

BEDOYO-LEGONG CALONARANG
KARYA RETNO MARUTI DAN BULANTRISNA DJELANTIK
DALAM PERSPEKTIF HERMENEUTIKA HANS-GEORG GADAMER
RELEVANSINYA DENGAN ESTETIKA SENI PASCAMODERN

Disertasi
Untuk memenuhi sebagian persyaratan
dalam memperoleh derajat doktor
Program Studi Ilmu Filsafat



Diajukan oleh :
Riana Diah Sitharesmi
13/352183/SFI/00228

Kepada
PROGRAM DOKTOR
PROGRAM STUDI ILMU FILSAFAT
FAKULTAS FILSAFAT
UNIVERSITAS GADJAH MADA
YOGYAKARTA
2018

DISERTASI

BEDOYO-LEGONG CALONARANG
KARYA RETNO MARUTI DAN BULANTRISNA DJELANTIK
DALAM PERSPEKTIF HERMENEUTIKA HANS-GEORG GADAMER
RELEVANSINYA DENGAN ESTETIKA SENI PASCAMODERN

yang dipersiapkan dan diajukan oleh :

Riana Diah Sitharesmi

13/352183/SF1/00228

telah dipertahankan di depan Dewan Penguji dalam Ujian Tertutup

pada tanggal 4 Juli 2018

dan dinyatakan telah lulus memenuhi syarat

Susunan Dewan Penguji

Dr. Rizal Mustansvir

Promotor/Penguji

Dr. Sindung Tjahyadi

Ko-Promotor/Penguji

Dr. Misnal Munir

Ketua Tim Penilai/Penguji

Dr. Rr. Siti Murtiningsih

Anggota Tim Penilai/Penguji

Dr. Sudaryanto

Anggota Tim Penilai/Penguji

Dr. Kardi Laksono

Anggota Tim Penilai/Penguji

Dr. Sri Widayanti, M.S.

Anggota Penguji

Dr. Neurah Weda Sahadewa

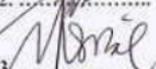
Anggota Penguji

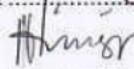
Dr. Arqom Kuswanjono

Anggota Penguji

1. 

2. 

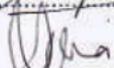
3. 

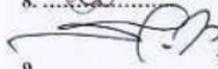
4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

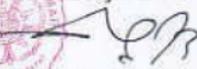
9. 

Yogyakarta, Juli 2018

Dekan Fakultas Filsafat

Universitas Gadjah Mada




Dr. Arqom Kuswanjono

HALAMAN PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan bahwa di dalam disertasi ini tidak terdapat karya yang pernah disampaikan atau diajukan untuk memperoleh gelar akademis di suatu Perguruan Tinggi. Data penelitian yang dipergunakan adalah murni hasil investigasi dan observasi atas objek material dan objek formal, serta memperoleh analisis otentik hasil pemikiran saya. Sepanjang pengetahuan saya pula, tidak ada karya maupun pendapat yang sama yang telah ditulis dan dipublikasikan oleh orang lain, kecuali yang diacu dan dikutip secara tertulis di dalam naskah ini serta tercantum di dalam daftar pustaka.

Yogyakarta, 20 Juli 2018



Riana Diah Sitharesmi

PRAKATA

Rasa syukur dengan penuh khidmad dihaturkan kepada Tuhan Yang Maha Esa atas karunia-Nya, sehingga penulisan naskah disertasi sampai pada tahap penyelesaiannya. Penulisan disertasi ini belumlah paripurna, namun agaknya sudah dapat berlega hati karena setidaknya disertasi telah lulus uji, sehingga dapat diajukan ke tahap selanjutnya. Semoga disertasi ini layak sebagai salah satu persyaratan menyelesaikan studi doktoral di Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada. Segala kendala yang pernah ada hanyalah tantangan yang harus dihadapi dengan pikiran jernih dan jiwa yang berserah diri kepada kuasa-Nya, dengan terus mencari dan menggali setiap yang tersembunyi di balik luasnya ilmu pengetahuan.

Penghormatan yang sebesar-besarnya saya persembahkan kepada **Prof. Dr. Joko Siswanto Almarhum**, yang selalu mendorong dan membesarkan hati saya di dalam menyelami keistimewaan ilmu filsafat, khususnya hermeneutika. Rasa terima kasih yang tidak terhingga disampaikan dari hati terdalam kepada **Dr. Rizal Mustansyir**, promotor sekaligus kolega diskusi yang sangat komprehensif, yang telah dengan kesabaran luar biasa, membimbing saya melalui tahap demi tahap penyusunan disertasi. Ucapan terima kasih yang sangat khusus disampaikan kepada **Dr. Sindung Tjahyadi** yang selalu mengobarkan kembali semangat setiap kali keberanian saya surut, serta telah bersedia menjadi ko promotor pengganti.

Dukungan banyak pihak tidak mungkin dinafikan bagi terlaksananya tugas kewajiban ini dengan baik. Dalam kesempatan ini pula diucapkan terima kasih kepada :

1. Rektor Universitas Gadjah Mada, Prof. Dr. Panut Mulyono, M.Eng., D.Eng., yang telah memberikan dukungan dan fasilitas akademis kepada penulis selama menempuh studi doktor di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
2. Rektor Universitas Negeri Gorontalo, Prof. Dr. Syamsu Qamar Badu yang memberi izin kepada penulis untuk menempuh studi doktor di luar Gorontalo.

3. Dekan Fakultas Sastra dan Budaya Universitas Negeri Gorontalo, Dr. Harto Malik, yang telah memberi dukungan moril bagi pelaksanaan penelitian.
4. Dr. H. M. Arqom Kuswanjono, M.Hum selaku Dekan Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, sekaligus sebagai anggota penguji.
5. Dr. Misnal Munir selaku Ketua Prodi S3 Ilmu Filsafat Fakultas Filsafat UGM, sekaligus Ketua merangkap anggota penguji.
6. Dr. Rr. Siti Murtiningsih, Dr. Sudaryanto, Dr. Kardi Laksono, Dr. Sri Widayanti, M.S., dan Dr. Ngurah Weda Sahadewa, selaku anggota penguji pada Ujian Tertutup Disertasi Doktor Fakultas Filsafat UGM.
7. Kedua koreografer *Bedoyo-Legong Calonarang*, Ibu DR. Anak Agung Ayu Bulantrisna Djelantik dan Ibu Theodora Retno Maruti, yang telah menginspirasi penulis untuk semakin menghayati seni tari.
8. Asisten koreografer Ibu Ruri Nostalgia, M.Sn, yang tesisnya telah menjadi referensi utama bagi investigasi artistik penciptaan karya *Bedoyo-Legong Calonarang*.
9. Dr. Ni Nyoman Sudewi, S.S.T, M.Hum, yang disertasinya telah membantu saya di dalam menganalisis data *legong*.
10. Bapak dan ibu dosen di lingkungan Fakultas Filsafat yang telah dengan sabar berbesar hati membagikan ilmu pengetahuan kepada kami.
11. Bapak Prastono, staf administrasi pada Program Doktor Ilmu Filsafat Fakultas Filsafat UGM, yang selalu sabar mengakomodasi setiap kebutuhan akademis penulis selama studi doktor di Fakultas Filsafat UGM.
12. Bapak Genthong HSA, suami terkasih yang telah tanpa lelah menampung segala keresahan hati, serta senantiasa setia merawat perdebatan-perdebatan di luar aktivitas akademis.
13. Muhammad Oriza Antasena, putera tersayang yang selalu menjadi bintang paling terang di kala semangat meredup, dengan permainan gitarnya yang bergaya "posmo".

14. Bapak Saeri dan Ibu Sri Wahyuni, kedua orang tua tercinta yang selalu memahami kesulitan-kesulitan penulis serta memberikan dukungan dalam segala bentuknya.
15. Tunggul Ari Prasetyo, S.T, Dr. Nazla Maharani Umayu, Aryo Wisanggeni Genthong, S.H, dan Eri Martantini, S.H, adik dan kerabat terdekat yang telah dengan penuh kasih siap menyampaikan setiap dukungan yang dibutuhkan.
16. Kementerian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia, yang telah membantu mengantar penulis menempuh studi doktor di Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada.
17. Bapak Prasetya, mas Umam, dan segenap staf di LafiNus Fakultas Filsafat UGM.
18. Dr. Agus Sutono, Dr. Astrid, kandidat doktor Ibu Maryati dan Bapak Irwandura, serta kolega S3 angkatan 2013, yang tak pernah berhenti mengirim semangat dari jauh.
19. Para kolega di Prodi Pendidikan Sendratasik UNG, teman sejawat, teman-teman S1 dan S2 Fakultas Filsafat UGM, serta pihak-pihak lain yang telah membantu selama proses penelitian ini, yang belum sempat saya sebut namanya hari ini.

Demikianlah prakata yang dapat disampaikan. Semoga setiap dukungan yang telah diberikan kepada penulis, peroleh balasan kebajikan yang berlimpahan. Terima kasih sebesar-besarnya untuk setiap saran, tegur sapa dan kritik ilmiah yang memang sangat dinantikan untuk meningkatkan kualitas pengetahuan penulis di masa depan.

Yogyakarta, 20 Juli 2018

Riana Diah Sitharesmi

INTISARI

Disertasi berjudul "*Bedoyo-Legong Calonarang* Karya Retno Maruti dan Bulantrisna Djelantik dalam Perspektif Hermeneutika Hans-Georg Gadamer Relevansinya dengan Estetika Seni Pascamodern" berangkat dari telaah *Bedoyo-Legong Calonarang* sebagai karya seni tari yang mendasarkan pada reinterpretasi atas tradisi dan kearifan lokal, di tengah dinamika kehidupan pascamodern. Tujuan imperatif disertasi ini adalah menemukan hakikat keberadaan *Bedoyo-Legong Calonarang* melalui signifikansi pemahaman hermeneutis di dalam penyajian dan kerja penciptaannya.

Metode penelitian bersifat kualitatif filosofis, yang secara khusus menggali nilai-nilai eksistensial dan estetis *Bedoyo-Legong Calonarang* sebagai objek material. Investigasi kerja artistik dan analisis intertekstual kepustakaan dilakukan di dalam alur hermeneutis hermeneutika H.G. Gadamer, dengan unsur-unsur metodis interpretasi, lingkaran hermeneutis, holistika, kesinambungan historis, komparasi, dan heuristika. Telaah permasalahan terutama untuk memahami temporalitas, estetika, tradisi, dan dialektika. Analisis struktur dan bentuk penyajian *Bedoyo-Legong Calonarang* dipergunakan untuk mengidentifikasi konsep koreografis guna mengasumsikan keberadaan signifikansi hermeneutika Gadamer.

Hasil yang diperoleh yaitu: 1) *Bedoyo-Legong Calonarang* di dalam hakikat kehadirannya adalah sebuah "cara mengada" subjek-subjek yang berproses; 2) Eksistensi sebagai *the mode of being* memberikan sifat ontologis bagi nilai estetis *Bedoyo-Legong Calonarang*; dan 3) Kehadiran *Bedoyo-Legong Calonarang* dalam ruang posmoderen adalah sebuah respon kritis atasnya, atau *counteract* bagi gaya seni posmoderen yang cenderung hiper-realis dan terpecah-pecah. Diharapkan kerja mencipta tari Indonesia hari ini lebih berintensitas pada proses kreativitas yang reflektif filosofis, dan supaya koreografer generasi selanjutnya lebih percaya diri merespon materi tradisi dan kearifan lokal bagi pencapaian eksistensi karya yang inovatif, hakiki, dan artistik spiritual.

Kata kunci: hermeneutika Gadamer, estetika ontologis, *Bedoyo-Legong Calonarang*, koreografi, pascamoderen.

Abstract

A dissertation entitled "*Bedoyo-Legong Calonarang* Karya Retno Maruti dan Bulantrisna Djelantik dalam Perspektif Hermeneutika Hans-Georg Gadamer Relevansinya dengan Estetika Seni Pascamodern" is derived from a study of *Bedoyo-Legong Calonarang* as a dance piece, which its creation based to the reinterpretation towards tradition and indigenous wisdom. The dance brings the past and its mythological sphere into a dynamic of postmodern life. The imperative is seeking the nature of existence of *Bedoyo-Legong Calonarang* through hermeneutical appreciation in the work of creating, conceptual sphere, and spectacle representation.

The use of the methods of philosophical qualitative focuses on to the existence and the aesthetic of the piece, as well as the ontological sphere attaches to the analysis foreground. Both artistic investigation and intertextual analysis are undertaken in hermeneutical plot of Gadamer's hermeneutics, with the methodical elements of interpretation, hermeneutic circle, holistic, historical continuum, comparison, and heuristic. The analysis of the choreographic concept is to identify the significant of Gadamer's hermeneutics in the understanding of temporality, aesthetic, tradition, and dialectic of the dance.

The outcome is mainly a comprehensive understanding towards *Bedoyo-Legong Calonarang* which has achieved: 1) its innovative – artistic ontological existence brings to front the nature of the dance as “mode of being”; 2) such existence provides the dance with the aesthetic values that is ontological; and 3) the nature of the dance is as a matter of fact a critical respond to postmodernism as a counterbalance, if not a countermovement, for postmodern aesthetic. It is worthwhile to think, within the continuum of Gadamer's hermeneutics, of seeking an artistic process of choreography, which more intent to the philosophical reflection. The future generation of Indonesian choreographer should be more confident to respond traditional materials and indigenous elements, in order to have an innovative ontological artistic-spiritual artwork.

Keywords: Gadamer's hermeneutics, *ontological aesthetic*, *Bedoyo-Legong Calonarang*, *choreography*, *temporality*, *postmodern*.

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL.....	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
HALAMAN PERNYATAAN	iii
PRAKATA	iv
INTISARI.....	vii
ABSTRACT	viii
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR DIAGRAM.....	xiv
BAB I. PENDAHULUAN	
A. Latar Belakang Penelitian	1
1. Masalah Penelitian	1
2. Rumusan Masalah	12
3. Keaslian Penelitian	12
4. Manfaat Penelitian	15
B. Tujuan Penelitian	16
C. Tinjauan Pustaka.....	17
D. Landasan Teori.....	25
E. Metode Penelitian.....	30
1. Bahan dan Materi Penelitian.....	30
2. Langkah-Langkah Penelitian	32
3. Cara Analisis.....	32
F. Sistematika Penulisan	36

BAB II. RANAH PEMIKIRAN HANS-GEORG GADAMER

A. Sejarah Perkembangan Pemikiran Hans-Georg Gadamer	41
B. Hermeneutika Hans-Georg Gadamer	45
1. Dinamika Internal (<i>Inner Dynamics</i>)	48
2. Pokok-Pokok Pemikiran	51
C. Pemahaman Karya Seni	56
1. Pengalaman Seni	57
2. Penghayatan (<i>Verstehen</i>) dalam “Permainan” Seni	62
3. Peleburan Cakrawala	64
4. Pengalaman Hermeneutis.....	69
5. <i>Bildung</i>	74
6. Kesadaran Historis sebagai Penghayatan Kebenaran	77
7. Bahasa Seni.....	80

BAB III. TELAAH *BEDOYO-LEGONG CALONARANG* SEBAGAI OBJEK HERMENEUTIS

A. Karya Seni sebagai Objek Hermeneutis.....	84
B. <i>Bedoyo-Legong Calonarang</i>	88
1. Dimensi Kesejarahan.....	89
2. Sajian Klasik dalam Perspektif Kekinian.....	92
C. Komponen Dasar <i>Bedoyo-Legong Calonarang</i>	94
1. Gerak.....	95
a. Vokabuler.....	97
b. Desain Keruangan (<i>Spatial Design</i>).....	102
c. Dinamika.....	104

2. Penari.....	107
3. Tata Visual (<i>Visual Set</i>).....	109
a. Panggung Pertunjukan.....	110
b. Tata Cahaya.....	111
c. Kostum.....	112
d. Properti.....	117
4. Elemen Aural.....	119
5. Tema dan Narasi.....	121
D. Dimensi Hermeneutis Penciptaan <i>Bedoyo-Legong Calonarang</i>	123

BAB IV. EKSISTENSI DAN ESTETIKA ONTOLOGIS *BEDOYO-LEGONG CALONARANG*

A. Signifikansi Hermeneutika H.G. Gadamer pada <i>Bedoyo-Legong Calonarang</i>	129
B. Eksistensi <i>Bedoyo-Legong Calonarang</i> sebagai <i>Mode of Being</i>	133
1. Transendensi Bentuk dan Isi.....	134
2. Konsep <i>Play</i> sebagai Signifikansi <i>Mode of Being</i>	137
C. Konstruksi Artistik Hermeneutis.....	138
D. Estetika Ontologis.....	143
1. Dimensi Subjek (Pencipta Karya dan Penari/Pelaku).....	144
2. Dimensi Bentuk dan Isi (Manifestasi atau Penyajian Karya).....	152
a. Narasi Calonarang sebagai Titik Temu.....	154
b. <i>Rwa-Binedha</i> sebagai Dasar Konsep Keseimbangan.....	159
c. Kebersahajaan yang Sublim.....	162
3. Dimensi Makna dan Pesan (Spektator atau Penonton).....	163

a.	Penonton sebagai Interpretator.....	165
b.	Memaknakan Kembali Kisah <i>Calonarang</i>	168
E.	Keberkesinambungan Hermeneutis.....	171
1.	Dialektika sebagai Proses Dinamis Mencapai Kesepahaman.....	172
2.	Persenyawaan Intelektual melalui Garap Iringan.....	176
BAB V.	RELEVANSI ESTETIKA ONTOLOGIS <i>BEDOYO-LEGONG CALONARANG</i> DENGAN ESTETIKA SENI PASCAMODERN	181
A.	Ruang Lingkup Estetika Seni Pascamodern.....	183
1.	Idiom-Idiom Estetika Seni Pascamodern.....	188
a.	<i>Pastiche</i>	189
b.	Parodi (<i>Parody</i>).....	191
c.	<i>Kitsch</i>	193
d.	<i>Camp</i>	194
e.	Skizofrenia (<i>Schizophrenic</i>).....	196
2.	Hiper-realitas di dalam Karya Seni Pascamodern.....	199
B.	Orientasi Karya Tari Indonesia Pascamodern.....	204
1.	Gagasan, Bentuk dan Penyajian.....	209
a.	Isu Transgender dalam Sentuhan Gaya Skizofrenia.....	214
b.	Muatan Simbol-Simbol Semu (<i>Over-symbols</i>).....	217
c.	Pengolahan Ekspresi Wajah.....	219
d.	Spektakel Kekuatan Fisik dan Gerak-Gerak Akrobatik.....	220
2.	Akar Tradisi dan Upaya Rekonstruksi.....	222
C.	<i>Bedoyo-Legong Calonarang</i> dan Estetika Seni Pascamodern.....	224
1.	Produksi Makna Baru.....	227

2. Jukstaposisi sebagai Intensi Dialektis.....	231
3. Penghayatan Nilai Tradisi di dalam Kontemporeritas.....	235
4. <i>Countermovement</i> Gejala Pemiskinan Makna.....	237

BAB VI. PENUTUP

A. Kesimpulan.....	241
B. Rekomendasi.....	250

DAFTAR PUSTAKA.....	252
---------------------	-----

LAMPIRAN

1. Struktur dan Bentuk Pertunjukan Bedoyo-Legong Calonarang
2. Glosarium
3. Foto-Foto

DAFTAR DIAGRAM

1. Konsep Kerja Hermeneutika Filosofis.....132
2. Implikasi kontinum hermeneutis *BLCA* menggunakan konsep Gadamer.....136

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Penelitian

1. Masalah Penelitian

Seni tari merupakan bentuk kesenian yang berkembang bersama kebudayaan manusia. Seni tari dapat berfungsi sebagai sarana atau media menghibur diri, mempererat pergaulan di dalam satu komunitas, menyampaikan maksud-maksud otoritas tertentu, dan menjalin komunikasi transendental dengan dunia roh atau alam semesta. Seni tari mewujudkan sebagai karya-karya tari di berbagai belahan dunia dalam bentuknya yang beragam. Keberagaman bentuk dan fungsinya ini senantiasa sejalan dengan keberadaan, kebiasaan, dan kebutuhan masyarakat pendukungnya dalam komunitas yang berbeda-beda.

