

KARYA TARI BARU INDONESIA: PENGARUH KEBUDAYAAN PADA KARYA KREATIF SARDONO W. KUSUMO¹

Siti N. Kusumastuti

Pengantar

Seni tari sebagai ekspresi manusia yang diwujudkan dalam rangkaian gerak tubuh manusia, disusun di dalam ruang berdasarkan ritme tertentu untuk menyampaikan maksud atau pesan, merupakan salah satu unsur dari seni pertunjukan (termasuk seni musik, teater, dan wayang). Adapun seni pertunjukan adalah satu di antara berbagai cabang kesenian yang terbentuk dari berbagai media, yaitu media gerak, audio dan literer yang dilakukan oleh individu atau kelompok pada suatu tempat dan waktu tertentu.

Untuk memahami perjalanan seni tari Indonesia diperlukan penelusuran sejarahnya pada zaman tertentu agar bisa mengetahui pasang surutnya berbagai jenis dan bentuk seni tari tersebut. Faktor-faktor pelenyap, penghambat dan pendorong keberadaan seni tari bermacam-macam. Ada yang disebabkan oleh perubahan politik, disebabkan oleh masalah ekonomi, karena terjadi perubahan selera masyarakat penikmat, karena adanya dorongan dari dalam diri si seniman untuk berubah melakukan pembaruan, dan ada pula yang disebabkan ketidakmampuan bersaing dengan bentuk-bentuk seni lainnya.

Sejak Indonesia merdeka pada tahun 1945, keberadaan seni tari Indonesia yang bersifat tradisional dan mengandung unsur kedaerahan terus berkembang dan mengalami berbagai proses perubahan. Di awal era pemerintahan Orde Lama tersebut fokus kebudayaan Presiden Soekarno adalah keindonesiaan dengan berpedoman kepada falsafah Pancasila, atau lebih keras lagi pada politik Nasakom serta Manipol-Usdek, yang kemudian juga berlaku terhadap kesenian (Holt, 1967: 214; Parani, 2011: 32). Kesenian populer dari Barat dilarang, dan untuk “melawan” merebaknya tari pergaulan Barat, ditata tarian *Serampang Dua Belas* sebagai Tari Nasional pada tahun 1950. Kekayaan tari tradisional dan daerah dirawat selain dikembangkan.

¹ Diajukan untuk Jurnal *Beranda*, Fakultas Seni Pertunjukan – Institut Kesenian Jakarta

Munculnya Partai Komunis Indonesia (PKI) mempengaruhi perjalanan seni tari Indonesia. Seni tari yang disenangi penonton ditunggangi partai tersebut dan digunakan sebagai media propaganda. Kekuasaan pemerintah di bidang kesenian melalui Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA), telah membungkam kreativitas seniman dan kehidupan seni tari, dan kesenian pada umumnya melorot. Lahirnya Orde Baru di bawah pimpinan Presiden Soeharto, bagi seniman tari memberikan harapan perubahan ke arah yang lebih baik di bidang seni tari. Tak sedikit seniman muda kreatif tampil dengan wawasan “seni baru” yang inovatif. Mereka menemukan kebebasan untuk mengekspresikan diri melalui karya-karya yang menampilkan tema serta gaya ungkap sesuai dengan ide dan gejolak nurani mereka. Salah satu seniman muda tersebut adalah Sardono W. Kusumo.

Sardono dan Karyanya

Sardono W. Kusumo, yang menguasai tari Jawa klasik dengan baik, berperan penting dalam pengembangan karya tari baru Indonesia. Ia memiliki penghayatan budaya yang mendalam, memiliki cukup imajinasi, dan keberanian, untuk menampilkan pilihan-pilihan baru terhadap apa yang ia warisi. Selain faktor internal tersebut, faktor eksternal yang mendorong kerja kreatif Sardono yaitu: pertama, ia menetap di Jakarta yang menawarkan kebebasan besar dari aturan-aturan tradisi; kedua, ia mulai berkarya saat munculnya Orde Baru yang menjanjikan kebaruan di segala bidang; dan ketiga, ia berlatih serta berkarya di Taman Ismail Marzuki (TIM), tempat seniman-seniman dari berbagai bidang, daerah, dan manca negara, bertemu, bertukar pikiran, serta mengadakan latihan dan pertunjukan.

