel mlumah setinggi bahu kanan (tangan kri naik mlumah di atas bahu kiri, tangan kanan ukel mlumah)		(Kaki kiri mundur)	(badan leyek kanan)	(Tolehan ke kanan)	
53		5-6		Tangan kanan lepas sampur		Kaki kanan debeg gejug			

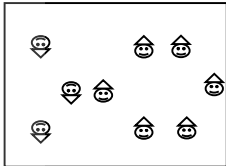
			(tangan kiri mentang seleh ke samping, tangan kanan ukel dadi)				(tolehan kiri)	
		7-8 (G)	Sindet kiri		Kaki kanan maju			
		1-4	Tangan kanan miwir sampur			Badan hoyog	Toleh ke kanan	
		1-2	Tangan kiri mentang		Kedua kakai jinjit			
		5-8	Kipat sriig kanan sampir sampur		Srisig			
		3-4	Tangan kiri nekuk ukel lumah trap puser		Kaki kanan maju	Badan mendhek	Tolehan kanan	
54		5-8	Seblak kanan				Toleh kanan	
		1-4	Tangan kanan nanggung				Toleh kanan	
		5-8(G)	Tangan kanan nekuk lalu seblak				Toleh kiri	
		1-4	Tangan kanan nanggung				Toleh kanan	
		5-8	Tangan kanan ukel, lalu smampir sampur di tangan kanan (tangan kiri seperti sekar suwun di depan telinga kiri)		Debeg gejug kiri, maju kiri		Toleh kanan Toleh kiri	
		1-8 (N)	Usap dagu, ukel tangan kiri		Debeg gejug kanan, tanjan kanan		Toleh kanan	
		1-8	Mentang kiri Lalu nekuk dilanjutkan seblak kanan		Debeg gejug kanan		Toleh kiri Toleh kanan	
		1-4				Hoyog		


		5-8 (G)		Sampir sampur		Kipat srisig			
55		5-6	Kedua lengan mentang ke samping	Kedua tangan miwir sampur		Kaki kiri debeg gejug			
		7-8		Tangan kanan sampir sampur		Kaki kiri mundur, kipat srisig kanan			
		5-8 (N)		Sindet kiri		Kaki kanan maju	Badan hadap ke kanan	Tolehan kanan	
56		1-4	Lengan kiri malangkerik, lengan kanan mentang	Tangan kiri ngiting, tangan kanan ngrayung		Kaki kiri maju jejer	Badan leyek ke kanan		
		5-8	Lengan kanan nekuk	Tangan kiri ukel trap cethik			Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
57		1-4	Lengan kanan mentang nanggung ke samping	Tangan kanan mlumah		Kaki kanan maju	Badan hadap kanan leyek kanan	Tolehan kanan	
		5-8	Lengan kanan ngembat mentang	Tangan kanan miwir sampur		Kaki kiri maju jejer	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
58		1-4	Lengan kanan ngembat mentang nanggung	Tangan ngembat			Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
		5-6				Kaki kiri debeg gejug			
		7-8	Lengan kanan nekuk trap puser	Tangan kiri ukel mlumah,		Kaki kiri mundur, tanjak kanan	Badan hadap kiri leyek kiri		
59		1-2		Taanhan kiri ukel dadi			Ogek lambung kanan-kiri		
		3-4				Kaki kanan debeg gejug			
		5-6		Tangan kanan seblak sampur ke samping		Kaki kanan maju	Badan hadap kanan kleyek kanan	Tolehan kanan	
60		7-8	Lengan kanan ngembat mentang	Tangan kanan ngembat-ngrayung		Kaki kiri maju jejer	Badan leyek korr	Tolehan kiri	