Perspektif positivistik melihat seni tari sebagai pelengkap kebutuhan manusia yang bisa ada dan bisa juga tidak, terutama jika dibandingkan produk fisik *scientific* yang berkontribusi langsung memenuhi kebutuhan pokok hidup manusia. Abad pencerahan menegaskan pemikiran dikotomis pengelompokan rumpun ilmu alam dan rumpun ilmu humaniora berdasarkan legitimasi epistemologis yang dicapai melalui metode-metode. Aktivitas seni yang bergantung pada kepekaan jiwa, pada intuisi, insting, dan pada kemampuan menerima relativitas kondisi manusia, menjadikan seni sering dinilai tidak memenuhi syarat untuk dimasukkan ke dalam suatu rumpun ilmu.

Janet Adshead (1988:5) mengungkapkan, potensi akademik seni tari di Inggris dan Amerika pada tahun 1950-an terbuka untuk dipelajari bersama bidang

seni yang lain, di dalam area ilmiah, historis atau sosial. Bidang ilmu seperti *Physical education* misalnya, memanfaatkan seni tari sebagai bagian dari sarana pelatihan fisik. Beberapa *dance scholars* seperti Martha Graham, Merce Cunningham, Betty Redfern, Helen Thomas dan Andrée Grau kemudian melanjutkan proyek menganalisis tari dengan perspektif kritis sosiologi, antropologi, sejarah, psikologi, psikoanalisis, gender, semiotika, filsafat, feminisme dan interkultural.

Disiplin-disiplin tersebut memiliki kontribusi yang sangat bermanfaat bagi upaya pemahaman seni tari dalam konteks yang lebih luas. Meskipun demikian, pembahasan seni tari ini dengan cara tersebut bermuara pada status seni tari sebagai sekadar objek analisis akademis. Seni tari pada titik ini seolah kehilangan “jiwa”-nya, karena menjadi sedemikian berjarak dengan kehidupan manusia. Adshead (1988:6) lebih lanjut mengatakan, ‘*What seems most lacking, however, is a sound basis for making statements that reflect a deep and informed response to “the dance itself” so that its place in life could be more accurately judged.*’

Adshead bersama para seniman tari Amerika dan Eropa menegaskan pentingnya investigasi yang memosisikan seni tari berada di dalam dirinya sendiri sebagai sebuah karya seni. Karya tari dipahami bukan sebagai sekadar objek, melainkan merupakan wujud yang ekspresif dan *tangible*. Melalui karyanya, seniman tari merefleksikan objek dan fenomena kehidupan sehari-hari. Proses penataan, pembuatan atau penciptaan karya tari melibatkan kemampuan, dan pengetahuan yang holistik individu-individu pelakunya. Intuisi, kreativitas, dan

insting merupakan kompetensi utama yang melandasi seluruh praksis dan pengetahuan yang dibutuhkan dalam proses menata tari.

Tataran konseptual mengarahkan tahapan-tahapan esensial sebagai upaya memahami inti permasalahan, serta untuk mengembangkan prinsip kerja kreatif dan proses studio untuk hasil artistik. Menata tari di atas semua itu, menurut Blom dan Chaplin, dapat dikuasai melalui serangkaian eksperimen, menciptakan bagian demi bagian, frase demi frase, dengan keberanian dan keseriusan “bermain-main” dengan semua materi secara bersinambung hingga mewujudkan bentuknya (1989:3). Ide dan gagasan diungkapkan ke dalam gerak tubuh penari atau koreografer sendiri, untuk mengarahkan karya tari mencapai eksistensinya yang mandiri dan independen. Ragam gerak sebagai materi utama karya tari dapat bersumber dari idiom keseharian yang aktual maupun idiom-idiom tradisi.

Karya tari yang berakar pada tradisi dan masa lalu menuntut pemahaman yang membutuhkan investigasi artistik tersendiri. Karya seperti ini memiliki kekhususan konteks budaya, seperti kejayaannya di masa lampau yang jauh dari kondisi hari ini, serta dipertunjukkan atau disaksikan oleh kelompok masyarakat partikular. Di dalam proses menginterpretasi, koreografer menghadapi sebuah karya tanpa kehadiran pencipta awalnya. Adshead (1988:15) mengatakan bahwa merekonstruksi karya seperti ini membutuhkan level analisis yang lebih dapat mengartikulasikan tata hubungan antarelemen di dalam karya.

Makna yang terkandung di dalam karya asli (yang berkaitan dengan sejarah dan masa lalu) tidak dapat dibuang begitu saja. Di sisi lain, menghadirkannya di dalam konteks kekinian perlu menghindari kecenderungan karya yang bersifat

“sekadar”, *cliché*, atau yang mengarah ke bentuk destruktif. Seniman tari membutuhkan keterlibatannya yang intensif dengan masa lalu, di saat yang sama, bersikap terbuka pada setiap fenomena dan kondisi masa kini.

Pencarian posisi seni tari di tengah pemunculan berbagai gaya dan bentuk seni hari ini terus berlangsung. Konsep-konsep pembongkaran atas konvensi sesungguhnya menitikberatkan proses pencarian bentuk *difference* sebagai refleksi atas pemikiran Derrida dan estetika *post-structuralism*. Para penata tari kontemporer yang memelopori gerakan tahun 1960-an itu antara lain Pina Bausch di Jerman, Yvonne Rainer, Judith Dunn, dan Trisha Brown di Amerika, Tatsumi Hijikata dan Kazuo Ôno di Jepang.

Gerakan serupa di Indonesia dimulai sejak 1970-an dipelopori Gusmiati Suid, Sardono W. Kusumo, Dedi Luthan, Didik “Nini Thowok” Hadiprayitno, Mugiyo Kasido, dan Eko Supriyanto. Material koreografis seniman kontemporer ini mendasarkan pada eksplorasi idiom gerak keseharian, gestur teatral, bentuk-bentuk anti stilisasi, dan mode penyajian yang membangun interaksi langsung dengan *audience*. Konsep cipta tari para pelopor ini disarati respon intuitif atas fenomena-fenomena sosial. Produksi karya pun sedikit banyak bersifat menjauhi arus utama (*mainstream*), yang kemudian memelopori upaya pencarian materi dan teknik penyajian tari di luar konvensi.

Seniman tari Indonesia generasi pasca tahun 2000-an menangkap sebagian energi kreatif para seniman pelopor. Era pascamodern yang sudah berjalan sekitar empat dekade telah menghasilkan produk seni yang secara signifikan berbeda gaya dengan bentuk-bentuk seni era sebelumnya. Mike Featherstone (1993:10)

mengungkapkan beberapa ciri sentral kecenderungan seni pascamodern, yaitu terhapusnya batas antara seni dan kehidupan sehari-hari, runtuhnya perbedaan jenjang antara budaya adiluhung dan budaya massa (populer), kebebasan eklektisisme, dan pencampuran kode-kode. Bentuk-bentuk yang dihasilkan bersifat parodi, *kitsch*, *pastiche*, ironi, permainan dan pemujaan di kulit permukaan “tanpa kedalaman” budaya, hilangnya otentisitas-kejeniusan produsen kesenian, dan dianutnya model reproduksi-mimesis dalam penciptaan karya seni.

Konsep estetika seni pascamodern terbentuk melalui dekonstruksi, intertekstualitas, dan abstraksi dalam karya seni, sebagai konsekuensi penolakan atas pemusatan struktur, *grand narrative*, dan totalitas sistem berpikir modernisme. Robert Dunn (1993:40) mengatakan, bahwa *postmodernism* yang menciptakan gaya hidup masyarakat sehari-hari, turut berkontribusi merangsang seniman bekerja dalam kondisi yang saling bertentangan; kekuasaan media massa menyeruak kehidupan sehari-hari dengan model konsumerismenya di satu sisi, dan pluralisme budaya di sisi lain. Keseriusan eksplorasi formal yang selama berabad-abad menjadi acuan kerja kreatif proses penciptaan karya seni, dianggap tidak berlaku lagi.

Karya tari era pascamodern menyajikan bentuk-bentuk yang cenderung eklektik untuk menghasilkan “kebaruan.” Konsep kebaruan dijadikan sebagai sarana mencapai diferensi yang tidak berlangsung lama untuk digantikan gaya berikutnya. Pascamodern menciptakan kondisi di mana semangat dan jiwa pengarang sering sulit ditemui di dalam karyanya. Karya seni ditujukan pada reproduksi diferensi untuk konsumsi, bukan kreasi untuk menciptakan makna.

Bedoyo-Legong Calonarang (selanjutnya disingkat *BLCA*) hadir di dalam ruang pascamodern sebagai sebuah karya tari hasil kolaborasi dua koreografer perempuan Indonesia Theodora Retno Maruti (1947) dan A.A. Ayu Bulantrisna Djelantik (1948). *BLCA* adalah sebuah *artistic reworking* yang menyajikan karya masa lampau dalam konteks kekinian. Karya ini dipentaskan tahun 2006 di Graha Bhakti Budaya Taman Ismail Marzuki Jakarta, tahun 2007 dan tahun 2009 di Singapura pada *event* International Bali Festival, serta tahun 2012 di Institut Seni Indonesia Surakarta pada peringatan *World Dance Day*.

BLCA signifikan merepresentasikan seni-budaya Jawa dan seni-budaya Bali di dalam satu ruang pertunjukan. Gagasan menyajikan *bedoyo* gaya Surakarta dan *legong* gaya Bali-Peliatan ini dapat dikatakan sebagai upaya reinterpretasi yang menghadirkan tantangannya tersendiri. *Bedoyo* dan *legong* secara terpisah memiliki eksistensinya masing-masing, serta mencapai kejayaannya pada masa-masa tertentu. Sampai hari ini, kedua genre tari tersebut masih sering dipertunjukkan di dalam konteks yang agak berbeda dari konteks asalnya, meskipun masih berada di dalam ranah penyajian tari klasik.

Upaya reinterpretasi karya tradisi melibatkan rekonstruksi dan revitalisasi dalam kerja artistiknya, baik secara kognitif maupun praktis. Helen Thomas (2003:124-125) mengatakan bahwa rekonstruksi dalam seni tari dicapai melalui aktivitas *re-creating*, *reviving*, *re-staging*, dan *re-envisioning* yang dapat memunculkan dan merangsang wacana atas tafsir dan otentisitas, reproduksibilitas dan napas artistik, tradisi dan relasi antar zaman, serta aspek simbolik tari sebagai bentuk seni.

Upaya yang dilakukan Mathew Bourne dengan *Swan Lake*-nya, Mugiyono Kasido dengan *Srimpi Neyeng*-nya, Didik Nini Thowok dengan *Bedaya Hagoromo*-nya, adalah sebuah reinterpretasi atas karya masa lampau melalui proses dekonstruksi dan rekonstruksi demi pemaknaan yang berbeda dari konteks asli. Retno Maruti (Maruti) dan Bulantrisna Djelantik (Bulan) dengan *BLCA*-nya bekerja bersama untuk tujuan yang kurang lebih senada.

Bentuk penyajian *BLCA* berbeda dari konvensi tema dan mode penyajian asal, namun idiom tradisi kedua budaya dipertahankan. Maruti mengajak untuk merenungkan kembali kisah *Calonarang*, yang secara menyejarah telanjur disikapi secara sepihak. Maruti mencoba mendekonstruksi *common sense* atas tokohnya agar bebas dari pemojokan sebagai pihak jahat semata. *Calonarang*, seperti yang dikatakannya, mempunyai alasan kuat menyebar wabah di desa (Adiyanto & Nugroho, 2010).

Bulan memiliki alasan kuat dalam menyajikan *legong* dengan konsep garapan baru. Bagi Bulan, upaya menjaga eksistensi *legong* seiring perubahan-perubahan kondisi kehidupan masyarakat Indonesia adalah keniscayaan. *Legong* harus tetap menarik untuk penonton Indonesia masa kini yang telah sangat berkembang (canggih) serta memiliki selera estetis dan tingkat pendidikan yang beragam. *Legong* harus terbuka terhadap tafsir zaman meskipun pantang melepas hakikat jati dirinya sebagai representasi kebudayaan Bali (*Kompas*, “Bulan, Legong, dan Riwayat Tari”, 9 Agustus 2015).

Penyajian *BLCA* menghadirkan dua bentuk dan jenis tarian kontras secara berdampingan dalam satu narasi pertunjukan. Penyajian semacam ini dikenal

sebagai teknik jukstaposisi. *Bedoyo* dan *legong* memiliki sejarah “sakral” sejak kelahirannya hingga perkembangannya di dalam lingkungan masyarakat pendukungnya. Menyajikan *bedoyo* dan *legong* di luar konteks keberadaannya adalah tabu di masa itu, apalagi menyatukan keduanya di dalam satu *event*. Kondisi pascamodern-lah, dengan salah satu karakter khususnya membongkar segala kemapanan dan teori-teori definitif, yang memungkinkan kedua karya klasik dan sakral itu dipertemukan di dalam satu penyajian sekuler.

Legong dan *bedoyo* memiliki bahasa ungkap masing-masing. Simbol-simbol yang terkandung di setiap elemennya telah mengalami perjalanan panjang di dalam sejarah perkembangan seni tari Jawa dan Bali. Simbol-simbol ini “berbicara” kembali melalui *BLCA* untuk mengungkap kebenaran baru. Pada saat inilah tradisi telah dipahami bukan sekadar sebagai artefak masa lalu. Tradisi menyimpan ingatan yang mengawal manusia menghidupi kebudayaannya abad demi abad. Oleh karenanya, tradisi tidak mungkin dibuang untuk digantikan yang baru apalagi yang “asing tanpa asal-usul”.

Amir Piliang (2012:43) menguraikan pemikiran H.G. Gadamer yang melihat bahwa pikiran dan pengalaman manusia sangat terbatas. Keterbatasan ini terutama karena manusia sedemikian bergantung pada tradisi dan kerja sejarah (*Wirkungsgeshichte*) dalam upaya mewujudkan harapan-harapannya. Awal baru di dalam ranah pemikiran adalah riskan dan berbahaya jika mengabaikan capaian masa lalu. Membuang masa lalu tidak berbeda dengan menghilangkan sumber pemikiran saat ini bagi pengembangan dan proses kelanjutannya.

Penciptaan *BLCA* berangkat dari penghayatan kebudayaan klasik, yang menghadirkan dimensi-dimensi tertentu dalam penyajiannya. Penghayatan ini dimungkinkan oleh kematangan pengalaman emosional seniman penciptanya, yang juga telah menghadirkan dirinya secara menyejarah. Kode estetis kedua sistem budaya, Jawa dan Bali, di dalam jukstaposisi ini berkolaborasi secara ekuivalen. Pertukaran ide kreatif yang berjalan simultan dengan gagasan intelektual kedua koreografer patut dipertimbangkan sebagai proses menemukan kesepahaman.

Komponen penyajian *BLCA* secara fisik dapat dipilah guna kepentingan analisis. Tata cahaya yang modern, musik yang memberi nuansa *fusion* gamelan Bali dengan tembang Jawa, disain panggung, simbol-simbol yang ditampilkan melalui aspek kinestetis, dan busana membentuk satu harmoni pertunjukan artistik. Detil-detil gerak, kostum, properti, komposisi penari, aspek-aspek aural dan *ambiance* adalah spektakel yang menghadirkan bukan hanya bentuk (materi tontonan profan) namun juga isi (materi spiritual).

Di sisi lain, sifat abstrak *bedoyo* dan *legong* membuat kedua jenis tari ini mampu memuat segala narasi. Relasi yang holistik antara struktur abstrak dan bentuk memiliki maksud menyampaikan sesuatu kepada penontonnya. Penonton memersepsikan penyampaian ini sebagai suatu pesan atau makna khusus yang dihantarkan melalui penyajian estetis. *BLCA* diciptakan dengan intensi-intensi khusus sebagai ekspresi penghayatan Maruti dan Bulan atas dunia yang dihidupinya. Oleh karenanya, *BLCA* memiliki relasi yang erat kaitannya dengan problem-problem nyata kehidupan manusia.

Secara tersirat, proses penciptaan *BLCA* menghadirkan sebuah dialektika yang mencoba “menegosiasikan” kontradiksi-kontradiksi antara *bedoyo* dengan *legong*, dan antara masa lalu dengan kondisi aktual masa kini. *BLCA* menyampaikan pesan dengan cara yang tidak konvensional, yang sedikit banyak mengakomodasi kiprah pemikiran kedua koreografer di dalam diskursus estetika seni kontemporer. Mode penyajian jukstaposisinya menjadi wujud upaya peleburan horizon-horizon dengan tidak saling mengatasi antara masa lalu-masa kini, Jawa-Bali, dan sakral-sekular. Bentuk yang dihasilkan membedakannya dari produk kolaborasi dengan teknik *fusion* yang sering gagal menghadirkan nilai-nilai esensial kebudayaan yang dicampur.