Pada awal karirnya, Sardono menjadi penari utama sendratari Ramayana Prambanan yang menggelar pertunjukan di candi Prambanan, Yogyakarta. Kelompok ini lahir dari sebuah gagasan baru untuk menyajikan budaya Jawa kepada wisatawan di panggung terbuka yang dibuat untuk itu. Selanjutnya, Sardono sempat berlatih dengan beberapa tokoh tari modern Amerika di New York, tahun 1965.

Karya Sardono merupakan wahana ekspresi baru (modern) yang menggunakan unsur-unsur tari tradisional secara kreatif. Banyak karya eksperimentalnya secara “cerdik” (meski terkadang kontroversial) memasukkan kekayaan tradisi budaya Indonesia. Para kritikus dan penonton nasional maupun internasional sering merasa karya Sardono misterius, mempunyai pesona aneh. Struktur tarinya memadukan teater tari Indonesia dengan pandangan pribadi dan perangkat teater kontemporer.

Sardono mulai berkarya di Jakarta pada tahun 1968. Dalam proses berkarya tersebut, ia membuat lokakarya tari di Taman Ismail Marzuki (TIM) dengan seniman-seniman tari dari berbagai latar belakang budaya untuk mencoba apa yang telah dipelajarinya di New York: penjelajahan dan improvisasi gerak kreatif. Ia tidak mengajarkan suatu teknik tari Barat dan atau Modern tertentu, bahkan ia membiarkan para peserta lokakarya menggunakan apa yang telah mereka miliki: teknik-teknik tari balet, Jawa, Bali, Sumatera Barat. Meski telah berkolaborasi bersama seniman-seniman tari dari berbagai latar belakang budaya dengan keahlian yang berbeda, beberapa karya tari Sardono di awal kariernya berupa percobaan dengan berbagai bentuk tari Jawa tradisional. Ia mempertahankan tema kisah dan semangat tradisi Jawa, tetapi sekaligus melampaui bentuk-bentuk dan pola-pola gerak baku tari Jawa klasik. Dalam karya-karyanya tersebut, Sardono memadukan gerak halus *bedhaya*,² dengan tembang *langendriyan*,³ dan alur kisah *wayang wong*⁴. Penggarapan karya dengan memadukan tiga *genre* tari Jawa, yang belum pernah dilakukan sebelumnya oleh seniman tari Jawa. Namun, salah satu dari percobaannya, *Samgita Pancasona* (1971), dianggap “melampaui batas” oleh penonton Jawa tradisional. Ketika dipentaskan di kota kelahirannya, Surakarta, beberapa penonton melempari telur busuk ke atas panggung, walau di Jakarta karya tersebut memperoleh sambutan gempita.

Lokakarya Antarbudaya dan atau Lintasbudaya serta Penjelajahan Lingkungan

Dalam proses kreatifnya, Sardono gemar membawa penari-penarinya menjelajah ke berbagai wilayah pedesaan Indonesia seperti: Bali, Nias, pedalaman Kalimantan Timur, Papua, untuk belajar dari alam dan berlatih menari di alam terbuka bersama penari-penari desa setempat.

Masih di tahun 1970 an, Sardono berkarya bersama seniman dan *sesepuh* suku Kenyah dan Modang, dua sub-suku Dayak, di Kalimantan Timur. Kunjungan ke hutan tropis

² *Bedhaya* adalah tari putri keraton yang sebagian masih dianggap keramat, ditarikan oleh sembilan puteri (atau tujuh untuk jenis yang kurang keramat) dan bersifat sangat tenang, iramanya mengikuti pukulan-pukulan matra yang teratur dari iringan karawitannya (Sedyawati, 1981: 8; Brakel – Papenhuyzen, 1991: 46; 49).