		1-4	Lengan kanan ngembat mentang	Tangan kanan ngrayung			Badan leyelk kanan	Tolehan kanan		
61		5-6								
		7-8	Lengan kiri malangkerik							
		1	Lengan kanan ngembat mentang				Leyek kanan	Tolehan kanan		
62		2-4	Lengan kanan mentang				Kaki maju jejer lalu kengser ke kanan	Tolehan ke kiri (endel ajeg, apit meneng, buncit =kengser ke kiri)		
		5-6					Leyek kanan	Tolehan kanan		
		7-8	Lengan kanan nekuk trap puser					Leyek kiri	Tolehan kiri	
63		1-4	Lengan kanan mentang ke samping					Leyek kanan	Toleh kanan	
		5-6								
		7-8								

						buncit= kaki kanan debeg gejug)			
64		1	Lengan kanan ngembat (endel ajeg, batak, buncit, apit ngarep = kengser ke kanan)						
		2-4	Lengan kanan nekuk trap puser,	Tangan kanan ukel dadi		Kaki jejer lalu kengser kiri		Tolehan kiri	
		5-6	Lengan kanan mentang samping				Leyek kanan	Tolehan kanan (batak, apit ngarep = hadap ke kanan)	
		7-8	Lengan kanan ngembat mentang				Leyek kiri	Tolehan kiri	
65		1-4	Lengan kanan ngembat mentang				Leyek kanan	Tolehan kanan	
		5-8	Kipat srisig kanan (endel ajeg, batak, apit meneng, apit ngarep = lengan kanan ngembat mentang)	Sampir sampur kiri		srisig	Leyek kiri	Tolehan kiri	
66		1-4				Srisig (1-2 endel ajeg, batak, apit meneng, apit ngarep =debeg gejug kiri)			
		3-4	Endel ajeg, batak, apit meneng, apit ngarep = lengan			Kaki kiri maju			

			kiri mentang samping, lengan kanan nekuk trap cetik						
		5-8 (N)	Lengan kanan mentang samping	Tangan kiri tawing		Kaki kanan maju	Leyek kanan	Tolehan kanan	
		5-6	Endel ajeg, batak, apit meneng, apit ngarep=lengan kiri ngembat	Tangan kiri miwir sampaur		Kaki kanan debeg gejug			
		7-8 (N)	Lengan kiri nekuk ke atas	Tangan kiri riong sampur, tangan kanan seblak sampur		Kaki kanan maju		Tolehan ke kanan	
67		1-2	Lengan kanan hoyog	Tangan kiri lepas sampur, tangan kanan hoyog miwir sapur			Badan mendhak jumbul	Tolehan kiri lalu kanan	
		3-4	Lengan kiri mentang ke samping			Maju tanjak	Badn mendak jumbul	Tolehan kiri	
68		5-6	Lengan kiri nekuk trap puser			Kaki kiri debeg gejug	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
			Lengan kanan seleh			Kaki kiri debeg gejug			
69		7-8	Lengan kiri mentang ke sampiong	Tangan kiri miwir sampur, tangan kanan tawing		Kakimkiri maju	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
				Tangan kiri nekuk naik setinggi hidung		Kaki kiri mau srimpet	Badan mayk kanan		
		1-2		Lepas sampur kanan					
70		3-4	Lengan kanan mentang ke samping			Kaki kanan maju tanjak	Badan mendak jumbul	Tolehan kanan	

			Lengan kanan kembali ke kanan	Tangan ukel lumah		Kaki kanan maju tanjak		Tolehan kanan	
		5-6	Lengan kanan nekuk trap puser			Kaki kanan debeg gejug	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
				Lepas sampur kanan		Kaki kanan debeg gejug			
71		7-8 (N)	Lengan kanan mentang ke samping	Tangan kanan miwir sampur, tangan kiri tawing		Kaki kanan maju	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
				Seblak sampur kanan		Kaki kanan maju drimpet	Badan leyek kanan	Tolehan kiri	
		1-2	Lengan kanan hoyog	Lepas sampur kiri		Tolehan kanan	Badan mendhak jumbul		
		3-4	Lengan kiri mentang ke samping			Kaki kiri maju tanjak	Badan mendhak jumbul	Tolehan kiri	
72		5-8	Kipat srisig kanan	Sampir sampur kiri		Srisig			
			Kipat srisig kanan sampir sampur						
		1-6				Sririg			
		9-8		Sindet kiri				Tolehan kanan	
		10		Sindet kiri				Tolehan kanan	
		Beksan Ketawang Agung							
73	Gawang panahan	11 (G)		Seblak sampur					
		1-4	Lengan kanan mentang	Tangan kiri ngrayung trap cethik		Kaki kiri jejer		Tolehan kanan	
		5-6				Debeg gejuk kanan			
		7-8(N)		Tanagan kanan ditarik ke bawah tangan kiri				Tolehan kiri	