Reinterpretasi, tradisi, sifat menyejarah, kesepahaman, peleburan horizon-horizon dan dialektika adalah konsep-konsep khusus yang dapat ditarik dari fenomena keberadaan *BLCA*, yang dapat dipergunakan untuk menemukan nilai-nilai yang tersembunyi. Konsep-konsep hermeneutis ini dapat ditemukan terutama di dalam hermeneutika Hans-Georg Gadamer. Meski tidak menghasilkan satu sistematika definitif, H.G. Gadamer membangun hermeneutika-nya dengan terlebih dahulu membicarakan seni dan estetika. Argumen Gadamer mengenai seni bermaksud mengarahkan pembacanya untuk menemukan sendiri cara berpikir mengenai seni dan hermeneutika. Bernasconi di dalam *preview*-nya atas tulisan Gadamer menyampaikan,

Gadamer is not a system builder, a fact that lies very much at the heart of his conception of philosophy. To see Gadamer repeatedly approaching the same issue from different angles, always looking for new ways to illuminate the problems that preoccupy him, is to witness the real Gadamer (Gadamer, 1989: ix).

Gadamer meyakini satu perspektif yang lebih baik bagi seniman dan spektator memahami perubahan-perubahan di dalam proses seni dan karya seni. Seniman terutama harus memiliki *active gaze* dalam menemukan dan menyintesa garis-garis besar segala bentuk, perencanaan, sketsa, konsep, dan spektakel untuk dipresentasikan.

Muzir (2004:97-98) mengatakan inti hermeneutika Gadamer adalah keterbukaan diri terhadap pengalaman baru yang mendorong terjadinya pengalaman terhadap keterbukaan itu sendiri, sebuah pengalaman hermeneutis. Hermeneutika Gadamer dimaksudkan sebagai sebuah bentuk kesadaran baru, dan bukan menawarkan metode lebih canggih atau lebih ilmiah, dalam berfilsafat. Memahami, bagi Gadamer adalah sebuah respon atau reaksi yang terbuka dan rendah hati, yang tidak berupaya mendominasi hal yang ingin dipahami.

Gadamer menggarisbawahi pengalaman estetis manusia sisi penting bagi fondasi seni. Pengalaman estetis diperoleh secara menyejarah, melalui pencarian terus-menerus terhadap diri sendiri sebagai *Being*. Pengalaman manusia tidak dapat dipisahkan dari kehidupannya, bersifat menyeluruh, sebagai basis segala pengetahuan, dan merupakan kesatuan pembentuk *Dasein* itu sendiri (Muzir, 2004:124). Hermeneutika Gadamer menekankan pentingnya sebuah produksi makna baru, yang menegaskan bahwa kebenaran tidak mungkin mencapai final atau titik akhir. Kebenaran adalah hasil berbagai hubungan di dalam sejarah, bergerak di dalam ruang dan waktu, yang dicapai melalui proses pemahaman dan pemaknaan yang juga bergerak di dalam sejarah.

BLCA membangun inovasinya melalui tradisi dan kearifan lokal sebagai titik pijak, dengan mengembangkan aspek nilai kemanusiaan dan spiritual. Pemahaman lebih jauh Maruti dan Bulan atas kisah *Calonarang* merupakan pembacaan kembali teks dan fenomena masa lampau, untuk menghadirkannya dengan makna yang baru. Hal ini juga merupakan upaya menyingkap kebenaran lain yang mungkin ada di luar asumsi-asumsi sebelumnya. Sementara itu, bentuk *bedhayan* yang hadir berdampingan dengan *pelegongan* dalam harmoni penyajian di hadapan *audience* posmo, menyiratkan suatu keterkaitan dengan kode-kode estetis yang sedang mengemuka di dalam diskursus seni pascamoderen.

2. Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang permasalahan yang telah diuraikan di atas, maka penelitian ini dapat menyusun rumusan masalah sebagai berikut:

- a. Apa hakikat (makna keberadaan) *Bedoyo-Legong Calonarang* menurut hermeneutika Hans-Georg Gadamer?
- b. Apa signifikansi pengejawantahan hermeneutika Hans-Georg Gadamer di dalam penciptaan *Bedoyo-Legong Calonarang*?
- c. Bagaimana relevansi keberadaan *Bedoyo-Legong Calonarang* dengan estetika seni pascamodern?

3. Keaslian Penelitian

Fakta keberadaan *BLCA* yang merupakan karya inovatif Indonesia pada kurun waktu tahun 2006 – 2012 membedakan disertasi ini dengan karya-karya ilmiah sebelumnya, terutama yang mengandung beberapa kata serupa pada

judulnya. Aplikasi model analisis yang spesifik sesuai dengan metode penelitian kualitatif bidang filsafat dengan sendirinya dapat diperhitungkan sebagai bukti orisinalitas gagasan dan pemikiran penulis. Disertasi ini juga diupayakan untuk sedekat mungkin memiliki karakter sebagai karya ilmiah bidang filsafat, meski wawasan keilmuan penulis atas filsafat sangat terbatas. Proses pemahaman dan telaah atas *BLCA* dilakukan melalui konstruksi pemikiran di dalam ranah hermeneutika H.G Gadamer.

Beberapa penelitian dan karya ilmiah yang memiliki relevansi dengan disertasi ini diapresiasi dan diperhitungkan sebagai upaya pengayaan referensi mengenai objek material maupun objek formal. Karya-karya ilmiah tersebut adalah:

- a. Tesis berjudul “Proses Kreatif Pertunjukan Tari Kajian terhadap Karya Retno Maruti: *The Amazing Bedhaya-Legong Calonarang*”, disusun oleh Genoveva Ruri Nostalgia untuk memenuhi persyaratan meraih gelar Magister Seni di Institut Kesenian Jakarta (Oktober 2017). Tesis ini terutama memuat proses penciptaan karya, kerja studio berikut kendala-kendala yang dihadapi, serta dialog-dialog yang dilakukan untuk mencapai kesepakatan eksekusi ide-ide kreatif. Sebagian besar data penelitian tesis ini, terutama mengenai ragam gerak dan komposisi yang bermakna khusus, menjadi referensi utama untuk mendeskripsikan komponen-komponen karya di dalam struktur dan bentuk pertunjukan *BLCA*. Pada tesis ini pula diperoleh data perjalanan berkesenian Retno Maruti sejak mulai belajar menari, merintis komunitas tari Padneçwara hingga capaian-capaian dalam melestarikan seni tari tradisi Surakarta.

- b. Disertasi berjudul “Perkembangan dan Pengaruh Legong Keraton terhadap Pertumbuhan Seni Tari di Bali pada Periode 1920 – 2005, disusun oleh Ni Nyoman Sudewi sebagai syarat meraih gelar Doktor dalam Ilmu Budaya Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada tahun 2011. Data penelitian Sudewi dipergunakan sebagai referensi terutama pada uraian perjalanan sejarah tari *legong* serta perubahan-perubahan yang terjadi di dalam perkembangannya. Dari penelitian ini diperoleh pula data mengenai variasi bentuk dan struktur koreografis tari *legong* yang dikenal kemudian dengan sebutan seni *palegongan*. Data ini bermanfaat bagi penulis, untuk membuat signifikansi perbedaan antara *legong* di dalam *BLCA* dengan *legong* konvensional terutama pada struktur penyajiannya.
- c. Tesis berjudul “Pemulihan Peran Subjek Dalam Hermeneutika Hans-Georg Gadamer”, disusun oleh R. Yuli A. Hambali untuk memenuhi persyaratan mencapai derajat S-2 pada Program Studi Ilmu Filsafat Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada tahun 2004. Tesis ini menganalisis lebih dalam kekhususan pemikiran H.G. Gadamer yang meletakkan hermeneutika sebagai sebagai ciri khas keberadaan manusia. Hambali menguraikan perjalanan pemikiran Gadamer dalam mengupayakan posisi hermeneutika dari wilayah epistemologi ke ontologi, saat manusia memiliki totalitas peran untuk memaknai pengalamannya berada di dunia.

4. Manfaat Penelitian

Disertasi ini diharapkan akan membawa manfaat yang antara lain ditujukan:

a. Bagi Ilmu Pengetahuan

Pengembangan bidang seni tari di ranah ilmu pengetahuan sudah seharusnya memperoleh legitimasinya melalui pemahaman substansial. Keketatan metodologi yang diacu selama ini harus ditinjau kembali keberlakuannya bagi ilmu-ilmu seni yang mendasarkan penelitiannya kepada praktik berkarya dan proses kreatif. Disertasi ini diharapkan dapat menegaskan pentingnya untuk memperhitungkan pengetahuan intuitif sebagai jantung dari fantasi-fantasi artistik, imajinatif, dan simbolik dari karya seni.

b. Bagi Ilmu Filsafat

Penelitian diharapkan dapat membawa manfaat bagi kekayaan ilmu filsafat terutama pada analisis bidang estetika, filsafat seni, dan hermeneutika. Pemahaman baru mengenai hakikat karya seni melalui pemikiran Gadamer diharapkan untuk dapat membawa dampak berkelanjutan bagi praksis ilmu filsafat yang lebih aplikatif dan integral dengan ilmu seni.

c. Bagi Seni Tari

Aspek-aspek filosofis di dalam karya seni tari dikemukakan untuk menjadi acuan yang dapat merangsang talenta koreografer dalam mengonsep karya tari mereka secara artistik spiritual. Disertasi ini diharapkan dapat menjadi referensi bagi koreografer generasi hari ini

maupun generasi yang akan datang untuk lebih percaya diri dalam menggunakan materi-materi tradisi dan kearifan lokal bagi konsep karya tari. Seniman seni tari juga senantiasa menghidupkan kesadaran bahwa aktivitas mencipta tari adalah satu upaya menghayati *Dasein*.

d. Bagi Bangsa Indonesia

Penelitian diharapkan bermanfaat bagi peningkatan sikap apresiatif dan refleksif kesadaran bangsa dalam upaya membangun identitas budaya bangsa Indonesia. Bangsa Indonesia harus menghayati kekayaan dan keragaman karya seni tari baik tradisi maupun non-tradisi, untuk senantiasa menyertakan nilai-nilai kearifan lokal dalam setiap pertimbangan dan aktivitas individual maupun dalam kebersamaan.

e. Bagi Penelitian Selanjutnya

Disertasi ini diharapkan dapat menginspirasi pemikiran kritis dalam kajian-kajian seni tari di masa yang akan datang. Menganalisis setiap bentuk tari, baik itu tradisi maupun non-tradisi, dengan mereferensi pemikiran Gadamer dapat mengemukakan muatan kearifan lokal setiap masyarakat adat sekaligus membuka potensi *survival* seni tari di dalam situasi kontemporer.

B. Tujuan Penelitian

Penelitian ini dibuat sebagai wadah bagi proses pemahaman yang lebih mendalam atas potensi nilai filosofis di dalam karya seni tari, yang tujuan-tujuannya dapat diuraikan sebagai berikut:

1. Menemukan dan menguraikan hakikat keberadaan *Bedoyo-Legong Calonarang* karya Retno Maruti dan Bulantrisna Djelantik, sebagai keabsahan konstruksi pemikiran penulis memahami karya seni tari di dalam ranah pemikiran hermeneutika Hans-Georg Gadamer.
2. Menemukan dan menguraikan signifikansi perwujudan konsep hermeneutika Hans-Georg Gadamer di dalam penciptaan *Bedoyo-Legong Calonarang*, sebagai karya seni yang menyiratkan proses pemahaman yang unik di dalam penyajiannya.
3. Menguraikan keterkaitan keberadaan *Bedoyo-Legong Calonarang* menurut perspektif hermeneutika Hans-Georg Gadamer, dengan estetika seni pascamodern.

C. Tinjauan Pustaka

Bedoyo lahir dan berkembang di lingkungan keraton. Asal usul penciptaannya selalu dikembalikan kepada kekuasaan tertinggi sejak Panembahan Senapati. Tari *Bedoyo* diperkirakan sudah ada di istana pada masa Mataram Baru dan merupakan kelanjutan dari atau mengacu kepada *baddhya* di masa Hindu pada setidaknya pemerintahan Airlangga. Tari ini berkonsep nilai tinggi yang diwujudkan melalui kompleksitas teknik gerak serta nuansa magis religius, ditempatkan sebagai simbol sakti Raja, oleh karenanya dianggap sakral dan menjadi perangkat kebesaran istana atau Raja. Hal ini terkait dengan kepercayaan masyarakat Jawa bahwa Raja adalah manusia unggul yang memperoleh “titipan”

dari Dewa, memiliki kekuatan dan kekuasaan yang tak terbatas (Prihatini, et.al., 2007: 61; Prabowo, et.al., 2007: 37 – 39).

Jumlah penari di dalam tari *Bedoyo* adalah sembilan, kesemuanya perempuan, dan merefleksikan perspektif filsafat masyarakat Jawa pendukungnya yang berkaitan dengan konsep makro-kosmos dan mikrokosmos. Sembilan adalah bilangan terbesar yang mengandung energi paling besar bersumber pada jagat raya atau alam semesta (makrokosmos). Jumlah sembilan menyimbolkan keberadaan sembilan mata angin (*nawa nyonyatmaka*) yaitu tengah (pusat), Utara, Selatan, Timur, Barat, Timur Laut, Barat Laut, Tenggara, dan Barat Daya. Jumlah sembilan ini juga simbol alam semesta seisinya yang mencakup: bintang, bulan, matahari, angkasa (langit), bumi (tanah), air, api, angin, dan makhluk hidup (Prabowo, et.al., 2007:41).

Simbol mikrokosmos (*jagad-ing manungsa*) direpresentasikan melalui “peran” setiap penari yang menandakan sembilan lubang pada manusia (*babahan hawa sanga*), yaitu: *batak* (kepala) sebagai perwujudan pikiran dan jiwa; *endhel ajeg* sebagai perwujudan nafsu atau keinginan hati; *jangga* (leher); *dhadha* (bagian dada); *apit ngajeng* (lengan kanan); *apit wingking* (lengan kiri); *endhel weton/wedalan* (bagian tungkai kanan); *apit meneng/kendel* (bagian tungkai kiri); *buncit* (bagian organ seks) (2007:42).

Konsep teknis penciptaan tari-tari *Bedoyo* diilhami oleh pendekatan aural dan visual atas alam semesta di sekitar kehidupan manusia. Pendekatan aural seolah-olah seperti suara dari langit diwujudkan ke dalam pola garap gending (*gendhing*) yang biasanya kemudian nama tarinya mengikuti pola atau nama

gending yang mengiringi. Pendekatan visual diwujudkan ke dalam vokabuler tari yang merupakan abstraksi elemen-elemen alam sekitar seperti *sekar suhun*, *mucang kanginan* (pohon pucang tertiuip angin), *lincak gagak* (burung gagak berlompatan), *merak kasampir* (burung merak mengerakkan ekornya), *wedhi kengser*, *jala-jala*, dan *gajah-gajahan*. Tari *Bedoyo* disajikan dengan gerakan-gerakan lembut, pelan, dan *mbanyumili* di dalam kesatuannya dengan iringan gending dan instrumen *kemanak* serta tembang, menghadirkan suasana yang agung (*regu*), *wingit*, *wibawa*, dan membawa suasana magis-kontemplatif (Prabowo, et.al., 2007:42; Brakel, 1991:47).

Perkembangan dan perubahan zaman ditandai dengan semakin mudarnya kekuasaan politik di Keraton Kasunanan Surakarta, mengubah fungsi *bedoyo*. *Bedoyo Ketawang*, yang merupakan sarana samadi raja dan abdi dalem keraton serta sarana pengesahan legitimasi kekuasaan raja, kehadirannya menjadi tidak lebih sebagai simbol dan lambang sejak pemerintahan Sri Susuhunan Pakubuwono X. Dicituskannya Kemerdekaan Republik Indonesia memperkuat penghapusan kekuasaan raja dan meletakkan status kraton dan raja sebagai simbol tanpa kekuasaan formal di dalam pemerintahan. Nilai-nilai sakral *Bedoyo Ketawang* memudar seiring perkembangan teknologi, dimulai dari pemilihan, pembinaan dan persyaratan penari yang tidak seketat sebelumnya, hingga pembolehan pengambilan gambar foto dan video secara umum. Makna ritual masih dipercayai di kalangan anggota atau masyarakat keraton, tetapi *Bedoyo Ketawang* tidak lagi murni ritual yang oleh Soedarsono disebut sebagai *pseudo ritual* (Prihatini, et.al., 2007:107-110).

Makna simbolis yang tertuang dalam *Bedoyo Ketawang* menyanggah sebagian besar simbol dan berbagai makna yang penting dalam kehidupan manusia. Salah satu bagian penting dalam struktur penyajian *Bedoyo Ketawang* adalah adegan peperangan antara *batak* melawan *endhel ajeg* yang merepresentasikan perang antara jiwa (akal) melawan nafsu (keinginan hati). Adegan peperangan yang sering didahului oleh percintaan dimengerti sebagai simbol kehidupan yang senantiasa penuh pertentangan (*Rwa-Binedha*), dikotomi benar-salah, baik-buruk, dan sebagainya di dalam diri manusia. *Bedoyo-bedoyo* lain diciptakan dengan mengacu kepada struktur penyajian *Bedoyo Ketawang*. Nama tari *Bedoyo* seringkali diambil dari nama gending yang menyertainya, sedangkan petunjuk tema cerita diarahkan oleh syair di dalam tembangnya (Prihatini, et.al., 2007:115-117).

Gejala baru penciptaan tari klasik di Kasunanan Surakarta ditandai dengan diciptakannya tari *Bedoyo Suryasumirat* di Kadipaten, yang pada masa Mangkunegara IX merupakan wilayah yang secara historis tidak memiliki kewenangan menciptakan *Bedoyo* berpenari sembilan. *Bedoyo Suryasumirat* dipergelarkan pertama kali pada tahun 1990 di Pura Mangkunegaran dengan sebagian besar penari dan pendukung lainnya diambil dari STSI Surakarta. Dasar pemikiran penciptaan tari ini antara lain adalah sebagai manifestasi sikap ikut menjaga dan melestarikan seni di Pura Mangkunegaran, serta sebuah manifestasi kesamaan hak bagi kadipaten dan *kraton* (Kasunanan) dalam membuat *Bedoyo* berpenari sembilan (Prabowo, 2007:194-195).