³ *Langendriyan* adalah “opera Jawa” yaitu tarian dan atau drama yang dilengkapi dengan musik gamelan dan nyanyian puisi metris (*tembang macapat*) sebagai pengganti dialog untuk mengungkapkan cerita-cerita yang bersifat setengah sejarah (*babad*) (Koentjaraningrat, 1984: 300; Brakel – Papenhuyzen, 1991: 27).

⁴ *Wayang wong* (wayang orang) yaitu teater tradisional Jawa yang dimainkan pelaku-pelaku tanpa topeng dan merupakan peniruan atas wayang kulit. Adapun *wayang golek* adalah wayang yang terbuat dari bahan kayu yang merupakan hasil perkembangan wayang kulit dan berkembang di daerah Jawa Barat (Soedarsono, 1991: 1–2; Brakel – Papenhuyzen, 1991: 69–73).

tersebut membangun minatnya pada masalah lingkungan hidup. *Meta Ekologi* (1979), *Hutan Plastik* (1983), dan *Hutan yang Merintih* (1987) merupakan hasil percobaan dan penjelajahan terhadap masalah lingkungan.

Meta Ekologi dipentaskan di halaman terbuka TIM dalam acara Festival Seni Jakarta, didukung oleh penari dan pemain teater dari berbagai latar belakang budaya, yang sedang menimba ilmu di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta. Para pendukung menari dalam kubangan lumpur untuk meningkatkan kepekaan mereka dan mempertajam kesadaran penonton terhadap unsur dasar alam: tanah dan air. Para pendukung *Meta Ekologi* berproses kurang lebih tiga bulan di salah satu kampung di ujung Jakarta yang masih memiliki kubangan lumpur. Selama dua minggu di awal latihan, setiap penari membiasakan dirinya dengan lumpur di kubangan. Setelah itu, melalui teknik tari yang dimilikinya (teknik tari tradisional daerah, balet, tari modern) mereka berupaya menguasai dan menaklukkan lumpur tersebut untuk kemudian temuan dalam lumpur dijelajahi bersama antara penari dan pemain teater lainnya. Hasil yang telah diperoleh terus dijelajahi, dan pada saat inilah Sardono mulai turut berproses bersama mereka. Hasil inovasi yang ditemukan dan dianggap baik, dipilih untuk kemudian dijelajahi lagi. Penjelajahan gerak, irama dan rasa, terus berlangsung hingga saat menjelang pertunjukan. Tidak ada pola ketat dan bentuk yang mengikat dalam karya *Meta Ekologi*. Garis besar koreografi karya sangat ditentukan oleh ruang dan waktu, dan di saat mempertunjukkannya dituntut kemampuan rasa serta kepekaan yang optimal dari penari dan pendukung lainnya. Di sini nampak, kerja kreatif Sardono sangat ditentukan pula oleh kreativitas pendukungnya, dan di akhir pertunjukan kreativitas yang dibangun bersama tersebut diapresiasi oleh penonton dan kritikus.

Karya lainnya, *Hutan Plastik*, yang juga dipentaskan di TIM, Sardono menggunakan tabung-tabung plastik besar tembus pandang yang berisi penari-penari Jakarta dari berbagai latar belakang budaya sebagai media ekspresinya. Panggung ditutup dengan sampah plastik dan di atasnya para penari Dayak menari. Pesan yang disampaikan adalah “bahkan jauh di pedalaman hutan Kalimantan, pepohonan telah diganti dengan plastik.” Proses penjelajahan dan penggarapan *Hutan Plastik* ini, hampir sama dengan proses penggarapan *Meta Ekologi*. Adapun dalam karya *Hutan yang Merintih*, penari Jakarta dan penari Dayak berkolaborasi serta menari bersama, dan di akhir pertunjukan Sardono membiarkan para penari Dayak sambil menari berbicara langsung kepada penonton dan pers tentang hutan mereka yang terbakar.