		1-4(P)	Lengan kanana ditarik malangkrik lengan kiri mentang	Tangan kiri ngrayung		Kaki kanan jejer	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
		5-8(G)	Lengan kiri ngembat	Tangan kanan ngembat			Berat badan di tengah	Tolehan kiri	
		1-4	Lengan kiri ngembat	Kiri ngembat			Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
		5-6	Lengan kiri seleh	Tangan kiri seleh			Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
		7-8(N)	Lengan kiri mentang				Badan ke tengah	Tolehan kiri	
74		1-4(P)			Lengah jengkeng		Lenggah jengkeng		
		5-6			Endel weton+gulu +apit meneng+da da langsung lenggah jengkeng. Batak +endel ajeg berdiri	Apit ngarep+apit mburi= napak kengser kanan lalu langkah jengkeng			
		7-8(G)	Seblak sampur kanan					Tolehan kanan	
75		1-2	Apit ngarep+apit mburi, endel ajeg+ batak=lengan kanan ngembat	Apit ngarep+apit mburi = Tangan kiri nekuk disebelah lutut kiri. Endel ajeg+ batak = tangan kiri ngrayung trap cethik		endel ajeg+ batak = debeg gejug kaki kiri		Endel ajeg+batak = Tolehan kanan	

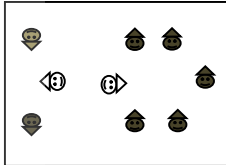
		3-4	lengan kiri mentang	Tangan kiri ngrayung tangan kanan ditarik trap cethik ngithing	Semua jengkeng kecuali endel ajeg dan batak			Tolehan kiri	
			Endel ajeg+Batak =lengan kiri mentang tangan ngrayung	Endel ajeg+Batak = tangan kanan ditarik trap cethik ngithing		Kaki jejer		Tolehan kiri	
		5-6	Penari yang jengkeng lengan kiri ngembat	Tangan kiri ngembat				Tolehan kiri	
			Penari yang berdiri lengen kiri ngembat	Tangan kiri ngembat		Debeg gejug kaki kanan		Tolehan kiri	
		7-8 (N1)		Penari yang jengkeng= tangan kiri ditarik ke atas tangan kanan (panggal)				Tolehan kanan	
				Penari yang berdiri= tangan kiri ditarik ke atas tangan kanan (panggal)		Kaki kanan jejer	Badan leyek kanan	Tolehan kanan	
		1-2	Penari yang jengkeng = kedua lengan ditekuk di depan badan	Penari yang jengkeng = tangan panggell		Penari yang berdiri= debeg gejug kaki kiri			
		3-4 (P)	Penari yang jengkeng= lengan kiri mentang	Penari yang jengkeng=tangan kanan ditarik ngirhing mlumah, tangan kiri ngrayung				Tolehan kiri	
			Penari yang berdiri= lengan kiri mentang	Penari yang berdiri=tangan kanan ditarik ngihing mlumah trap cethik, tangan kiri		Kaki kiri nglerek mundur	Berat badan di tengah	Tolehan kiri	

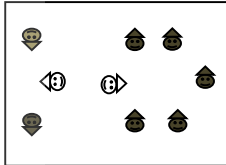
				ngrayung					
		5-6	Penari yang jengkeng=lengan kiri ngembat	Tangan kanan ngembat ambil sampur, tangan kanan mengkurep ngithing					Tolehan kiri
			Penari yang berdiri= lengan kiri ngembat	Tangan kanan ngembat ambil sampur, tangan kanan mengkurep ngithing		Debeg gejug kaki kanan			Tolehan kiri
		7-8 (G)		Penari yang jengkeng=tangan kiri sampir sampur ke pundak kiri, tangan kanan seblak sampur					Tolehan kanan
				Penari yang berdiri= tangan kiri sampir sampur ke pundak kiri, tangan kanan seblak sampur		Kaki kanan maju (kaki kiri nggandhul gejug)			Tolehan kanan
		1-4	Lengan kanan hoyog	Tanga kanan miwir sampur, tangan kri disebelah lutut kiri ngrayung (untuk penari yang berdiri d=trap cethik kiri)					Tolehan kiri lalu kanan
		5-8(N2)	Lengan kanan mentang	Tangan kiri di sebelah lutut kiri (untuk penari yang jengkeng)					Tolehan kanan
		(5-6 lalu				Debeg gejug kaki kiri (untuk penari yang berdiri) lalu			