Eksistensi tari *Bedoyo* tidak berhenti di lingkungan keraton melainkan berkembang di luar wilayah Keraton Kasunanan Surakarta dalam bentuk-bentuk baru. Bentuk *bedayan* baru menggunakan penari berjumlah gasal termasuk jumlah sembilan dengan kemungkinan pemadatan durasi untuk kepentingan sekuler. Meski demikian, vokabuler gerak, pola lantai, dan terutama rias dan busana tetap mengacu kepada konvensi. Beberapa bentuk *bedayan* hari ini sering dipergelarkan untuk kepentingan masyarakat luas seperti penyambutan tamu negara, peresmian gedung baru, resepsi pernikahan, dan lawatan atau festival di luar negeri (Prihatini, et.al., 2007:118).

Di Eropa, seorang sutradara Perancis kenamaan, terpesona oleh sajian *legong* dan dramatari Bali di acara *Paris Exhibition* pada 1942. Antonin Artaud, sutradara tersebut, menemukan dramatari Bali sebagai pemurnian seni teater yang salah satunya disebabkan oleh sifat otonom teater Bali di atas panggung. Seni (pertunjukan) Eropa yang halus perkembangannya, yang menggarap masalah psikologi manusia, dan disajikan dengan gaya sempurna peradaban itu, mendapat tonjokan dramatari Bali yang ekspresif-matematis, namun sangat independen sebagai seni pertunjukan. Struktur dramatik teater Bali dibangun, tidak melalui penggarapan masalah individual, melainkan menghidupkan hubungan transendental antara yang berkuasa, ruh, dengan dunia manusia. Tari *Legong* bahkan sedemikian memesona dengan keunikan gestur *jerky* (cepat dan tiba-tiba – dari pelan ke cepat, dan sebaliknya), ekspresi mimik muka, getaran jemari dan kejutan-kejutan dari *seledhet* yang semakin menghidupkan hubungan transendental (Artaud, 1958:53).

Keindahan fisik tari *Legong* diwujudkan melalui kompleksitas gerakan dinamis, dan permainan pola lantai yang bebas. Kontras antara gerakan cepat, gestur detil seperti *jeriring* pada jari tangan, *seledhet* pada mata, *ngotag* dan *ngiluk* pada kepala, *igel* pada pinggul, dengan gerakan-gerakan gemulai dalam volume besar, menunjukkan kesatuan yang integral. Motif gerak banyak didasari oleh konsep *tribangga* atau konsep “tiga patahan tubuh” dilihat secara frontal. *Tribangga* memperoleh pengaruhnya sedikit banyak dari konsep gerak tari India. Vokabuler gerak tari *legong* bersumber dari suasana dan gerakan alam seperti daun tertiuip angin (*sayar soyor*), gerakan memungut bunga (*nuduk bungan soka*), kijang dikerubuti lalat buah (*kidang rebut muring*), atau burung gelatik melompat di dahan (*gelatik nuut papah*) (Bandem, 1996:30-31).

Lontar Calonarang dari abad-16 mengungkapkan dan mendeskripsikan gerakan melompat, berjinjit, ayam mencakar, dan gerakan sehari-hari yang agak kasar dipergunakan oleh tokoh Calonarang dan wanita-wanita cantik murid *Walu Nateng Dirah* yang tengah menjadi siluman *leyak*. Gerak dilakukan dalam memenuhi tiga unsur tari Bali yaitu *wiraga* (teknik dan kualitas gerak), *wirama* (penguasaan irama dan ritme), dan *wirasa* (penguasaan ekspresi dan wibawa). Ketiganya harus diintegrasikan secara proporsional untuk mencapai *taksu*, sebuah penyerahan total energi dan perasaan penari kepada Hyang Widi Wasa (Bandem, 1996:30-32).

Tari *Legong* di dalam konteksnya sebagai tari klasik *balih-balihan* yang tertua, berjumlah penari tiga orang. Munculnya jumlah penari sembilan orang dapat dikaitkan dengan asal-usul *legong* yang terjadi sekitar pergantian abad ke-

sembilan belas. *Babad Dalem Sukawati* membeberkan, Raja I Dewa Agung Madé Karna dalam samadinya menyaksikan gadis-gadis kayangan menari serupa dengan tarian *Sang Hyang Dedari*, dalam pakaian yang berwarna-warni dan hiasan kepala berwarna keemasan. Berdasarkan mimpi itu sang Raja memerintahkan seniman desa untuk memahat dan mewarnai sembilan topeng sakral yang menggambarkan sembilan bidadari khayangan dalam mitologi Hindu (Bandem, 2004:98-9).

Salah satu konsep keindahan seni yang sangat mempengaruhi bentuk seni tari di Indonesia adalah estetika Hindu Klasik yang mengajukan konsep *rasa* sebagai kunci pelaksanaannya. *Rasa* dipahami sebagai pengalaman penghayatan seni yang melibatkan penyatuan akal, budi dan emosi, sehingga dalam tingkatan tertentu menjadi penghayatan religius. Aktivitas menari bagi masyarakat Hindu Bali merupakan bagian penting dari ibadah, yang disebut dengan istilah *ngayah* – mempersembahkan segala kemampuan individual kepada *Sang Hyang Widi Wasa*. *Ngayah* dilakukan bukan saja pada saat mempertunjukkan tari di Pura, melainkan menjadi kegiatan latihan rutin yang dilaksanakan sejak usia sangat muda. Hal demikian menjadikan konsep *rasa* sangat mudah merasuk di setiap individual yang terlibat aktivitas tersebut (Sedyawati, 2010:128).

Bedoyo dan *legong* di dalam *BLCA* diikat oleh narasi dramatik *Calonarang*. Kisah *Calonarang* lahir, berkembang, dan menciptakan satu tradisi tersendiri di dalam kepercayaan masyarakat Bali. Cerita *Calonarang* sendiri tercantum di dalam teks-teks prosa berbahasa Jawa Kuna, berbahasa Jawa Pertengahan, dan *geguritan Calon Arang* berbahasa Bali. Teks mengenai *Calonarang* ini

diturunkan melalui dua jalur, yaitu secara vertikal dengan mempertahankan kesakralan dan nilai religius yang masih dianut oleh masyarakat Bali hingga sekarang, dan secara horizontal melalui interteksual atau pencampuran antar teks yang melahirkan fokus-fokus kisah yang bervariasi. Teks itu menuliskan tentang Raja Erlangga dari Kediri yang mengutus pendetanya (Mpu Baradah) untuk menghilangkan bencana penyakit yang menyerang kerajaan Kediri. Bencana ini diciptakan oleh Calon Arang, seorang tukang teluh yang sakit hati karena tidak ada seorangpun melamar puterinya yang jelita (Suastika, 1997:3-4).

Tari tradisi sering membawa nilai-nilai transendental yang telah dihidupi di dalam lingkungan masyarakat pendukungnya sejak beratus-ratus tahun yang lampau. Transendensi pada *legong* mewujudkan dalam daya spiritual dan irasional yang merasuk dalam diri penari yang disebut *taksu*. Kehadiran *taksu* ditandai dengan adanya luapan bahagia penari di dalam pengendalian sadarnya, sehingga mampu mengontrol gerak, tempo dan emosinya selama menyajikan *Legong* (Bandem, 1996:24).

Kesadaran transendental pada *bedoyo* mewujudkan melalui gerakan abstrak dan rumit dengan kompleksitas pola koreografis yang merangsang metafora sensualitas dan spiritual. Penyajian *symbolic*, *sophisticated* dan *elegance* merupakan manifestasi konsep estetika dari sikap *sawiji* (konsentrasi tanpa ketegangan jiwa, menyatunya keseluruhan gerak tubuh, hati dan pikiran), *sungguh* (percaya diri tanpa ada rasa sombong, kukuh), *greget* (rasa dinamis dan semangat diri yang terkendali), dan *ora mingkuh* (tidak bergeming, pantang menyerah dan konsisten) (Freeland, 2009:27).

D. Landasan Teori

Hermeneutika pada kenyatannya harus dimengerti dalam rasa yang menyeluruh untuk merangkul keutuhan dunia seni dan problem-problem kompleksnya. Setiap karya seni, tidak hanya seni sastra, harus dipahami seperti setiap teks yang lain. Pemahaman semacam inilah yang harus diupayakan untuk diraih, sebagai keutuhan kesadaran hermeneutis yang melampaui kesadaran estetis. Hermeneutika harus ditetapkan sebagai suatu keutuhan untuk memperlakukan pengalaman seni secara jujur dan proporsional. Pemahaman harus dimengerti sebagai suatu bagian dari peristiwa (*event*) kehadiran makna, karena di dalam peristiwa adalah makna dari seluruh pernyataan – seni dan segala macam tradisi – terwujud dan teraktualisasi. Dengan demikian, hermeneutika menyangga estetika (Gadamer, 2004:157).

Memahami merupakan upaya produksi makna, bukan sekadar reproduksi atau representasi makna dari masa lalu, yang di dalam prosesnya mensyaratkan adanya keberlainan antara penafsir dan teks, dan berlangsung secara dialogis. Keberlainan persepsi pembaca dengan persepsi penulis dalam menangkap hal yang sama merupakan horizon-horizon yang terus bergerak, dinamis dan berkelanjutan. Kesepahaman sebagai peleburan horizon bukan dimaksudkan sebagai sebuah asimilasi karena yang demikian ini tidak menciptakan dialog, melainkan monolog. Kesepahaman mengandaikan adanya respek atas integritas pihak lain (“engkau”) dengan tidak melenyapkan keberlainan/perbedaan melainkan menjaganya (2004:303-304).

Keterlibatan penafsir untuk memahami merupakan peristiwa penyingkapan diri lewat peleburan horizon-horizon. Penafsir memanfaatkan “ruang bermain” yang tercipta dari ketegangan dialektis di antara keberbedaan horizon-horizon, di antara keakraban dan keasingan. Aktivitas kompleks dari penafsir semacam ini menghasilkan lingkaran fenomena yang oleh Gadamer disebut sebagai *Bildung*. *Bildung* sebagai hasil proses formatif dan transformatif diperoleh lewat “belajar”, yang bukan hanya proses kognitif dan intelektual, melainkan holistik, yang menyangkut seluruh diri manusia. Peleburan horizon menjadi penting pengaruhnya dalam proses pembentukan *Bildung*. Setiap individu membawa serta *Bildung*-nya untuk memahami secara terbuka, dengan menjaga keberlainan dan perbedaan (Gadamer, 2004:10-15).

Gadamer mengkritik konsep kesadaran estetis Kantian yang mengasingkan pengalaman manusia dari latar budaya tempat karya dan peristiwa berasal. Kesadaran estetis Kant dianggapnya memisahkan seniman dari tempat asal karya (*the origin of the art*), dan pelaku sejarah dari peristiwa dan fenomena asalnya. *Bildung* sebagai elemen utama *Geisteswissenschaften* (termasuk di dalamnya adalah karya seni) kehilangan esensinya, yaitu pemberdayaan dan pembudidayaan. Selera orang banyak (*sensus communis*) diabaikan. Modernisme tinggi (bersama Adorno dan Horkheimer) meletakkan seniman sebagai genius dan intelektual artistik, karenanya karya seni tidak perlu dimuati pesan-pesan moral dan sosial yang berlaku di dalam masyarakat. Estetika Kantian tidak jauh berbeda dengan pemikiran yang menjauhi seni massal dan menghindari muatan-muatan moral dalam penyajiannya (Gadamer, 2004:73-74; 1989:4-5).

Karya seni di dalam “cara mengada”-nya memiliki aturan main yang ditetapkan tidak secara ketat dan persis sama. Seniman dan spektator memiliki ruang kebebasan masing-masing untuk menafsir satu karya yang sama. Pemahaman dan interpretasi pada hakikatnya harus berbeda dan tidak tunggal. Aturan main membuka segala potensi pemahaman melalui beragam cara tanpa kecenderungan menjadi salah paham. Ini berbeda dengan model pemilahan ganda ala Kantian yang menentukan “kebenaran” dalam karya seni berdasarkan kategori-kategori universal, mengunggulkan genius seniman yang menyajikan karya kompleks dan rumit, yang hanya spektator tertentu berkapasitas rasio setara, genius yang lain, dapat memahaminya (Gadamer, 2004:37-39).

Karya seni dipahami bukan sebagai objek yang berhadapan dengan subjek. Karya seni memiliki eksistensinya sendiri yang pada akhirnya menghasilkan pengalaman menciptakan perubahan-perubahan bagi yang mengalaminya. Subjek dari pengalaman seni, yang selalu ada dan bertahan, bukanlah subjektivitas orang yang mengalaminya, melainkan karya seni itu sendiri. Pada titik inilah *the mode of being* dari permainan (*play*) menjadi signifikan, memiliki esensinya sendiri dan bebas dari kesadaran subjek yang bermain. Permainan meraih presentasi (*Darstellung*) melalui pemain, sedangkan pemain memperoleh pengalaman yang berlangsung saat diri berada dalam permainan (2004:103-104).

Tradisi yang diciptakan oleh seniman, sutradara, atau musisi kenamaan memang efektif sebagai suatu model. Tradisi, sekalipun demikian, tidak mengurangi kreativitas, tetapi melebur di dalam proses kerja yang merangsang kekuatan kreatif interpretatif seniman. Kesadaran menggunakan suatu model

sama penting dengan perhatian terhadap hasil karya itu sendiri. Seni pertunjukan memiliki sifat-sifat khusus ini: bahwa proses kerja yang dihadapi secara eksplisit terbuka terhadap segala reinterpretasi, yang karenanya mempertahankan identitas dan keberlanjutan karya seni untuk juga terbuka menghadapi masa depannya (Gadamer, 2004:117).

Gadamer mengumpulkan relasi interpreter-teks ke dalam tiga model. Model pertama adalah interpreter memperlakukan teks sebagai objek yang digolongkan di bawah kategori-kategori sifat dan tipikal umum, agar dapat dibuat prediksi-prediksi atasnya. Model kedua adalah interpreter membangun klaim-klaim dari sudut pandangnya sendiri, sehingga seolah-olah mengetahui teks lebih baik dari pengarangnya sendiri. Model ketiga adalah interpreter mengalami teks sebagai teks itu sendiri, memberi ruang kepada teks untuk benar-benar mengatakan sesuatu. Hal ini bukan berarti interpreter secara buta menyetujui semua yang “dikatakan” oleh teks, tetapi lebih pada penerimaan segala hal yang berbeda, bahkan bertentangan dengan sudut pandangnya. Relasi inilah yang Gadamer sebut sebagai relasi hermeneutis yang menghadirkan pengalaman hermeneutis bagi interpreter, yang dapat membuat teks “berbicara” kembali di dalam bentangan horizon interpreter (2004:352-353; Schmidt, 2006:111).

Dialektika menjadi sangat penting perannya bagi proses penciptaan karya seni, sebagai sarana yang diperlukan untuk pemahaman yang holistik. Dialektika juga merupakan satu kemampuan menyelidiki hal-hal yang berlawanan dengan sesuatu serta membahas hal-hal yang menjadi lawan sesuatu tersebut.

Pengetahuan dapat dicapai dengan memandang dan menyelidiki hal-hal yang saling kontra daripada sekedar menyetujui begitu saja (Gadamer, 2004:358-359).

Memahami karya tradisi terutama bukan sekedar upaya menghadirkan masa lalu, tetapi lebih sebagai keterlibatan masa kini terhadap pemahaman makna karya. Hal ini bukan benar-benar sebuah relasi antar person, antara pembaca dan penulis, atau antara *audience* dan pencipta karya (yang barangkali tidak cukup dikenal), melainkan lebih berbicara tentang upaya berbagi makna antara teks dengan pembaca/*audiencenya*. Makna yang diungkapkan, jika berhasil dipahami, sedemikian independen, terlepas apakah teks tradisional mengilustrasikan pemikiran penulis/penciptanya, serta apakah interpretator ingin membacanya sebagai sumber sejarah, atau tidak (2004:393).

Eksistensi suatu karya seni dengan demikian sangat berkaitan dengan proses penciptaannya yang melibatkan horizon-horizon yang saling berbeda. Konsep yang dipergunakan selama proses penciptaan menjadi sarana bagi horizon-horizon yang saling berbeda ini untuk berdialog. Proses dialogis adalah untuk mencapai wujud presentasi yang paling mungkin serta untuk menghasilkan makna, yang berlaku pula secara temporal, bukan makna atau kebenaran final. Karya seni dapat dimengerti dan dipahami secara berbeda oleh interpretator yang berbeda, dan dalam masa atau jaman yang berbeda, yang dengan demikian maka akan selalu bersifat kontemporer (2004:363, 396).

Aktivitas memahami untuk interpretasi nonverbal tetap membutuhkan suatu “bahasa” sebagai media. Mendemonstrasikan sesuatu dengan cara kontras sangat dimungkinkan, misalnya dengan meletakkan dua lukisan saling berdampingan,

atau membaca dua puisi satu demi satu secara simultan, sehingga yang satu menginterpretasi yang lain. Demonstrasi semacam ini merupakan modifikasi dari interpretasi verbal, sebuah *visual shortcut* yang merefleksikan pemahaman. Interpretasi dan pemahaman dengan demikian jelas saling terikat. Konsep interpretasi juga diaplikasikan bagi “reproduksi” artistik, misalnya pertunjukan musikal atau dramatik. Reproduksi semacam ini bukanlah kreasi kedua atau sekedar meniru yang pertama, tetapi selalu berarti mewujudkan karya seni sebagai dirinya sendiri untuk pertama kalinya (Gadamer, 2004:400).

E. Metode Penelitian

1. Bahan dan Materi Penelitian

Disertasi ini mempergunakan kajian dan analisis kepustakaan (*library research*) yang mengolah data primer dan data sekunder. Data primer berasal dari sumber-sumber yang berkaitan langsung dengan objek material. Data primer penelitian ini terdiri dari rekaman video pertunjukan *BLCA* tahun 2006, serta literatur yang memberikan informasi substantif mengenai *legong*, *bedoyo*, dan *Calonarang*. Literatur utama adalah tesis berjudul “Proses Kreatif Pertunjukan Tari Kajian terhadap Karya Retno Maruti: *The Amazing Bedhaya-Legong Calonarang*”, Ruri Nostalgia yang hasil penelitiannya memuat struktur karya dan pertunjukan *BLCA*, yang dibutuhkan untuk disertasi ini.