Kerja kreatif antarbudaya dan atau lintasbudaya (*interculturism*) di dalam seni pertunjukan sudah lama dikenal. Salah satu hasilnya, *cultural borrowing*, atau meminjaman

benda-benda, kebiasaan, kata-kata, musik, nyanyian, tarian, pemikiran, ilmu, dan teknologi, banyak bisa dilihat wujudnya di Indonesia (Murgiyanto, 1993: 7). Pergaulan antarbudaya dan atau lintasbudaya merupakan salah satu alat ampuh untuk inovasi. Di dalam seni pertunjukan, karya-karya antarbudaya dan atau lintas budaya merupakan hasil pencarian nilai-nilai baru dan usaha kembali ke kearifan tradisi dan nilai-nilai lama. Sikap menghargai kawan kerja pihak-pihak yang terlibat, *give and take*, merupakan pedoman yang sangat penting.

Kembali ke Jawa

Pencarian Sardono yang tiada henti membawanya kembali ke roh Jawa, dan menghasilkan *Mahabhuta* (1988), *Ramayanaku* (1990), *Passage Through the Gong* (1993), *Opera Diponegoro* (1997), *No Bodys Body* (2007). Kritikus New York, Marcia Siegel, menulis karya Sardono *Passage Through the Gong* yang dipertunjukkan di Brooklyn Academic of Music sebagai karya yang meditatif, dan bagi Siegel, praktik tari Indonesia mampu mengobati luka modernisme. Adapun karya *Mahabhuta* yang dipertunjukkan di Jenewa, oleh kritikus setempat ditulis bahwa karya tersebut berhasil mengungkapkan: “upaya menemukan kembali, melalui kesenian, hubungan seimbang antara manusia dengan manusia, manusia dengan alam, antara jagat besar dan jagat kecil, untuk menghidupkan kembali kesatuan antarkeduanya.”

Dalam karya *No Bodys Body*, penari Jakarta yang terdiri dari orang Sunda, orang Jawa, orang Minang, dan orang Papua, berlatih bersama dan bertukar pengalaman serta pengetahuan teknik tari sesuai keahlian masing-masing untuk bisa menguasai wajan besar, properti yang dipakai sebagai wadah mereka menari. Adapun *Opera Diponegoro* digarap pada tahun 1997 dan berulang kali dipentaskan, terakhir dipentaskan tahun 2011 di Jakarta dengan judul *Opera Diponegoro Jawa Wae 1825–0000*. Garapan ini bertolak dari Babad Diponegoro, yaitu catatan Diponegoro 200 tahun yang lalu, yang ditulis saat dia dibuang dan ditahan di Sulawesi. Dalam pertunjukan yang terakhir, karya tari ini mengalami perubahan di beberapa bagian dan juga pengembangan, bukan hanya pada bentuk dan pengadeganan, namun juga pada ide garapannya. Dalam pertunjukan *Opera Diponegoro Jawa War 1825–0000* ini, Sardono melibatkan penari Jakarta dari berbagai latar belakang budaya: Jawa, Sunda, Minang, Bengkulu, Bali, maupun penari dari Surakarta yang juga tidak semuanya berasal dari Jawa, pemusik dari Jakarta dan Surakarta. Bahkan pertunjukan ini melibatkan Iwan Fals (penyanyi pop balada Indonesia) yang berperan sebagai Dalang dengan

membacakan narasi yang didendangkan (narasi berupa catatan Diponegoro selama ditahan di Sulawesi dan lagunya digarap oleh Iwan Fals) dan Happy Salma (aktris film dan sinetron) yang berperan sebagai Diva Mabuk . Mereka berproses bersama selama beberapa bulan di Surakarta dan Jakarta dan berpentas selama tiga hari di Teater Jakarta, sebuah gedung pertunjukan yang besar dan lengkap, di TIM.