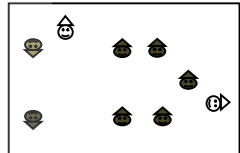
		7-8 (N2))				maju kiri			
		1-4 (P)	Lengan kanan nekuk lalu mentang	Tangan kanan trap puser lalu ke saming kanan					Tolehan kiri lalu kanan
			Penari yang berdiri=lengan kanan nekuk (disebelah tangan kiri) lalu mentang			Kaki kiri jejer	Badan lenggut lalu kembali. Badan leyek kanan		Tolehan kiri lalu kanan
		5-6	Penari yang jengkeng, lengan kanan mentang	Tamngan kiri disebelah lutut kiri					Tolehan kanan
			Penari yang berdiri,			Debeg gejug kaki kanan	Badan ditarik ketengah		Toleha kanan
		7-8(G2)	Smua penari Seblak kanan	Seblak tangan kanan		Untuk penari yang berdiri=kaki jejer	Berat badan ke kiri/leyek iri		Tolehan kiri
		1-4		Penari yg jengkeng dan berdiri= Tangan kanan ambil sampur mentang		Penari yg berdiri Kaki kiri jejer			Semua penari Tolehan kanan
		5-6	Penari yang jengkeng=Lengan kanan mentang sampur			Penari berdiri = debeg gejug kaki kiri			Tolehan kanan
		7-8 (N3)	Penari yg jengkeng+berdiri = Lengan kanan nekuk			Penari berdiri=ngeneti kaki kiri			Tolehan kiri
		1-4(P)	Penari yg berdiri+jengkeng = lengan kanan mentang			Penanri yg berdiri=kakai kanan jejer	Penari yg berdiri =badan leyek kanan		Tolehan kanan
76		5-6	Penanri yg jengkeng = lengan kanan mentang			Penanri yg berdiri=debeg gejug kaki kanan	Penari yg berdiri=badan ditarik ke tengah (adeg)		Tolehan kanan

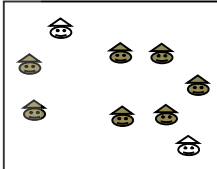


		7-8(G3)		Seblak kanan		Penari yg berdiri= nglewas mojak kanan, kaki kanan maju		Toleh ke kiri lalu ke kanan	
		1-4		Kedua tangan ukel mlumah sejajar telinga kiri		Penari yg berdiri= Kaki kanan ngeneti	Penari ang berdiri = badan ngglebag ke kiri	Tolehan kiri lalu kanan	
		5-8(N4) = untuk Penari yg jenken g		Ukel penuh kedua tangan mlumah				Tolehan kiri	
		(5-6)= untuk penanri yang berdiri		Ukel mlumah kedua tangan		Penari yg berdiri= debeg gejug kaki kanan		Tolehan kanan	
		(7-8)= untuk penanri yang berdiri		tangan kanan kiri Ukel kembar mlumah		Maju kaki kanan		Tolehan kiri	
		1-4		Penari yg jengkeng = Kedua tangan memegang samur diatas pundak kiri. Penari yg berdiri = kedua tangn ukel mengkurep diatas pundak kiri		Penari yg berdiri maju kaki kiri		Tolehan kanan	
		5-8(G5) untuk penanri yg		Kedua tangan ambil sampur, ditarik ke kanan sejajar dengan telinga kanan, lalu tangan kiri tawing				Tolehan kiri	