Literatur lain yang dipergunakan antara lain berisi kajian *bedoyo* dan *legong* berdasarkan sejarah perkembangan, struktur tari, dan eksistensi nilai-nilai filosofisnya. Data penting lain berasal dari literatur dan informasi terkait dengan

pengalaman estetis kedua seniman tari pencipta *BLCA*. Data ini dipergunakan untuk mengidentifikasi dimensi filosofis pemikiran-pemikiran di dalam proses berkarya. Melengkapi data literatur dilakukan pula wawancara terstruktur dengan kedua koreografer *BLCA* dan tim pendukung yang terlibat langsung dalam proses kerja penciptaannya.

Data sekunder penelitian adalah pemikiran atau teori yang dipergunakan sebagai landasan (objek formal) menganalisis *BLCA*. Data diperoleh terutama dari *Truth and Method* yang memuat hermeneutika Hans-Georg Gadamer, sebagai landasan teori penelitian disertasi ini. Buku *Truth and Method* yang dipergunakan adalah edisi revisi tahun 2004, diterjemahkan oleh Joel Weinsheimer dan Donald G. Marshall, dari bahasa Jerman yang didasarkan pada *Wahrheit und Methode* edisi ke-2 tahun 1975. Landasan teori juga diperoleh dari buku Gadamer yang lain, berjudul *The Gadamer Reader: A Bouquet of The Later Writings*, yang terbit pada tahun 2007.

Disertasi ini juga menggali data mengenai Gadamer dan pemikiran-pemikirannya melalui literatur-literatur yang mengulas tentang Gadamer, antara lain *Introduction to Philosophical Hermeneutics* (Jean Grondin, 1994), *Seni Memahami: Hermeneutik dari Schleiermacher sampai Derrida* (Budi Hardiman, 2015), *Hans-Georg Gadamer: Penggagas Hermeneutik Modern yang Mengagungkan Tradisi* (Martinho G. da Silva Gusmão, 2012), dan *Hermeneutika Filosofis Hans-Georg Gadamer* (Inyiak Ridwan Muzir, 2008).

2. Langkah-Langkah Penelitian

Disertasi ini mendekati model penelitian sistematis-refleksif. Bakker & Zubair (1990:99) menjelaskan penelitian sistematis-refleksif sebagai model penelitian yang membahas permasalahan pokok dari suatu fenomena sentral dalam kehidupan manusia. Fenomena sentral disertasi ini adalah *BLCA* sebagai karya seni tari, yang memiliki keterkaitan langsung dengan keberadaan manusia, dan kondisi kehidupan masyarakat Indonesia masa kini. Penelitian ini menganalisis, mendeskripsikan, dan mencoba menemukan refleksi dari keberadaan *BLCA* dari perspektif hermeneutika Gadamer. Langkah-langkah penelitian ini adalah sebagai berikut:

- a. Pengumpulan data
- b. Pengategorian data
- c. Data dianalisis, simultan dengan pengumpulan data tambahan
- d. Penyusunan draf hasil penelitian, simultan dengan analisis data tambahan
- e. Seminar hasil penelitian
- f. Menyusun laporan hasil penelitian

3. Cara Analisis

Objek material penelitian ini adalah *BLCA*, sebagai sebuah karya tari yang memiliki urgensi permasalahan untuk dipahami dan diupayakan pemaknaannya. Urgensi permasalahan dalam *BLCA* dicoba dijawab, dengan menempatkan hermeneutika Hans-Georg Gadamer sebagai objek formal penelitian ini. Hermeneutika Gadamer tidak menganjurkan untuk mengkaji bidang seni dengan keketatan metode berdasarkan pada praktik-praktik metodologis, yang pada

akhirnya mengarah kepada pencarian kebenaran logis. Hermeneutika Gadamer menekankan pada upaya pencapaian tujuannya berupa kebenaran, yang dicari dengan cara menemukan yang dimaksud, tanpa mempermasalahkan benar atau salah dari yang dimaksud tersebut, yaitu kebenaran hermeneutis.

BLCA sebagai karya tari meminta suatu kombinasi studi intertekstual, yang melibatkan analisis proses kerja artistik yang bersifat praktikal (*artistic-based research*) dengan studi kepustakaan mendalam, dan mengarah kepada langkah filosofis penelitian. Meski Hermeneutika Gadamer tidak mewujudkan suatu metode, penelitian ini mencoba untuk menelusur alur pemikiran Gadamer, yang sesungguhnya menyiratkan suatu model atau cara memahami karya seni. Unsur-unsur metodis Anton Bakker diadaptasikan ke dalam alur hermeneutis hermeneutika Gadamer, untuk mengakomodasi kebutuhan struktur analisis akademis.

Unsur-unsur metodis penelitian ini terurai sebagai berikut:

a. Interpretasi

Interpretasi merupakan upaya menyingkap suatu kebenaran, melalui pemahaman mendalam dan menyeluruh atas ungkapan-ungkapan atau ekspresi-ekspresi objek yang ingin dipahami (Bakker & Zubair, 1990:42). *BLCA* adalah fakta dan peristiwa yang harus ditangkap arti, nilai dan maknanya melalui pembacaan ekspresi yang ditampilkan. Interpretasi melibatkan proses pemahaman (*Verstehen*), yang mengindikasikan suatu prapaham, sebelum lebih lanjut memasuki ungkapan-ungkapan khusus dari kenyataan *BLCA*. Peneliti berupaya menginterpretasi secara produktif,

dengan melibatkan diri di dalam "ruang bermain" kedua penata tari, *bedoyo*, dan *legong*, tetapi tetap berada "di luar permainan".

b. Lingkaran Hermeneutis

Pengertian yang diperoleh sebagai akumulasi data *BLCA* yang dianalisis tidak ditempatkan sebagai pengertian diam atau statis, melainkan sebagai titik berangkat untuk menyadari konteks yang lebih besar. Konteks yang baru membawa pengertian baru, yang fungsinya terus berlanjut, hingga mengantar kepada penangkapan makna-makna. Hardiman (2003:46-47) menempatkan lingkaran pemahaman sebagai lingkaran produktif, yang merupakan proses pengayaan kognitif (dianalogikan dengan bentuk spiral), melalui proses bertanya dan menjawab secara dialektis.

c. Holistika

Cara ini untuk menginvestigasi dan memahami konsep filosofis di dalam *BLCA* secara utuh. Konsep pemikiran di dalam proses penciptaan karya tari ini merupakan proses dialogis yang melibatkan aspek artistik - estetis, religius, dan transenden yang harus dipahami secara holistik untuk menemukan makna keberadaannya. Peneliti memberlakukan lingkaran pemikiran Gadamer untuk mencapai kesinambungan hubungan antara cakrawalanya dengan objek penelitian.

d. Kesenambungan Historis

Penelusuran sejarah dipergunakan untuk menelusur perkembangan pemikiran maupun keberadaan objek penelitian, dengan bermain di dalam "ruang" antara masa lalu dan masa kini (Bakker & Zubair, 1990: 48; 64).

Pemikiran kedua koreografer ditelusuri, terkait dengan upaya re-interpretasi terhadap karya masa lampau di tengah kondisi kehidupan masyarakat kontemporer. Telaah eksternal dilakukan dengan menggali masa-masa khusus, pengalaman estetis kedua penata tari yang berkaitan dengan kehidupan budaya, kesenian, dan keyakinan. Telaah internal dilakukan, berdasarkan investigasi sebelumnya, yang memengaruhi dan membentuk perspektif kedua penata tari, terkait dengan intensitas penghayatan atas *bedoyo* dan *legong*, hingga tercipta *BLCA*.

e. Komparasi

Komparasi dilakukan untuk melihat hubungan-hubungan yang saling memengaruhi antar hal-hal yang berada di sekitar, atau yang berasosiasi dengan objek penelitian (1990:50). Suatu pandangan umum atau pemahaman umum (Gadamer menyebutnya sebagai *common sense*) dipersandingkan dengan data-data khusus *BLCA*, untuk menemukan kemungkinan variasi-variasi dan kekhususan ungkapannya. Konsep-konsep terdahulu juga diperbandingkan, meski tidak selalu dipertentangkan, dengan konstruksi pemahaman hermeneutis Gadamer, yang mengarah pada penemuan hakikat objek penelitian.

f. Heuristika

Unsur metodis ini mengarah kepada refleksi kritis peneliti untuk mengupayakan visi dan pemahaman baru bagi pemecahan permasalahan di dalam karya seni tari secara ilmiah. Penelitian filafat pada hakikatnya berpegang pada fakta atau kenyataan yang selalu terbuka dan bergerak terus

menerus untuk mencari pemahaman-pemahaman baru. Sifat ilmiah pada inovasi-inovasi filsafat adalah pembongkaran atas fiksasi hukum-hukum atau teori-teori dari masa lampau (Bakker & Zubair, 1990:52). Refleksi kritis diupayakan untuk menemukan relevansi signifikan hakikat keberadaan *BLCA* dengan kode-kode estetis yang berlaku di dalam diskursus seni pascamodern.

g. Deskripsi

Pada akhirnya, seluruh bentuk pemahaman harus daitikulasikan ke dalam bahasa verbal, sebagai manifestasi menyatunya pikiran (konsep) dan ungkapan. Deskripsi adalah untuk menyampaikan pengertian-pengertian dalam narasi yang lengkap dan teratur, agar pemahaman akan hal-hal yang khusus dapat menjadi pengetahuan yang terbuka bagi pemahaman umum, serta dapat melahirkan pemahaman baru (1990:54).

F. Sistematika Penulisan

Disertasi tersusun dalam enam bagian (*chapter*, pasal, bab). Setiap bagian merupakan relasi berkesinambungan dengan bagian sebelum dan sesudahnya, serta untuk dipahami sebagai satu kesatuan kerangka berpikir peneliti dalam upaya menjabarkan yang belum diketahui.

Bagian pertama (Bab Pendahuluan) menguraikan secara rinci mengenai latar belakang, tujuan penelitian, tinjauan pustaka, landasan teori, metode penelitian, dan sistematika penulisan disertasi. Latar belakang menguraikan urgensi permasalahan diajukannya karya tari *BLCA* yang dikaji melalui perspektif hermeneutika Hans-Georg Gadamer. Tujuan penelitian adalah uraian mengenai

apa yang ingin ditemukan berdasarkan pada identifikasi permasalahan. Tinjauan pustaka merupakan kajian terhadap literatur-literatur utama untuk mencari lebih jauh informasi terkait tari *bedoyo*, tari *legong*, dan kisah *Calonarang*.

Landasan teori merupakan uraian pemikiran Hans-Georg Gadamer terutama terkait dengan seni dan eksistensi karya seni, serta urgensinya sebagai alat analisis *BLCA*. Metode penelitian menguraikan secara eksplisit langkah atau tahapan di dalam proses penelitian sejak awal pengumpulan data hingga proses analisis, untuk menjawab permasalahan penelitian. Sistematika penulisan merupakan uraian naratif mengenai pokok pikiran di dalam disertasi yang tertuang melalui susunan bab per bab.

Bagian kedua (Bab II) adalah uraian mengenai pemahaman atas pemikiran Hans-Georg Gadamer yang dititikberatkan pada wilayah pemikirannya mengenai pemahaman terhadap seni dan karya seni, dan ontologi karya seni. Subbab pertama memuat tentang penelusuran perkembangan pemikiran Hans-Georg Gadamer hingga menemukan hermeneutikanya. Subbab kedua menguraikan konsep-konsep hermeneutis utama yang menjadi inti hermeneutika Gadamer, dengan menghadirkan gerak dinamis alur pemikiran Gadamer serta pokok-pokok pemikirannya. Subbab ketiga mengurai alur pemikiran Gadamer terkait dengan cara pandang hermeneutika mengenai seni, serta sikap-sikap yang tepat bagi interpreter dalam memahami karya seni. Uraian Gadamer mengenai kritik atas estetika, *Bildung*, dan pengalaman manusia, membawa inti pemikirannya pada pengalaman estetis, cakrawala pemahaman wilayah seni, lingkaran hermeneutis bagi pemahaman karya seni, serta interpretasi dan re-interpretasi karya seni.

Bagian ketiga (Bab III) disertasi ini menguraikan fakta dan aktualitas *BLCA* sebagai satu wujud ekspresi artistik yang hadir di tengah-tengah kondisi masyarakat Indonesia kontemporer (masa kini atau hari ini), yang menempatkannya sebagai objek hermeneutis. Bab ini memuat uraian mengenai *BLCA* dalam tiga subbab. Subbab pertama menguraikan posisi karya seni sebagai objek yang dapat diinterpretasi dan dipahami. Subbab kedua mendeskripsikan kekhususan dan keistimewaan *BLCA* sebagai karya tari yang mempertemukan masa lalu dengan masa kini. Subbab ketiga mendeskripsikan secara eksplisit komponen-komponen dasar di dalam bentuk dan penyajian *BLCA*, yang juga menguraikan konsep dan proses kreatif mempersiapkan karya tari *BLCA*. Subbab keempat mengeksplisitkan konsep pemikiran yang mendasari terciptanya karya tari, tipe penyajian, dan ide kolaborasi kedua koreografer, yang menempatkan penciptaan *BLCA* dalam proses pemahaman yang menyiratkan dimensi hermeneutis-ontologis.

Bagian keempat (Bab IV) merupakan uraian hasil analisis yang mendeskripsikan hakikat *BLCA* dalam perspektif hermeneutika Hans-Georg Gadamer. Deskripsi meliputi penemuan atau identifikasi eksistensi ontologis *BLCA*, yang terdiri dari tiga subbab. Subbab pertama menguraikan signifikansi hermeneutika Gadamer dalam *BLCA*, di dalam proses pemahaman kedua koreografer atas *bedoyo*, *legong*, dan tokoh *Calonarang* melalui proses dialogis. Subbab kedua merupakan deskripsi mengenai keberadaan *BLCA* yang bersifat hakiki sebagai suatu “cara mengada” (*mode of being*). Subbab ketiga menguraikan tentang proses konstruksi artistik *BLCA* yang menyiratkan kondisi-

kondisi hermeneutis yang dilalui. Subbab keempat menguraikan estetika ontologis *BLCA* yang merupakan temuan utama disertasi ini, sebagai capaian khusus dari keberadaan *BLCA*. Subbab kelima adalah uraian mengenai keberlanjutan hermeneutis sebagai konsekuensi yang dialami di dalam proses pemahaman di dalam ranah hermeneutika Gadamer.

Bagian kelima (Bab V) menguraikan tentang refleksi terhadap hakikat keberadaan *BLCA* serta kedalaman makna yang dikandungnya, yang terkait dengan diskursus estetika seni pascamodern. Bab ini terdiri dari empat subbab. Subbab pertama berisi kajian kritis atas kecenderungan terjadinya pemisahan seni tari dari konteks kehidupan masyarakat pascamodern, yang berakibat pada kecenderungan pemiskinan makna pada sebagian besar karya seni. Subbab kedua mendeskripsikan kecenderungan-kecenderungan umum yang mengemuka di dalam penyajian karya-karya tari pascamodern. Subbab ketiga menegaskan kembali kedalaman makna yang terkandung di dalam *BLCA*, yang pada hakikatnya menjadi sebuah “gerakan melawan arus”, semacam *counter movement*, bagi gejala pemiskinan makna dalam penciptaan karya seni Indonesia kontemporer.

Bagian keenam (Bab VI) merupakan bab terakhir yang menutup disertasi ini. Bab penutup ini berisi dua sub-bab yang terdiri dari kesimpulan dan saran. Kesimpulan merupakan uraian efektif tentang hasil analisis yang menjawab setiap permasalahan yang telah dirumuskan. Saran merupakan uraian hasil refleksi peneliti atas setiap upaya penelitian yang pasti mendatangkan kekuatan dan kelemahan manfaatnya. Saran di dalamnya juga mengandung afirmasi bagi

keberlanjutan proses berpikir artistik seniman tari, *dance scholars*, maupun *stake holder* di lingkungan seni pada umumnya, dan di dalam wilayah seni pertunjukan pada khususnya.

BAB II

RANAH PEMIKIRAN HANS-GEORG GADAMER

A. Sejarah Perkembangan Pemikiran Hans-Georg Gadamer

Hans-Georg Gadamer lahir pada 11 Februari 1900 di Marburg, Jerman, dan tumbuh dari lingkungan keluarga Protestan yang lebih mengembangkan apa yang daSilva Gusmao (2012:2) sebut sebagai “agama-nalar” daripada humanis-spiritual. Kultur keilmuan di dalam keluarga Gadamer dikentalkan oleh ayahnya, Johannes Gadamer, seorang profesor bidang Kimia dan peneliti Ilmu Alam di Universitas Marburg. Johannes Gadamer telah mencoba memengaruhi interes Hans-Georg Gadamer pada ilmu-ilmu alam dengan menyekolahkanya di *Gymnasium Heilige Gheist* yang mengembangkan teknik dan ilmu alam. Gadamer pada kenyataannya tidak mengikuti keinginan ayahnya, serta lebih menyukai filologi dan teologi.

Jean Grondin (2003:2) menggarisbawahi kelahiran Gadamer, yang tepat dua setengah abad di tanggal dan bulan meninggalnya René Descartes, sebagai satu hal yang menarik. Setelah kematian Decartes, paham Cartesian secara berangsur-angsur, namun signifikan mengambil peran penting atas metode ilmiah dan filosofis modern sebagai dasar keyakinan atau membenaran absolut ilmu pengetahuan. Fenomena ini tidak dapat diabaikan keterkaitannya, ketika dua ratus lima puluh tahun kemudian pada hari yang sama, lahir seorang filsuf yang justru menunjukkan batas dan kekurangan metode tersebut.

Tahun 1918 Gadamer menerima gelar akademik pertamanya dari *Holy Spirit Gymnasiun* di Breslau. Di tahun yang sama Gadamer mendaftarkan dirinya

di Universitas Breslau, yang ternyata menjadi jalur penuntun ke ranah pemikiran filosofisnya. Meskipun sangat termotivasi untuk meraih gelar filolog klasik tersertifikasi dan menempuh studi yang sangat keras di bidang ini, Gadamer pindah ke Marburg pada tahun 1919 karena ketertarikannya pada filsafat transendental. Gadamer menikmati suasana akademis di Universitas Marburg yang disebutnya sangat dialektis. Kaum muda Marburg pada masa itu tengah berada di dalam antusiasme saling kritik antara Neo-Kantian “*methodologism*”, seni deskripsi fenomenologis Husserl, filsafat kehidupan Friedrich Nietzsche, dan tentu saja terkait di dalamnya relativisme historis yang mengedepankan nama Wilhelm Dilthey di dalam setiap diskusi (Gadamer, 2007:7).