Pemilihan Iwan Fals sebagai dalang sekaligus sebagai penggarap lagu, karena oleh Sardono, Iwan Fals dianggap bisa menyuarakan situasi masa kini, sehingga karya ini bisa berguna untuk mengajak masyarakat memahami keadaan masa kini dan kemudian mempunyai kesadaran memperbaikinya. Diponegoro, seseorang yang terpaksa berperang melawan Belanda, yang sesungguhnya orang yang tak suka perang, tak suka darah dan selalu ingin damai. *Opera Diponegoro Java War 1825–0000* mencerminkan konstruksi realitas masa kini yang terus terjadi yaitu pertempuran tanpa akhir antara kemanusiaan dan ketidakadilan yang seharusnya diatasi melalui perlawanan kultural. 220 tahun yang lalu Jawa dijajah oleh sistem global yang tidak adil, dan sekarang persoalan ke-Indonesiaan dalam konteks internasional pun masih dijajah. Lebih lanjut, penambahan judul dengan *Java War 1825–0000*, menunjukkan bahwa Jawa bukan lagi hanya milik orang Jawa, tetapi semua orang dari bermacam suku, ada di Jawa. Dalam proses penggarapannya, diperlukan adanya hijrah budaya (perjalanan antarbudaya dan atau lintasbudaya).

Meneropong Sardono melalui Strukturalisme, Pascastrukturalisme, dan Representasi

Sardono W. Kusumo adalah koreografer yang tak tercerabut dari kebudayaannya. Fondasinya adalah sangat Jawa. Bahwa dalam kariernya ia melahirkan berbagai karya yang seakan bukan Jawa, itu sesungguhnya adalah hasil persentuhan kejawaannya dengan kebudayaan lain.

Melalui teropong strukturalisme, Sardono bukanlah agensi individual (subyek pelaku tindakan) yang penuh dengan kesadaran dan kejeniusan. Peran subyek memang dinegasikan dalam strukturalisme. Sardono bisa diakui oleh kalangannya sebagai salah satu tokoh terpenting dalam pembaruan seni tari, itu karena pengaruh sistem kultural yang membungkusnya. Begitulah kalau Sardono dianalisis melalui kaca mata strukturalisme dan pascastrukturalisme. Sedemikian tebal kebudayaan Jawa yang terinternalisasikan dalam diri Sardono, sehingga menjadi modal yang sangat kuat untuk membuatnya menonjol dalam penciptaan karya-karya baru yang kemudian mempengaruhi tak sedikit pelaku seni tari.

Kejawanan yang kental itu manakala berbelitan dengan kebudayaan lain, akan melahirkan karya tari yang unik.

Sistem kultural yang beroperasi sangat kuat dalam diri Sardono ini membuatnya berbeda dengan seniman-seniman yang latar belakang kebudayaannya kurang kuat. Hal terakhir ini cenderung melahirkan karya artifisial dan berpretensi “nyeni” yang oleh Umar Kayam disebut *kitsch* (dalam ceramah kebudayaan di Taman Ismail Marzuki, 1978).

Roland Barthes yang pemikirannya berada pada titik peralihan dari strukturalisme ke pascastrukturalisme memberikan sebuah ilustrasi dalam bukunya *Mythologies* (1957) yang bisa memberikan penjelasan lebih jauh menyangkut perbedaan Sardono dengan seniman yang bungkus kebudayaannya tipis. Diilustrasikan oleh Barthes tentang perbedaan boneka buatan tangan (*hand-made, artisanal*) dan boneka buatan pabrik (*manufactured*). Boneka buatan tangan yang diciptakan oleh seniman merupakan produk organis yang menyiratkan aura dan sanggup beradaptasi seiring dengan perubahan waktu. Adapun boneka buatan pabrik tampak lebih dingin dan merupakan produk klinis dari sistem teknologi dan dari pekerja-pekerja yang teralienasi secara kebudayaan.

Faktor kebudayaan yang melontarkan Sardono sebagai salah satu tokoh terpenting dunia tari Indonesia masa kini, dalam pascastrukturalisme faktor kebudayaan tersebut adalah segala-galanya. Istilah “*the death of the subject*” diberi garis tebal. Ini sangat bertolak belakang dengan gagasan humanisme yang menyatakan bahwa individu adalah yang berdaulat.

Dalam pascastrukturalisme, subyek atau agen dikonstruksi oleh kekuatan-kekuatan budaya dan historis yang sewenang-wenang dan berkuasa.