		jengke ng		pakai sampur sejajar dg telinga kanan, tangan kanan ngolong sampur mengkreptrap cethik kanan					
		untuk penari yg berdiri (5-6)				Debeg gejug kaki kanan			
		(7-8 G5)		Ambil samour, tangan kiri tawing, tangan kanan ngolong sampur trap puser		Srimpet kaki kanan, kaki iri gejug	Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
77		1-4		Penari yg jengkeng=tangan kiri ditarik miring sejajajr telinga kiritolehan ke kanan					
		Untuk penari g berdiri, 1-2				Debeg gejuk kaki iri			
		3-4		Tangan kiri mbukak		Kaki kiri jejer	Badan ngglebag kanan, lalu leyeytk kiri	Tolehan kiri	
		5-8(N6)		Ukel penuh tangan kiri , sejaajr telinga kiri				Tolehan kanan	
		Untuk penari g berdiri, (5-6)				Debeg gejug kaki kanan			
		(7-8)		Tangan kiri ukel kanan		Kaki kanan jejer	Badan leyek kanan (badan mungkur)	Tolehan ke kanan	

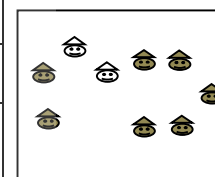
		1-4 (P)		Penari yg jengkeng=menthang tangan kiri				Tolehan kiri	
78		untuk penari yg berdiri 1-2				Debeg gejug kakai kiri			
		3-4	Lengan kiri mentang			Kaki kiri maju, gejuk kaki kanan	Ngglebak ke iri	Tolehan kiri	
		5-6	Penari yg jengkeng+berdiri =ngembat kiri	Tangan kiri ngembat		Penari yg berdiri=debeg gejug kakai kanan		Tolehan kiri	
		7-8(G6)		Tangan kiri cul sampur, tangan kanan seblak sampur				Tolehan kanan	
		Penafi yg berdiri = 7				Napak kaki kanan	Ngglebak kiri		
		8(G6)	Lengan kiri nekuk	Tangan kiri trap cethik kiri cul sampur, kanan ambl sampur seblak		Debeg gejug kiri		Tolehan kanan	
		1-4	Semua penari = ngembat mentang kanan, lemgan kiri malangkerik	Kanan ngrayung, kiri ngithing		Penari yg berdiri = kaki jejer			
		5-8(N7)	Semua penari = lengan kanan nekuk	Tangan kanan trap cethik kiri ukel penuh		Pemari yg berdiri hitungan 5-6 kaki kanan debeg gejug		Tolehan kiri	
		1-4(P)	Semua penari=	Tangan kanan ditarik mentang kanan		Penari yg berdiri = kaki kanan jejer		Tolehan kanan	
		5-6	Semua penari = lengan kanan	Tangan kanan pegang sampur					

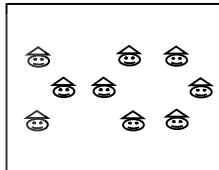
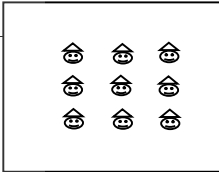
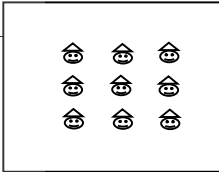
			seleh						
		7-8(G8)		Semua penari= Tangan kanan ambil sampur mentang			Badan leyek kiri	Tolehan kiri	
		1-4	Semua penari = lengan kanan ngembat mentang	Tangan kanan ngembat mentang				Tolehan ke kanan	
		5-6	Semua penari =	Tangan kanan ditarik trap puser mlumah, tangan kiri abil sampur trap puser (tangan kanan dan kiri sejajar)		Penari yang berdiri= debeg gejug kaki kiri		Tolehan depan	
		7-8(G9)		Seua penari = Tangan kanan ditarik naik sejajajr hidung, tangan kiri seblak		Penari yang berdiri= Debeg gejug kaki kanan		Tolehan kiri	
		1-2	Untuk enari yang jengkeng=lengan kiri nekuk malangkerik					Tolehan depan	
79		1	Lengan nekuk	Tangan kiri trap cethik kiri			Penari yg berdiri= badan net mendhak		
		2				Penari yg berdiri= napak kanan	Penari yg berdiri= Badan putar (setengah)		
		3-4(P)	Lengan kiri malangkerik			Hit.3 penari yg berdiri= napak kiri. Hit 4 napak kanan	Badan putar penuh		
		5-7	Penari yg jengkeng = lengan kiri malangkerik	Tangan kanan ngitihing nimpit sampur sejajar hidung				Tlehan depan	