Persahabatan Gadamer dengan Martin Heidegger sejak tahun 1921 dan selama masa belajarnya di Universitas Freiburg melahirkan esei berjudul “*On the Idea of System in Philosophy*”. Esei ini meski diakui oleh Gadamer sendiri justru menampakkan ketidakmatangan pemikirannya pada saat itu, merupakan bukti keterlibatannya dengan pemikiran Heidegger. Heidegger sempat kecewa dan menolak judul tesis habilitas Gadamer, karena dianggapnya tidak sesuai dengan kompetensi Gadamer. Gadamer tetap melanjutkan tesis dengan judul yang sama di bawah bimbingan Paul Friedländer. Hubungan Gadamer dengan Heidegger membaik bersamaan dengan keputusan Heidegger untuk akhirnya kembali membimbingnya menyelesaikan *habilitationsschrift* (2007:10-13).

Gadamer menguasai filologi klasik dengan baik dan sangat mendasar, dan berhasil lulus dalam ujian negara pada tahun 1927. Tesis habilitas di bidang filsafat diraihinya pada tahun 1928-1929, yang satu tahun sesudahnya menjadi

dasar bagi buku pertama Gadamer berjudul *Plato's Dialectical Ethics: Phenomenological Interpretations Relating to the Philebus*. Gadamer meraih gelar profesornya pada tahun 1937 di universitas Marburg, setelah mengajar selama sepuluh tahun di universitas yang sama (Gadamer, 2007:15-17; Dostal, 2002:18).

Tawaran posisi pada bidang filologi klasik diterimanya dari Universitas Halle setahun sesudahnya, disusul dengan panggilan dari Leipzig untuk filsafat umum. Leipzig menghadapkan Gadamer pada tantangan tugas-tugas baru sebagai satu-satunya profesor representatif di area filsafat. Gadamer harus mengajarkan keseluruhan tradisi klasik filsafat sejak Augustine dan Thomas Aquinas hingga Nietzsche, Husserl, dan Heidegger. Hal ini menyebabkan kedekatannya dengan teks semakin signifikan, didukung oleh kompetensinya sebagai filolog yang tertempa terutama ketika menghadapi teks-teks puisi yang sangat sulit dari Hölderlin, Goethe, dan Rilke (Gadamer, 2007:18).

Setelah menjabat rektor di Leipzig selama dua tahun, Gadamer menerima panggilan Frankfurt pada tahun 1947 untuk mengajar dan melakukan penelitian sebanyak yang dimungkinkan pada masa itu. Gadamer mengedit dua karya yang merupakan komentar atas *Metaphysics* karya Aristoteles, dan *Outline of the History of Philosophy*-nya Wilhelm Dilthey, yang juga diterbitkan dengan segera. Bulan Februari 1949 adalah satu masa yang sangat penting bagi Gadamer, ketika para kolega German dapat bersama-sama kembali dengan rekan-rekan Yahudi di konferensi besar di Mendoza, Argentina. Acara ini juga menjadi kontak pertama kalinya Gadamer dengan para filsuf dari negara lain (Italia, Perancis, Spanyol, dan

Amerika Selatan). Pada tahun yang sama, Gadamer melanjutkan karir akademiknya di Heidelberg dan mengabdikan di sana selama empat puluh tahun lebih (Gadamer, 2007:19-20).

Tahun 1960 Gadamer menyelesaikan dan menerbitkan *Wahrheit und Methode*. Buku ini telah diterjemahkan ke dalam bahasa Spanyol, Italia, Perancis, Hungaria, Jepang, Cina, dan beberapa bahasa lain, termasuk dalam bahasa Inggris dengan judul *Truth and Method*. Karya Gadamer ini menjadi topik yang banyak dimunculkan dalam diskusi-diskusi mengenai interpretasi di seluruh dunia, dan memengaruhi perkembangan intelektual di bidang filsafat, studi literatur, teologi, dan ilmu-ilmu sosial. Undangan untuk mengajar tak terhitung jumlahnya, yang membawanya keliling Eropa, Amerika, hingga Afrika. Gadamer nyaman berdiskusi dengan kolega dan mahasiswa yang juga terdiri dari filsuf-filsuf muda Kanada dan Amerika. Masa tinggal yang cukup lama di Amerika Utara membuatnya berbahasa Inggris dengan sempurna, yang akhirnya mengenalkannya pada puisi-puisi berbahasa Inggris (Dostal, 2002:26-27).

Gadamer sangat dekat dengan kolega-koleganya yang terdiri dari filsuf-filsuf muda, dan sering berdiskusi dengan mereka hingga usianya melewati 80 tahun. Usia yang panjang adalah anugerah bagi Gadamer, yang meskipun “terpenjara oleh kesehatan yang buruk” karena menderita polio sejak muda, pikirannya tak pernah lelah bekerja dalam menghasilkan opini-opini kritis filosofis sepanjang abad XX. Gadamer meninggal dunia dalam usianya yang ke-102 di Heidelberg pada 13 Maret 2002, dan dimakamkan di Köpfel Heidelberg pada 18 Maret 2002 (daSilva Gusmao, 2012:10).

Kecintaan Gadamer pada filsafat menyerap segenap posisi keilmuannya di samping filologi klasik, yang dirangsang oleh pemikiran Immanuel Kant di dalam *Critique of Pure Reason*. Setelah membaca *Europe and Asia* karya Theodor Lessing, Gadamer ingin mengkaji kembali pemikiran Kant tersebut. Buku yang terbit pada tahun 1926 ini menguraikan pemikiran Lessing, yang mendasarkan pada kebijaksanaan timur. Menurut Gadamer, Lessing telah dengan telak mempertanyakan pemikiran Eropa yang berorientasi pada prestasi (*accomplishment-oriented*). Buku ini juga menunjukkan kepada Gadamer epistemologi tradisi “berpikir”, ketika untuk pertama kalinya Gadamer menemukan bahwa cakrawala pengetahuan yang tumbuh bersamanya melalui kelahiran, pendidikan, sekolah, dan lingkungan di sekelilingnya, bersifat relatif (Gadamer, 2007:6).

B. Hermeneutika Hans-Georg Gadamer

Kata “hermeneutika” adalah pengindonesiaan atau terjemahan dalam bahasa Indonesia, dari kata Inggris “*hermeneutics*” yang diterjemahkan dari kata kerja Yunani “*hermeneuo*”. Ketiga kata ini memiliki arti yang sama, yaitu ‘mengungkapkan pikiran-pikiran seseorang dalam kata-kata’, berarti juga ‘mengungkapkan sesuatu yang relatif gelap menjadi lebih terang’. Hermeneutika juga bermakna “menerjemahkan”, sebagai usaha mengalihkan dari bahasa asing yang pengertiannya gelap bagi kita ke dalam bahasa kita sendiri yang jelas-jelas lebih dapat dimengerti, supaya segala yang kurang jelas tadi menjadi lebih jelas (Hardiman, 2003:37).

Gadamer mencari karakteristik humaniora di dalam elemen-elemen artistik dengan terlebih dahulu merefleksi pemikiran Dilthey, yang tidak memercayai keberadaan intuisi seketika, atau yang sering disebut sebagai inspirasi. Gadamer melalui *previewnya* di dalam *Truth and Method* mengungkapkan,

However strongly Dilthey defended the epistemological independence of the human sciences, what is called "method" in modern science remains the same everywhere and is only displayed in an especially exemplary form in the natural sciences (2004:7).

Upaya Gadamer ini mengkritik pula hermeneutika Schleiermacher yang mendasarkan presuposisinya pada "seni mengatasi keasingan atas teks-teks kuno." Schleiermacher ingin menghadirkan makna dari masa lalu secara total untuk menghindari kesalahpahaman dengan pembaca masa kini, yang dengan demikian aktivitas memahami dapat dikatakan sebagai sebuah "rekonstruksi atas produksi" juga dikenal sebagai "hermeneutika reproduksi" (Hardiman, 2015:162).

Gadamer kemudian mengarahkan konstruksi pemikirannya dengan bersandar pada konsep hermeneutika Heidegger. Intensitas relasi Gadamer dengan Heidegger memberikan kontribusi bagi pematangan keyakinan Gadamer atas filsafat, dengan memunculkan pertentangan di dalam diri dan pemikirannya sendiri. Presuposisi utama atau paling mendasar hermeneutika Heidegger adalah konsep pra-struktur pemahaman (*fore-sight, fore-having, fore-conception*), yang mengambil interpretasi teks sebagai model. Interpreter mempergunakan data yang dimilikinya dari teks yang sedang dipahaminya, dengan membuat perkiraan-perkiraan sebab dan akibat atas fenomena tertentu di masa lalu maupun yang akan datang (Gadamer, 2004:272).

Penyingkapan makna teks yang bersifat proyektif ini terkait dengan kondisi khusus yang dimengerti sebagai suatu peristiwa berlangsungnya perjumpaan eksistensial interpreter dengan teksnya; Heidegger menyebutnya sebagai eksistensial *Dasein*. Hardiman (2015: 106; 127-129) menguraikan bahwa hermeneutika faktisitas Heidegger memandang fenomena memahami sebagai cara berada manusia, suatu kenyataan eksistensial manusia sebagai *Dasein* (ada di sana). Konsep hermeneutika Heidegger menggiring asumsi Gadamer bahwa hermeneutika pada hakikatnya merupakan kemampuan universal manusia untuk memahami. Gadamer menghubungkan konsep memahami ini di dalam dimensi eksistensial manusia dengan dimensi sosialnya, sehingga memahami berarti “saling memahami” atau kesepahaman.

Prinsip *Dasein* Heidegger, *understand its own-self* dan *its own possibilities of understanding*, meskipun berperan dalam konstruksi hermeneutika filosofis Gadamer, tidak lebih penting dari premis bahwa “memahami berarti mengaplikasikan.” Jean Grondin bahkan menemukan kekurangterkaitan proyek hermeneutika eksistensi radikal milik Heidegger, dengan konsep pemahaman praksis milik Gadamer. Hal ini dikarenakan Gadamer cenderung melanjutkan konsepnya pada reflektivitas dan aplikasi, agar dapat memahami dengan lebih baik yang dimaksudkan dengan memahami itu sendiri (Grondin, 2002:39).

Gadamer menitikberatkan analisisnya pada penegasan posisi “pemahaman aplikatif” yang bersumber pada konsep Aristoteles *practical knowledge*, yang pada masanya dikenal sebagai *phronêsis* (diuraikan lebih lanjut pada sub bab Pokok-Pokok Pemikiran di bawah). Gadamer meyakini dedikasi Aristoteles pada

konsep kebijaksanaan praktis ini, yang aktualisasinya semata-mata terjadi karena elemen-elemen *self-knowledge*, serta terikat olehnya. Pada akhirnya, memahami sebagai sebuah proses dan aplikasi praksis menjadi satu hal yang mengemuka di dalam hermeneutika Gadamer (Gadamer, 2004:19, 319).

1. Dinamika Internal (*Inner Dynamics*)

Signifikansi hermeneutika Gadamer adalah mengaitkan dimensi eksistensial manusia dengan dimensi sosial, sebagai proses dan aktivitas saling memahami (*Sich Verstehen*). Perhatian utama hermeneutika Gadamer adalah mengupayakan suatu pemahaman yang menyeluruh mengenai hakikat ilmu-ilmu sosial-kemanusiaan (*Geisteswissenschaften*) melampaui kesadaran metodologisnya, dan menghubungkannya dengan totalitas penghayatan atas dunia (Gadamer, 2004: xxii). Gadamer melanjutkan tradisi hermeneutika terdahulu dengan mengolahnya melampaui batas-batas estetika formal dan metodologi. Memahami sebagai kemampuan universal manusia menjadi pusat pembahasan dari studi hermeneutika H.G. Gadamer.

Gadamer berangkat dari penjabaran mengenai pengalaman seni dan tradisi sejarah, dalam mengonstruksi hermeneutikanya. Hermeneutika Gadamer tidak berintensi pada pengembangan metodologi ilmu-ilmu kemanusiaan, maupun menghasilkan panduan prosedur pemahaman seperti yang dilakukan oleh hermeneutika terdahulu, seperti yang diungkapkannya, '*I did not intend to produce a manual for guiding understanding in the manner of the earlier hermeneutics. I did not wish to elaborate a system of rules to*

describe, let alone direct, the methodical procedure of the human sciences' (Gadamer, 2004: xxv).

Abad pencerahan membelenggu hermeneutika dengan objektivitas Cartesianisme, yang menempatkan metode-metode ilmiah bagi keabsahan pengetahuan di bidang ilmu-ilmu sosial kemanusiaan. Hermeneutika berlaku sebagai aktivitas memahami di bawah aturan-aturan metodologis, untuk mendapatkan hasil objektif, yang juga hanya diterima kesihannya jika dapat dibuktikan dengan metode-metode *scientific* ini. Prasangka, otoritas, dan tradisi tidak memiliki tempat di dalam upaya objektifikasi, padahal ketiga hal ini merupakan produk kebudayaan umat manusia yang sangat penting bagi semua aktivitas memahami (Gadamer, 2004:231).

Gadamer menghimbau untuk memikirkan kembali cara-cara bagi setiap upaya objektifikasi, sekaligus menegaskan keterkaitan dimensi eksistensial manusia dengan dimensi sosialnya. Memahami, berarti berada di dalam kesadaran berada di antara “yang lain”. Penafsir menentukan kebenaran di dalam kaidah-kaidah yang telah berlaku dan yang telah menjadi satu tradisi. Otoritas rasional kemudian mendorong, sekaligus membatasi gerak interpretasi untuk menemukan kebenaran yang sedikit banyak diterima oleh tradisi tertentu. Gadamer (2004:270) mengatakan,

Working out appropriate projections, anticipatory in nature, to be confirmed “by the things” themselves, is the constant task of understanding ... But understanding realizes its full potential only when the fore-meanings that it begins with are not arbitrary. Thus this is quite right for the interpreter not to approach the text directly, relying solely on the fore-meaning already available to him, but rather explicitly to examine the legitimacy – i.e., the origin and validity – of the fore-meanings dwelling within him.

Kebenaran dengan demikian selain tidak bersifat final, tidak pula sepenuhnya bersifat relatif, serta tidak sewenang-wenang. Kebenaran yang diperoleh diperlakukan sebagai suatu pengetahuan yang memperkaya setiap upaya pencariannya. Upaya ini bukan sekedar pengumpulan fakta/informasi mengenai apa yang ingin diketahui, melainkan keterlibatan total diri penafsir di dalam proses memahami itu sendiri, dengan titik perhatian pada apa yang terbangun dari upaya pencarian pengetahuan. Hermeneutika filosofis meminta keterlibatan eksistensi manusia (*Dasein*) secara total, dalam kesadarannya berada di dalam situasi hermeneutis sebagai penafsir, untuk saling memahami (Gadamer, 2004:251-252).

Memahami bagi Gadamer adalah sebuah respon yang terbuka dan rendah hati, yang tidak mendominasi apa yang ingin dipahami. Muzir (2004:98) mengungkapkan inti hermeneutika Gadamer sebagai suatu keterbukaan diri terhadap pengalaman baru, yang mendorong terjadinya pengalaman terhadap keterbukaan itu sendiri, sebuah pengalaman hermeneutis. Sedangkan menurut Joko Siswanto (2016:63), persoalan “kebenaran” meskipun krusial, sesungguhnya tidak menempati posisi terpenting di dalam *Truth and Method* karena pokok gagasan Gadamer justru mengimplikasikan bahwa klaim-klaim kebenaran berbagai ilmu luruh ke dalam universalitas pengalaman hermeneutis, yang merupakan pengalaman aktual manusia ketika memahami sesuatu.

Hermeneutika filosofis bertujuan untuk mencari hakikat pemahaman itu sendiri, yang dengan demikian tidak mengajukan aturan-aturan *rigid*

pemahaman yang harus diverifikasi secara objektif. Prasangka, otoritas, dan tradisi sekali lagi tidak dapat dipisahkan dari entitas pengalaman manusia, yang harus diikutsertakan di dalam setiap aktivitas pemahaman. Pemahaman dalam hermeneutika Gadamer pun berpola melingkar yang terbangun sebagai sebuah siklus berkelanjutan dimana pengalaman hermeneutis menyiapkan manusia selaku interpreter untuk menghadapi setiap tantangan baru, mengembangkan kebudayaannya. Grondin (2002:45) menegaskan bahwa hermeneutika Gadamer tidak bertujuan menawarkan suatu metodologi atau teknologi, melainkan membicarakan hakikat pemahaman itu sendiri serta bagaimana kemudian hal ini memengaruhi eksistensi manusia.

2. Pokok-Pokok Pemikiran

Meskipun tidak menawarkan suatu metodologi, Gadamer sesungguhnya memiliki pokok-pokok pemikiran yang signifikan melalui proposisi-proposisinya terutama di dalam *Truth and Method*. Karya yang fenomenal ini tidak hanya menghadirkan gagasan hermeneutika Gadamer yang menegaskan posisi dan pendiriannya mengenai hakikat pemahaman manusia, tetapi juga memuat kompleksitas pemikirannya tentang estetika, ilmu-ilmu sosial – kemanusiaan, serta tinjauan ulang atas hermeneutika pendahulunya.

Truth and Method sebagai literatur utama disertasi ini merupakan terjemahan bahasa Inggris dari edisi revisi *Wahreit und Methode* yang muncul pada 1975, diterjemahkan oleh Joel Weinsheimer dan Donald G. Marshall pada 2004. Berdasarkan pemahaman peneliti, buku ini terdiri dari tiga bagian utama yang masing-masing menguraikan gagasan pokok Gadamer mengenai

pemahaman manusia. Secara literal, bagian ke-satu mengemukakan persoalan keberadaan karya seni terkait dengan pengalaman seni, bagian ke-dua menelaah lebih jauh persoalan kebenaran bagi pemahaman manusia di dalam ilmu-ilmu humaniora, dan bagian ke-tiga menguraikan aspek bahasa yang menggiring kepada masalah universalitas hermeneutika.