Karya-karya tari Sardono adalah efek dari kebudayaannya, juga termaktub dalam penjelasan Stuart Hall (ed, 1997) mengenai representasi. Dikatakannya, bahwa kebudayaan adalah hal-hal yang menyangkut perasaan, kemelekatan pada kelompok (*attachment*), emosi, dan juga konsep-konsep serta ide-ide. Ekspresi yang muncul pada diri seseorang merupakan pernyataan siapa dirinya (identitas), perasaannya (emosi), kelompoknya (*attachment*), yang semua itu bisa “dibaca” dan dimengerti oleh orang lain. Jadi, makna budaya (*cultural meanings*) bukan hanya ada “di kepala”. Makna budayalah yang mengorganisasikan dan mengatur tindakan-tindakan sosial, mempengaruhi tingkah laku, serta mewujudkan menjadi kenyataan dan tindakan.

Sebagaimana sudah disinggung terdahulu, Sardono adalah seniman lintasbudaya yang mencampurkan kebudayaannya dengan kebudayaan-kebudayaan lain hingga melahirkan karya-karya tari unik. Ini kemudian menjadi identitasnya yang berbeda jauh dengan masa awal kiprahnya sebagai seniman. Saat itu sebagai penari ia sangat taat pada aturan-aturan

klasik tari Jawa. Dalam perjalanannya kemudian, kemahirannya pada seni tari klasik Jawa itu diaduknya ke dalam adonan bersama seni tari lain yang diperolehnya dari persentuhannya dengan berbagai kebudayaan.

Mengacu pada teori representasi Hall, Sardono menggunakan semua kebudayaan itu dengan pikiran dan perasaannya untuk memberinya makna. Makna itu lahir dari interpretasinya terhadap kebudayaan-kebudayaan yang digaulinya. Hall mengibaratkannya dengan batu bata yang direkatkan oleh semen sampai terwujudlah rumah. Batu bata adalah kebudayaan-kebudayaan yang dijumpai Sardono yang lantas direkatkannya dengan semen kreativitas dan jadilah sebuah rumah unik yang merupakan karya cipta seni tarinya yang oleh masyarakat dipandang sebagai identitasnya.

Sardono mencampurkan kebudayaan-kebudayaan dan memberinya makna. Makna inilah yang oleh Hall disebut identitas. Pada identitas inilah tercermin siapa Sardono dan pada kelompok apa ia berada.

Penutup

Perjalanan antarbudaya dan atau lintasbudaya yang dilakukan Sardono taktunggal wujudnya. Pelaku dan penonton masing-masing bebas memilihnya. Ia tak harus pula lumat, lentur dan saling melekat. Kerja antarbudaya dan atau lintasbudaya bahkan kadang “bertubrukan dan bertabrakan.” Namun hal terpenting dari kerja kreatif ini adalah usaha untuk menguasai, dalam kaitan seni tari, tubuh-tubuh penari mempunyai dimensi yang menembus batas-batas bahasa literer.

Daftar Pustaka

- Barthes, Roland. 1957. “Mythologies” dalam *Cultural Theory an Introductin*. Philip Smith & Alexander Riley. Blackwell Publishing Ltd, 2001.
- Brakel–Papenhyuzen, Clara. 1991. *Seni Tari Jawa: Tradisi Surakarta dan Peristilahannya*. Jakarta: ILDEP RUL.
- Budiman, Kris. “Membaca Mitos Bersama Roland Barthes” dalam *Analisis Wacana: Dari Linguistik Sampai Dekonstruksi*. Ed. Kris Budiman. Yogyakarta: Kanak. 2002.
- Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithica, New York: Cornell University Press.

Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Seri Etnografi Indonesia No. 2. Jakarta : Balai Pustaka

Murgiyanto, Sal. 1993. "Tradisi dan Inovasi, Beberapa Masalah Tari di Indonesia". Kumpulan Makalah. Jakarta.

Parani, Julianti. 2011. *Seni Pertunjukan Indonesia Suatu Politik Budaya*. Jakarta: Nalar

Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.

Stuart Hall (ed). 1977. "Representations: Cultural Representations and Signifying Practices" dalam *The Open University*.