		8(G10)		Semua penari = Cul sampur kanan		P[enari yg berdiri hit 5-6 napak kiri lalu srisig mundur cepat. 7-8 (G10) mendhak jumbul cul sampur			
		1-2	Pada hit I penari yang bersiri = ridong sampur, hit 2 mentang kanan pakai sampur	Penari yg jengkeng= tangan kanan turun ambil sampur, mentang, tangan kiri ridog sapur disamping lutut kiri. Pada hit 1 penari yg berdiri seblak kanan		Pada hit 1 penari yg berdiri=kaki kiri njangkah. Hit 2 gejug kiri		Tolehan kanan	
		3-4	Lengan kanan mentang sampur, kiri nekuk ridomng sampur			Hit 3, penari yg berdiri=napak kaki kanan, hit 4 gejug kiri		Tolehan kanan	
		5-6	Semua penari lengan kanan nekuk. Penari yang berdiri kedua lengan nekuk	Tangan kanan ukel mlumah trap puser, tangan kiri ukel tanggung ngrayung . penari yang berdiri kedua tangan sejajar		Penari ang berdiri= srimpet kaki kiri		Tolehan depan, penari yg berdiri tolehan kanan	
80		7- 8(N11)	Semua penari = lengan kiri mentang seblak , lengan kanan nekuk ke depan	Tangan kiri seblak, tangan kanan ditari sejajar hidung		Penari yang beridri= gejug kaki kanan	Penari yang berdiri=ngglebag kiri	Tolehan kiri	
		1-2	Semua penari= lenganh kiri nekuk	Tangan kiri trap cethik		Hit.2 = napak kaki kanan	Hit1 Badan mendhak net). Hit 2 ngglebag kanan (setengah)	Tlehan ke depan	
		3-4(P)	Penari yang jengkeng= lengan kiri malangkerik	Tangan kanan sejajar hidung		Hit 3 penari yg bersiri napak kaki kiri, hit 4 napak kakai kanan	Hit 3 nggelab penuh	Tolehan ke depan	

		5-7	Penari yg jengkeng = lengan kiri malangkerik	Tangan kanan sejajajr dengan hidung				Tolehan ke depan	
		8 (G12)		Penari jengkeng =cul sampur				tolehan kanan	
		1-4		Penari yang jengken + berdirig= tangan kanan turun mentang				Tolehan kanan	
		5-6					Penari yg berdiri=napak kaki kiri lalu srisig cepat		
		7-8		Tangan Cul sampur	Tungkai Penari yg berdiri = mendak jumbul		Penari yg berdiri = Kaki jejer,		
81		1-2		Penari yg berdiri= seblak sampur kanan, yangan kiri ngrayung trap cethik			Kaki kiri gejug	Penari yang berdiri = gglebak ke kanan	Tolehan ke kanan
		3-4	Penari yang berdiri=Lengan kanan ngembat mentang sampur, lengan kiri malangkerik				Kaki jejer		Tolehan kanan
		5-6	Penanri yang jengkeng- lengan kanan ngembat mentang sampur	Tangan kanan njimpit sampur					Tolehan kanan
		7-8(N13)	Penari yg jengkeng dan berdiri= Lengan kanan nekuk	Tangan kanan ukel penuh trap cethik kiri			Penari yg berdiri= kaki kanan debeg gejug		Tolehan kiri
		1-		Penari yang berdiri=cul			Penari yang berdiri		