Ketiga bagian *Truth and Method* mengandung tahapan-tahapan analisis Gadamer di dalam menemukan atau menegaskan teorinya sendiri mengenai hermeneutika. Buku ini merupakan manifestasi perkembangan dan dinamika pemikiran Gadamer selama perjalanan karir akademisnya, yang didukung oleh kompleksitas area studi di bidang sastra, sejarah seni, dan filsafat Yunani. Muzir (2008:97-103) mempergunakan kata “konsep” sebagai upaya mengakumulasi tebaran pemikiran Gadamer, yang selaras dengan ketiga tahapan analisis di dalam *Truth and Method*, yaitu:

- a. Konsep pertama bertumpu pada kritik estetika untuk menganalisis fakultas pemahaman yang unik, berurusan dengan pengalaman manusia bersifat khusus (*erlebnis*), yang saling terkait dengan segala yang dialami di dalam hidupnya (*erfahrung*).
- b. Konsep kedua adalah historikalitas pemahaman manusia yang dianalisis berdasarkan keniscayaan jarak ruang dan waktu, sebuah dialektika pengalaman aktual (saat ini, sekarang) dengan peristiwa masa lalu.
- c. Konsep ketiga, yang merupakan hasil analisisnya atas kedua konsep terdahulu, mengemukakan bahasa sebagai media atau landasan ontologis pemahaman manusia dimana kebenaran dapat ditemui di baliknya.

Ketiga konsep ini esensial bagi keseluruhan proses memahami, yang menggiring kepada pemahaman atas hakikat hermeneutika filosofis itu sendiri. Bagian pertama dan kedua *Truth and Method* dibingkai oleh kerangka berpikir Gadamer mengenai hakikat pemahaman terhadap karya seni sebagai bagian dari *Geisteswissenschaften*, yang dibangun terutama berdasarkan kritiknya atas estetika Immanuel Kant. Dua bagian ini, meskipun tidak juga dapat dikatakan terpisah begitu saja dengan yang ketiga, berkelindan menjadi semacam jalinan solid aspek pemahaman manusia, terkait dengan fakultas pengalaman dan historisitas, termasuk yang membentuk pengalaman itu sendiri.

Gadamer mempergunakan “teks” sebagai titik tolak seluruh aktivitas memahami, menegaskan bahwa manusia pada kenyataannya selalu bergerak di dalam pemahaman, dan bahwa pengarang dan pembacanya sudah pasti memiliki wilayah pemahaman masing-masing. Hal ini kemudian terkait dengan bagian ke-tiga *Truth and Method*, yang menyatakan penegasan Gadamer mengenai aplikasi dari pemahaman.

Pemahaman selalu menyiratkan adanya persetujuan, dan persetujuan hampir selalu hadir melalui bahasa, dialog, dan percakapan. Memahami juga berarti mengartikulasikan (makna, sesuatu, dan kejadian) ke dalam kata-kata. Gadamer meletakkan pembahasan mengenai urgensi bahasa ini, yang meskipun ditulis di bagian akhir, justru sebagai poin yang menopang gagasan universalitas pengalaman hermeneutis (Grondin dalam Dostal, 2002:41).

Tulisan Gadamer di dalam *The Gadamer Reader: A bouquet of the Later Writings* menguatkan formulasi bagi hermeneutikanya sendiri. Menurut

Gadamer (2007:21), hermeneutika terutama merupakan suatu praksis, suatu seni memahami yang untuk melatihnya kita membutuhkan “telinga” di atas segalanya, sembari menghidupkan sensitivitas kesadaran atau keperdulian. Setelah hal ini dilakukan, barulah kita dapat membuat kepastian-kepastian, merencanakan antisipasi-antisipasi, dan menyusun rekam jejak yang diletakkan di dalam konsep-konsep.

Gadamer mereview konsep J.J Rambach, yang membagi hermeneutika ke dalam dua hal yang saling berbeda yaitu *subtilitas intelligendi* (pemahaman) dan *subtilitas explicandi* (interpretasi). Rambach menambahkan elemen ketiga sebagai pelengkap, yang disebutnya sebagai *subtilitas applicandi* (aplikasi). Pemikiran ini mewakili hermeneutika romantik, yang mengenali kesatuan hubungan mendalam antara pemahaman dan interpretasi; pemahaman adalah selalu sebuah interpretasi, dan interpretasi adalah bentuk eksplisit pemahaman. Bahasa dan konsep-konsep interpretif dengan sendirinya diklaim sebagai struktur internal pemahaman (Gadamer, 2004:306).

Gadamer merasakan kecenderungan penegasian elemen aplikasi dari koneksi hermeneutis, pada pengertian hermeneutika romantik tersebut. Gadamer kemudian melengkapi disposisi Rambach, dengan menekankan faktor aplikasi sebagai bagian integral hermeneutika. *Subtilitas intellegendi* (pemahaman), *subtilitas explicandi* (interpretasi/eksplikasi), dan *subtilitas applicandi* (aplikasi) di dalam hermeneutika Gadamer diposisikan sebagai suatu proses terpadu yang mengacu kepada sebuah kapasitas atau kekuatan

dengan kelayakan spirit khusus, untuk membentuk pemenuhan upaya pemahaman (Gadamer, 2004:307).

Pemahaman tidak berhenti pada interpretasi, melainkan pasti dan selalu melibatkan suatu penerapan (aplikasi). Gadamer mengubah pengertian hermeneutika menjadi “mengaplikasikan sesuatu berarti adalah memahaminya, dan memahami selalu berarti mengaplikasikannya.” Aplikasi membuat fungsi hermeneutika memperoleh kepenuhannya sehingga memadai di dalam memahami dan menjelaskan “teks” di dalam kondisi kekinian (Palmer, 1980:187-188). Aplikasi itu sendiri adalah aktivitas atau proses yang terjadi di dalam situasi hermeneutis, yang diimplikasikan melalui peleburan horizon-horizon.

Aplikasi di dalam hermeneutika Gadamer menghasilkan tiga aspek, yaitu aspek reflektif (pengetahuan tentang diri sendiri), aspek pengejawantahan (membentuk karakter seseorang), dan aspek tradisi (pengetahuan yang mengalami proses sosialisasi). Gagasan *phronêsis* Aristoteles dikembangkan ke dalam ketiga aspek tersebut di atas. Gadamer mempergunakan pemikiran Aristoteles ini sebagai salah satu prinsip membangun hermeneutikanya, sekaligus menegaskan prinsip yang dikonstruksinya dari Heidegger mengenai pemahaman sebagai *Dasein* (Hardiman, 2015:187).

Da Silva Gusmao (2012:58) menjabarkan uraian Gadamer mengenai pengertian *phronêsis* sebagai “seni berpikir yang selaras dan seimbang” atau suatu “nalar-praksis”. Praksis sendiri merupakan kondensasi atas beberapa pengertian *techné* yang digagas oleh Aristoteles, antara lain merupakan

pengetahuan universal, penerapan pengetahuan universal kepada pengalaman yang kontekstual, suatu disposisi yang disertai nalar menuju hasil usaha, serta tindakan manusia yang inovatif dan imajinatif dalam menerapkan ilham atau pengetahuan yang dimilikinya bagi sikap hidup yang dipercayainya. Aristoteles berkesimpulan, bahwa seseorang dapat menghasilkan bentuk-bentuk yang baru dari pengetahuan dan tindakan nyata yang dilakukannya.

Gadamer menegaskan, bahwa ilmu-ilmu kemanusiaan sesungguhnya lebih berkepentingan dengan “nalar-praksis”, dan bukan sekedar mengajarkan “tindakan-teknis”. Agar seni berpikir dapat selaras dan seimbang (*phronêsis*), maka seseorang butuh berpikir dengan otak (*logos*) yang juga melibatkan suasana hati (*pathos*). Berpikir sebagai *logos* adalah berpikir secara benar, teratur dan terukur, yang berarti bertindak menuju titik tertentu dalam hidup, bukan berpikir yang berhenti pada alam khayalan dan sikap idealis. *Pathos* merupakan kualitas hati seseorang yang mau mendengarkan nalar orang lain, serta mampu menentukan sikap di hadapan orang lain tersebut (da silva Gusmao, 2012:58-59).

C. Pemahaman Karya Seni

Hermeneutika Gadamer barangkali merupakan buah pemikiran yang tidak akan pernah mencapai kesimpulan akhir untuk dipahami, seperti juga konsep “kebenaran” yang Gadamer percayai sebagai tidak pernah mencapai final atau kemutlakan. Memahami hermeneutika Gadamer berarti memahami hakikat pemahaman itu sendiri, ibarat sebuah *continuum* menghayati dan menghidupi dimensi-dimensi pencarian diri di tengah keluasan dan kebesaran semesta.

Identifikasi konsep-konsep utama pemikiran Gadamer sekiranya membantu mengurai pemahaman atas entitas pokok hermeneutikanya di dalam wilayah analisis.

Kerja analisis dalam hal ini hendaknya dipahami pula sebagai sebuah indikator sederhana penerapan metode ilmiah positivistik pada ilmu-ilmu Humaniora, sebatas kepentingan teknis dan praksis kerja untuk membantu membuat jelas permasalahan-permasalahan pada tindakan instrumentalnya (Hardiman, 2003:31). Sungguh disadari bahwa metode analisis yang mengedepankan “paradigma kerja” dengan pembedahan secara objektif, tidak akan memadai bagi upaya mencapai pengetahuan reflektif yang menginterpretasi kedalaman pemikiran Gadamer.

Uraian konsep utama maupun aspek-aspek pokok diajukan untuk memberi batasan pada konsentrasi pembahasan khusus terkait pemahaman terhadap karya seni. Pembatasan bukan berarti mereduksi pemahaman terhadap keutuhan hermeneutika Gadamer, namun lebih sebagai pintu atau mungkin juga *shortcut* memahami kompleksitas alur pemikiran Gadamer secara bertahap.

1. Pengalaman Seni

Gadamer menguatkan pendapat bahwa pengalaman seni memiliki hubungan khusus dengan filsafat. Konstruksi estetikanya ini berasal dari pemikiran filsuf German era romantisme hingga akhir era idealisme, yang mengklaim bahwa seni merupakan instrumen filsafat yang sesungguhnya (Gadamer, 2007:8). Gadamer memperkuat kritik dan reaksinya atas intimidasi metodologi ilmiah ilmu-ilmu alam dengan mengontruksi pemikirannya atas

estetika Kant. Bagian pertama *Truth and Method* secara krusial melancarkan kritik terhadap subjektifikasi kesadaran estetis yang digagas oleh Kant, yang meletakkan seni dan karya seni sebagai objek.

Seni memang sangat mengandalkan kehadiran induksi artistik, perasaan instingtif, intuisi, dan kepekaan artistik; segala yang Helmholtz persoalkan tidak memiliki dasar hukum atau aturan yang jelas. Berdasarkan inilah estetika Kantian berupaya mengobjektifikasi seni dengan meletakkannya sebagai objek atau fenomena sosial dan antropologis serta dalam analisis- analisis akademis lainnya. Hal ini pada akhirnya menghilangkan jiwa seni dan meminggirkan area seni dari perdebatan *Geisteswissenschaften*, sekaligus menghilangkan roh humanisme sebagai inti *Geisteswissenschaften* (Muzir, 2004:103-104).

Skema subjek-objek dalam estetika Kant mengupayakan abstraksi karya seni sebagai transformasi subjektif yang terukur secara struktural. Kant memosisikan seni semata sebagai produk penikmatan estetis, sebuah imajinasi subjektif yang karenanya kesahihannya harus ditentukan melalui fakultas penalaran. Konsep ini merupakan konsekuensi dari penyubjektifikasian global Cartesian terhadap pemikiran manusia sebagai landasan pengetahuan, dimana subjek berkesadaran kosong untuk menerima persepsi atas keberlangsungan objek inderawi murni. Karya seni sebagai akibatnya, dipahami sebagai entitas statis pasif, yang dinikmati dan diletakkan sebagai artefak kebudayaan manusia.

Gadamer mendebat proposisi Cartesian tersebut, dan meyakini bahwa seniman memiliki kompetensi besar mentransformasi pengalaman “dirinya di

dalam dunia” (*being*), ke dalam bentuk artistik. Bentuk-bentuk ini dapat saja abadi kehadirannya di dunia, dalam arti bersifat terbuka untuk dipahami dan diinterpretasi secara berkelanjutan oleh generasi-generasi berikutnya. Bagi Gadamer, sesungguhnya tidak ada garis batas yang benar-benar jelas antara dunia aktual dengan kenyataan yang akan dihadapi, kaitannya dengan bagaimana makna di kehidupan nyata ditransformasikan ke dalam signifikansi kultural yang merupakan refleksi atas pengalaman-pengalaman.

Aesthetic differentiation, sebutan Gadamer bagi penikmatan estetis yang digagas oleh Kant, dengan demikian menjadi sangat lemah, terutama karena meletakkan pengalaman estetis sebagai bidang pragmatis yang memisahkan subjek dengan pemahaman atas dirinya sendiri. Penikmatan estetis yang didasari oleh selera semata-mata, hanya menghalangi aktivitas pemahaman terhadap karya seni (Gadamer, 2004: xxviii). Barangkali yang dimaksud adalah, pengalaman estetis secara pragmatis memberikan sebatas penikmatan estetis yang inderawi. Padahal, suatu pengalaman estetis dimungkinkan untuk menghadirkan kesadaran tertentu yang khusus dan menyeluruh.

Kesadaran estetis memberikan batasan khusus bagi eksistensi karya seni murni yang didasarkan pada *aesthetic differentiation*, mengandalkan sikap memilih atau menolak, dikarenakan kecenderungan melihat pada kualitas estetis tertentu. Kesadaran ini secara berkelanjutan menghadirkan pengalaman yang khusus (*aesthetic experiences – Erlebnis*), yang mengarah kepada yang dimaksudkan sebagai “*work proper*”. Kesadaran estetis membedakan kualitas estetis karya dari segala hal di luar “*aesthetic sphere*”, dengan mengabaikan

setiap elemen “*extra-aesthetic*” yang melekat padanya seperti tujuan, fungsi, dan signifikansi isi pesan di dalamnya. Elemen-elemen inilah yang berpotensi membujuk kita untuk mempertimbangkan moral atau sikap religious atas karya seni (Gadamer, 2008:91).

Gadamer meyakini bahwa *aesthetic differentiation* menyubordinasikan keberadaan moral dan tradisi, serta menegaskan *common sense*:

Rather, he sees this idea as comprising two elements: first, the universality of taste inasmuch as it is the result of the free play of all our cognitive powers and is not limited to a specific area like an external sense; second, the communal quality of taste, inasmuch as, according to Kant, it abstracts from all subjective, private conditions such as attractiveness and emotion. Thus in both respects the universality of this “sense” is defined negatively by being contrasted to that from which it is abstracted, and not positively by what grounds commonality and creates community (Gadamer, 2004:38-39).

Estetika Gadamer merambah ke wilayah estetika filosofis, menghasilkan kesimpulan yang mengandalkan argumen Plato atas kebenaran dan keindahan, ‘*It concludes with a discussion that relies importantly on Plato and that argues for the proximity of truth and beauty*’ (Dostal, 2002:9). Gadamer melalui konstruksi pemikiran ini berupaya merehabilitasi hakikat seni sebagai bagian dari karya manusia yang tidak harus selalu diposisikan di atas mahligai yang tak tersentuh oleh pemahaman orang banyak.

Seni dan karya seni bukanlah sesuatu yang berjarak dari manusia dan kehidupan, dan karenanya dapat dipahami. Memosisikan seni dan karya seni sebagai objek secara akademis seringkali berdampak pada hilangnya jiwa dari seni itu sendiri, seperti yang telah disinggung di atas. Akibatnya, manusia hanya memperoleh manfaat seni secara *an sich*, sebagai subjek menikmati

objeknya, namun tidak menghidupinya ataupun menghayatinya sebagai bagian integral bagi pencarian hakikat dirinya.

Sebagai hasil kerja manusia, karya seni lahir dari pengalaman artistik sang seniman, yang juga memberikan pengalaman berkesenian baik bagi seniman pencipta, pelaku, dan penontonnya. Pengalaman seni namun demikian tidak berhenti pada sekedar orientasi atau cara berpikir seniman, pencipta karya seni, maupun penikmat karya seni, juga bukan kebebasan subjektif mereka yang “bermain” di dalamnya. Pengalaman seni selalu berbicara mengenai hakikat karya seni itu sendiri (Gadamer, 2004: 101; da silva Gusmao, 2012: 91).

Hal ini menjadi jelas, bahwa eksistensi karya seni atau keberadaannya, meskipun merupakan manifestasi dan transformasi *the being of the artist*, secara hakiki memiliki *Daseinnya* sendiri untuk dipahami, dihayati, maupun diinterpretasi secara integral komprehensif. Gadamer mengatakan,

Art has its “being” in the Vollzug [performance; reception as an event] - the vital, living event of its appearing, or its performance ... This means, however, that the way of being of the artwork does not reside in its having been created (Gadamer, 2007:215).

Memang benar, bahwa seniman, apakah itu pematung, pelukis, atau penyair mengerjakan karya yang sebelumnya telah ada di dalam gagasaannya. Seniman merancang dan mengonsep disain-disain dan berusaha mewujudkan rencana-rencana. Akan tetapi, karya seni tetap bukanlah konstruksi kerja penciptanya, yang dipesan oleh orang lain untuk dapat difungsikan secara layak (2007:218).

2. Penghayatan (*Verstehen*) dalam “Permainan” Seni

Gadamer mengambil permainan drama atau teater (*the play*) untuk mengilustrasikan bagaimana hakikat karya seni ini diraih. Para aktor di dalam menghidupkan *the play* memang harus menguasai teknik permainan, melakukan gerak-gerak, dan secara sadar berada di dalamnya untuk mementaskan satu episode representasi kisah kehidupan. Tetapi, bagaimana para pemain menampilkan citra diri murni dan bersungguh-sungguh itulah yang lebih penting, dimana dia sebenarnya membentuk sekaligus dibentuk oleh gerak permainan dengan melakoni peran di luar dirinya dan menghayatinya (*assorbire; absorbe*) dengan sungguh-sungguh. Gadamer percaya bahwa:

*The work of art is not an object that stands over against a subject for itself. Instead the work of art has its true being in the fact that it becomes an experience that changes the person who experiences it. The “subject” of the experience of art, that which remains and endures, is not the subjectivity of the person who experiences it but the work itself. This is the point at which of the mode of being of play becomes significant. For play has its own essence, independent of the consciousness of those who play ... The players are not the subjects of play; instead play merely reaches presentation (*Darstellung*) through players (Gadamer, 2004:103)*

The play dengan demikian tidak secara parsial terpusat pada orang tertentu, objek permainan, atau penonton, melainkan keseluruhannya lebur dalam kesatuan holistik elemen-elemen pembentuknya yang “bergerak” tanpa henti, menyampaikan pesan lakon kehidupan. Makna dan nilai akan ditemukan hanya jika pemain dan penonton dapat saling mengandaikan secara bersama (Gadamer, 2007: 23 – 24; da Silva Gusmao, 2012: 91 – 92).