				sampur, (1-2 = penari yang jengkeng cul sampur)					
		2-4 (P)	Penari yg jengkeng = lengan mentang	Tangan kanan mlumah, tangan kiri ngrayng di samping lutut kiri (3-4 = tangan kanan mbukak mentang mlumah, tangan kiri ngrayung di saping lutut kiri)		kaki kanan jejer			Tolehan kanan
		5-6		Penari yg berdiri + jengkeng = ukel tangan kanan		Debeg gejug kaki kiri			Tolehan kanan
		7-8(G13)		Penari yang berdiri= angan kanan ngembat mentang					Tolehan kiri
				Penari yang jengkeng = tangan kanan mentang		Kaki kiri jejer	Leyek kiri		Tolehan kiri
		1-4	Penari yg jengkeng dan berdiri= lengan kanan ngembat mentang				Penari yang berdiri= badan leuekkanan		Tolehn kanan
82		5-8		Sindet kiri					
		1-4	Lengan mentang nanggung	Tangan kanan ambl sampur					Tolehan kanan
		5-8		Tangan kanan ditarik ke pusar lalu ukel					Toleh kiri
		1-2				Debeg gejug kanan			



83	3-4	Lengan kanan mentang mlumah				Hadap kanan	Tolehan kanan	
	5-6		Seleh tangan kanan			Leyek kanan		
	7-8	Lengan kanan mentang				Leyek kiri	Toleh kiri	
	1-4	Lengan kanan mentang kanan				Leyek kanan	Toleh kanan	
	5-8		Ukel nanggung kiri			Debeg gejug kiri		
	1-4	Mentang kanan				Leyek kanan, leyek kanan	Toleh depan	
	5-8					Kipat srisig		
84	1-6				Srisig			
85	7-8		Seblak kanan				Toleh kanan	
	8x3					Lembehan separo, yang depan panggel		
86	5-6		Kedua tangan ambil sampur mentang			Berdiri, kaki kiri gejug	Tolehan kanan	
	7-8 (N)	Lengan iri mentang	Tangan kanan ukel trap piser sejajar tangan kiri, tangan kanan ditarik sejajar telinga kiri				Tolehan kiri	
	1-2	Ngembat				Mancat (srisig)	Tolehan kanan	
	3-4 (P)					Srisig ke gawang tengah (menjadi gawang tiga-tiga)		
87	5-6			Mendhak jumbul		Kaki kanan jejer		
	7-8(G)		Cul sampur Tangan kanan seblak sampur,			Nglerek kaki kanan (tanjak kiri)	Tolehan kanan	

				tangan kiri kebyok sampur trap cethik kiri					
		1-2	Lengan nekuk	Tangan kanan ambil sampur	Tngkai mendak				Tolehan kiri
		3-4	Lengan kanan mentang lurus			Kaki kiri mancat			Tolehan kanan
		5-6		Cul sampur (setelah gersak kepala)					Gedeg (kanan kiri tengah)
		7-8(N)	Lengan kanan nekuk ambil sampur	Seblak kanan					Tolehan kiri lalu kanan
		1-2	Lengan kanan nekuk ambil sampur		Mendhak				Tolehan kiri
		3-4(P)	Lengan kanan mentang lurus			Kaki kiri mancat			Tolehan kanan
		5-6		Cul sampur (setelah gerak kepala)					Gedeg (kanan kiri tengah)
		7-8(G)	Lengan kanan nekuk ambil sampur	seblak kanan					Tolehan ke kiri lalu ke kanan
		1-2	Lengan kanan nekuk ambil sampur		Mendhak				Tolehan kiri
		3-4	Lengan kanan mentang lurus			Kaki kiri mancat			Tolehan kanan
		5-6				Debeg gejug kaki kiri			
		7-8(N)	Lengan kiri mentang mlumah			Kaki kiri jejer			Tolehan kiri
		1-2	Kedua lengan mentang	Kedua tangan ukel			Ogek lambung kanan dan kiri, badan leyek kiri		Tolehan kiri
		3-4(P)	Kedua lengan nekuk	Tangan ngithing trap puser			Badan leyek kiri		Tolehan kiri
88		2=8		Nikel warti	Bersila, jengkeng				



89					Laku dodok (jalan jongkok)	Hadap kanan		
90					Lumaksana kapang-kapang masuk (keluar dr panggung)			