Inilah yang disebut oleh Gadamer (2004:103) sebagai eksistensi karya seni yang pada akhirnya merupakan suatu pengalaman yang menciptakan

perubahan-perubahan (transformasi) terhadap setiap entitas yang mengalaminya. Subjek dari pengalaman seni, yang selalu ada dan bertahan, bukanlah subjektivitas orang yang mengalaminya, melainkan karya seni itu sendiri. Pada titik inilah cara mengada dari permainan (*play*) menjadi signifikan. Pemain bukanlah subjek dari permainan, tetapi justru melaluinya permainan meraih eksistensinya. Bentuk karya adalah manifestasi kesatuan subjek penciptanya atau pelaku dengan permainan, dimana salah satunya tidak dapat ditinggalkan serta tidak bisa lebih superior dari lainnya.

Permainan seni adalah eksistensi karya seni sebagai sebuah *mode of being* dimana subjek-subjek terlibat di dalamnya menghasilkan presentasi-diri (*self-presentation*). Subjek yang bermain bergantung kepada tujuan atau gol yang ingin dicapainya. Makna dari tujuan permainan sebaliknya, tidak perlu memiliki keterikatan khusus dengan pencapaiannya. Pencapaian subjek-lah yang membawa dirinya menemukan *self-presentation*; presentasi dirinya sendiri melalui “bermain” – yaitu “mempresentasikan sesuatu.”

Gadamer lebih jauh memaparkan bahwa semua penyajian memiliki potensi sebagai sebuah representasi bagi seseorang. Kehadiran karya seni sebagai suatu “permainan” namun demikian tidak dilemahkan oleh kenyataan bahwa karya seni menghadirkan dirinya sendiri, di saat yang sama harus merengkuh “ruang” di luar dirinya, yaitu *audience* sebagai partisipan penonton. “Permainan” tetap saja tidak disajikan untuk setiap orang; misalnya, anak-anak “bermain” untuk diri mereka sendiri meskipun mereka menyajikan satu pertunjukan, atau prosesi sebagai bagian upacara keagamaan lebih dari sekedar

spektakel dan lebih memaknakan diri untuk merengkuh komunitas religious sejati. Pada setiap wujud presentasi, pemain-pemain yang berpartisipasi juga harus mampu menyajikan keutuhan pertunjukan yang bermakna bagi *audience* (Gadamer, 2004:115).

3. Peleburan Cakrawala

Pemahaman manusia atas segala sesuatu dimungkinkan dengan adanya ruang batas pengetahuan, pengalaman, dan ketertarikan yang melampaui subjektivitas manusia itu sendiri; Gadamer menyebutnya sebagai *horizon* (cakrawala). Sebagai contoh adalah interpretasi atas teks kuno, dimana ruang batas ini, yang dimiliki oleh pengarang dan penafsir dalam keterlibatannya dengan jamannya, saling berintegrasi untuk menciptakan saling-pemahaman.

Proses hermeneutika yang terjadi adalah mengupayakan produksi harmonis horizon masa silam, di dalam perspektif dan konteks kekinian. Peleburan cakrawala-cakrawala (*fusion of horizons*) tidak dimaksudkan mengarahkan interpretasi untuk menghasilkan rekonstruksi atau representasi makna dari masa silam. Penafsir memproyeksikan cakrawala historis, yaitu tradisi, menggunakan cakrawala kekiniannya, yang dengan demikian dia telah pula melampaui tradisi itu sendiri (Hardiman, 2015:185).

Gadamer menegaskan, bahwa hermeneutika lebih dari sekedar merekonstruksi makna yang telah dibangun oleh orang lain. Apa yang datang kepada kita dari masa lalu, apakah itu berupa teks, artefak, bahkan jejak-jejak, telah dengan sendirinya menempatkan suatu pertanyaan, dan meletakkan maknanya di dalam keterbukaan interpretasi. *‘We must attempt to reconstruct*

the question to which the traditional text is the answer. But we will be unable to do so without going beyond the historical horizon it presents us' (Gadamer, 2004:367).

Pertanyaan yang terkonstruksi, untuk selanjutnya tidak pernah berdiri sendiri di dalam horizon asalnya, melainkan tumbuh bersama di dalam horizon para penanya (interpreter) yang telah mengalami dan menghadapi aspek-aspek tradisional. *'Part of real understanding, however, is that we regain the concepts of a historical past in such a way that they also include our own comprehension of them. Above I called this "the fusion of horizons"'* (Gadamer, 2004:367).

Karya seni dari masa dan ruang lampau, yang diciptakan oleh seniman dari suatu masa, mencitrakan dirinya ketika dihadirkan pada masa sekarang dan ruang hari ini. Gadamer meyakini adanya transformasi total yang dialami karya seni ini, dimana dia dapat keluar dari kungkungan konvensional, berkembang ke arah yang sama sekali lain, lalu masuk kembali ke dalam dirinya dengan perspektif yang segar dan sejati. Karya seni dengan demikian memiliki kemampuan membaaur, semacam *power of fusion*, yang berarti bahwa karya seni dalam kehadirannya hari ini selalu berbicara tentang kekinian, melalui kehadiran secara bersama masa lalu dan masa kini, repetisi dan kontemporer, dalam sebuah struktur temporal waktu yang satu dan aktual (Gadamer, 2004:123; da Silva Gusmao, 2012:93).

Cakrawala pengetahuan juga memungkinkan manusia untuk memahami satu sama lain (kesepahaman). Proses mencapai kesepahaman bersama atas

permasalahan yang sedang “diperbincangkan,” sesungguhnya adalah peletak atau dasar tujuan satu pengungkapan kebenaran (pengetahuan sejati). Dengan demikian, bagi Gadamer, perbincangan merupakan hal yang mengemuka sebagai proses menuju saling pengertian tersebut. Gadamer meletakkan bahasa sebagai operasional hermeneutika, sehingga dialog menjadi penting artinya di dalam proses “perbincangan” ini (Gadamer, 2004:261).

Pengertian mengenai “perbincangan” ini lebih mengenai kebahasaan yang menunjuk kepada cara berpikir dan memahami untuk mengungkapkan segala misteri dan keluasan pengetahuan. Dialog adalah pusat hermeneutika, yang juga merupakan mengejawantahan *phronêsis* itu sendiri melalui dimensi penalaran, atau seni “berdebat” dengan nalar serta seimbang. Pemahaman mengenai proses kebahasaan dialogis terurai ke dalam sifat-sifat yang merupakan kesatuan pembentuk keutuhan proses dialogis (Gadamer, 2004:356-366), yang terangkum sebagai berikut:

1. Dialog selalu berupa fenomena melingkar dari aktivitas bertanya dan menjawab; sebuah penafsiran Gadamer terhadap model dialektika Sokratik – Platonik, yang mengidentifikasi ketepatan “menyampaikan pertanyaan” sebagai kunci dialog yang cerdas dan dinamis. Dialog Platon membedakan secara kritis dialog yang otentik dari yang bukan. Sebuah proses dialog tidak otentik ketika seseorang terlibat di dalamnya hanya untuk membuktikan bahwa dirinya benar, dan bukan untuk pemahaman yang mendalam. Dialog memperoleh otentisitasnya ketika para interlocutor menyadari bahwa melempar pertanyaan tidak lebih mudah daripada

menjawab, dan bahwa untuk dapat bertanya maka seseorang harus benar-benar ingin tahu serta menyadari bahwa dirinya tidak tahu atau belum tahu. Interlokutor yang merasa dirinya lebih tahu sangat berpotensi mengalami kesulitan untuk menyampaikan pertanyaan yang tepat.

2. Dialog berarti mengupayakan sikap “mendengarkan”, untuk menegaskan pendapat Gadamer bahwa dengan “mendengarkan” suatu ucapan atau kata-kata (dengan detil dan bersungguh-sungguh), seseorang juga “melihat” kehadiran yang mengucapkan itu, dengan kata lain, menyadari kehadirannya. Dialog mengandung suatu peristiwa menafsir dan memahami orang lain, sebagai upaya yang memungkinkan kebenaran sejati dapat diraih.
3. Dialog selalu berarti “berbicara”, berpijak kepada pengertian bahwa bahasa terwujud melalui tindakan berbicara. Hal ini merupakan kapasitas kodrat manusia yang menunjuk kepada dimensi energetik sebagai aktivitas yang mengalirkan susunan pemikiran melalui artikulasi yang dapat dimengerti.
4. Dialog sebagai upaya berdialog dengan teks, berkaitan dengan aktivitas “menerjemahkan”. “Menerjemahkan” harus berarti sebuah pemindahan pemikiran, bukan pemindahan kata-kata, karena aktivitas ini merupakan tindakan melacak jejak-jejak pemikiran yang ditujukan untuk menemukan makna penafsiran melalui struktur bahasa.

Dengan demikian dapat dikatakan, bahwa adaptasi Gadamer atas model dialog Platon berintensi pada prioritas pertanyaan untuk mengungkap segala yang rahasia atau yang tidak jelas dari suatu hal. Diskursus yang muncul

dimaksudkan sebagai upaya mengungkap segala yang tersembunyi melalui pertanyaan-pertanyaan.

Bertanya juga berarti membawa kepada keterbukaan, yang mana setiap pertanyaan mengandung jawaban yang belum selesai. Keadaan penuh ketidakpastian ini adalah untuk menghadirkan keseimbangan antara yang pro dan yang kontra, yang membuka potensi bagi hadirnya pertanyaan-pertanyaan lanjutan. Keterbukaan ini bukannya tidak terikat, karena dia dibatasi oleh cakrawala pertanyaan itu sendiri sehingga tidak mengambang dan memiliki posisi yang jelas. Dengan demikian, memosisikan pertanyaan secara benar mengimplikasikan keterbukaan sekaligus keterbatasan, dan menunjuk kepada perkembangan pra-anggapan secara eksplisit (Gadamer, 2004:357).

Dialog otentik oleh Gadamer disebut sebagai *the art of conversation* dan *the art of thinking*, seni mempertanyakan untuk mencari kebenaran dan bukan seni memenangkan setiap argumen atau opini. Dialog di dalam pelaksanaannya membutuhkan partner-partner yang tidak berseberangan dalam hal tujuan, yang mampu mengembangkan logika perkembangan permasalahan pokok melalui struktur lingkaran “bertanya – menjawab”. Orientasinya bukanlah mencoba menjatuhkan argumen orang lain, tetapi lebih kepada mengukur kualitas opini orang lain; bukan seni membantah (memenangkan yang kuat dari yang lemah), melainkan seni berfikir, yang dapat menguatkan opini yang saling ber-oposisi, dengan selalu mengacu kepada pokok permasalahan (Gadamer, 2004:360).

Dialektika Gadamer pada akhirnya lebih melihat kepada proses yang terjadi di dalam lingkaran “bertanya-menjawab” atau “berbicara-mendengar”,

daripada menunjuk kepada suatu metode. Gadamer mengelaborasi dialektikanya sebagai praksis yang membangun secara berkesinambungan dialog-dialog antar subjek, dengan “merawat” setiap percakapan yang terjadi (dialektika sebagai seni merawat proses dialog otentik). Dialog bersifat terbuka sebagai upaya pendalaman dan pemahaman atas satu persoalan. Pertanyaan-pertanyaan yang lebih dalam atau lebih tajam bukan retorika yang bertujuan untuk semena-mena disetujui, melainkan untuk membangun pendalaman dan pemahaman atas persoalan itu sendiri (Gadamer, 2004:367).

Hal serupa diberlakukan pula di dalam interpretasi atas teks. Seseorang yang ingin mengerti suatu teks, harus mempertanyakan fenomena di balik yang dikatakan/disajikan oleh teks tersebut. Seseorang memahami rasa dan logika teks hanya jika dia memperoleh atau menemukan horizon pertanyaannya, yang secara pasti membutuhkan jawaban termasuk jawaban-jawaban lain yang memungkinkan. Seni memahami dengan demikian jelas ditunjukkan melalui hadirnya dialektika.

4. Pengalaman Hermeneutis

Dunia sendiri sesungguhnya dialami secara komunikatif, dan dipercayakan secara bertahap bagi umat manusia untuk menghidupinya serta meneruskannya secara berkelanjutan. Gadamer yakin bahwa pengalaman selalu hadir lebih dahulu, sehingga menjadi sangat penting baginya untuk tidak terlalu gegabah berbicara terlalu banyak, serta untuk tidak tenggelam di dalam lautan konstruksi teoretis yang tidak sepenuhnya didukung oleh pengalaman (Gadamer, 2007:20; 26).

Gadamer memberi kredit tinggi pada pentingnya pengalaman seni sebagai salah satu elemen pembentuk proses dialogis. Keberadaan karya seni pun diposisikan sebagai wujud atau manifestasi pemahaman itu sendiri yang sekaligus menghadirkan pengalaman seni, baik bagi kreatornya maupun penikmatnya. Gadamer tidak menyangkal bahwa pengalaman seni yang dikondensasi dan diekstraksi melalui investigasi akademis dapat menjadi “*science of art*”. Namun demikian, Gadamer menganjurkan suatu kesadaran bahwa ilmu seni bagaimanapun tidak dapat menggantikan, apalagi mengungguli, pengalaman seni itu sendiri.

Karya seni memberikan pengalaman tentang kebenaran kepada kreator dan penikmatnya, yang tidak diperoleh melalui cara lain apapun terkait dengan investigasi filosofis atasnya. Pengalaman filosofis bersama pengalaman seni membentuk satu persekutuan yang tegas untuk melawan setiap upaya rasionalisasi atas seni, sekaligus memberi peringatan kepada kesadaran ilmiah untuk mengenali keterbatasannya sendiri (Gadamer, 2004: xxi – xxii).

Upaya pemahaman atas karya seni juga tidak dapat melepaskan diri dari keberadaan selera, yang sudah pasti membicarakan dengan “*sense of quality*” karya seni terkait.

In relation to a work of art, the “sense of quality” represents an independent possibility of knowledge, or whether, like all taste, it is not only developed formally but it is also a matter of education and inculcation. At any rate, taste is necessarily formed by something that indicates for what that taste is formed. ... it is true that everyone who experiences a work of art incorporates this experience wholly within himself: that is, into the totality of his self-understanding ... the act of understanding, including the experience of the work of art, surpasses all historicism in the sphere of aesthetic experience (Gadamer, 2004: xxvii).

Pengalaman seni secara simultan menjadi basis bagi hadirnya pengalaman hermeneutis. Pengalaman hermeneutis merekomendasikan antisipasi-antisipasi pemahaman manusia dipecah demi keterbukaan kepada pengalaman yang lebih baru. Gadamer menegaskan bahwa seseorang yang memiliki (banyak) pengalaman dengan sendirinya selalu siap untuk membiarkan segalanya terbuka, bahkan dapat sangat bertoleransi terhadap hadirnya pluralitas interpretasi-interpretasi yang mungkin muncul. Keterbukaan terhadap hadirnya pengalaman-pengalaman baru inilah yang merupakan kunci utama proses memahami. Keberadaan selera dengan demikian sangat terkait proses perjalinan pengalaman dengan sikap keterbukaan, yang akhirnya dapat menempatkan selera pada proporsi yang pantas dan tepat sasaran.

Keberadaan selera, pengalaman dan keterbukaan tentu tidak demikian saja terlepas dari ancaman karakter manusia (selaku penafsir), yang seringkali keras kepala dalam mempertahankan/mengafirmasi prasangka-prasangkanya sendiri. Seseorang bahkan sering merasa sulit untuk menerima suatu “kebenaran” lainnya, setelah sekian lama dirinya hidup di dalam dan memercayai “kebenaran” yang sudah lebih dulu ada. Pengalaman hermeneutis sebagai timbal baliknya memberi kemampuan kepada manusia untuk membedakan *prejudice* yang benar (memahami) dari yang keliru (salah paham). Hal ini dapat terjadi hanya jika manusia belajar dan bekerja di dalam perbedaan-perbedaan ini, bersama dirinya sendiri sebagai *Being*.

Gadamer's prime example for the distinction between true and false prejudices was the experience of art, because it is only through time that

we come to recognize what is of value in art and what is only passing. So he defended in 1960 the strong thesis that "it is only temporal distance that can solve the critical question of hermeneutics," i.e., the distinction to be made between true and false prejudices ... Gadamer modified the text of Truth and Method ... in 1986 and ... he now prudently writes: "Often temporal distance can solve the critical question of hermeneutics" (Grondin, 2002:45).

Pemahaman yang demikian melibatkan aktivitas filosofis, dan bukan metodologis atau teknis. Hermeneutika Gadamer merujuk kepada proses dialog dan objektivikasi temporal untuk mengorganisasi perbedaan krusial antara pra-anggapan yang benar dari yang tidak. Melalui pengalaman, yang tercipta di dalam waktu, manusia dapat mengenali yang pantas dan yang tidak/kurang pantas.

Dostal (2002:32) mengungkapkan bahwa setiap orang di dalam situasi hermeneutis dituntut untuk bersikap terbuka dan senantiasa menyiapkan dirinya bagi hadirnya setiap kemungkinan, termasuk hadirnya kebenaran baru yang diajukan oleh yang lain. Sikap yang sangat mendasar ini memiliki implikasi mendalam bagi etika dan politik. Yang dimaksud etika di sini adalah kode etis yang dibangun berdasarkan rasa menghargai dan mempercayai, untuk tujuan solidaritas.

Gadamer memiliki pandangannya sendiri mengenai lingkaran hermeneutis, yang cukup bertentangan dengan Heidegger, karena tidak mengindikasikan suatu agen logis (*logical vice*). Lingkaran hermeneutis Gadamer adalah suatu proses berkelanjutan, yang di dalamnya terkandung suatu revisi atas antisipasi-antisipasi pemahaman di dalam upaya mencapai pemahaman holistik yang lebih baik dan lebih meyakinkan.

The basic hermeneutic experience ... is the the experience that our anticipations of understanding have been shattered. ... True experience must thus lead to an openness to ever newer experience. Someone with experience, he argues, will also be ready to leave things open, to even tolerate a plurality of possible interpretations (Dostal, 2002:44).

Keterbukaan terhadap hadirnya pengalaman-pengalaman baru, yang merupakan kunci utama proses memahami, memang tidak dapat secara total menghindari keberadaan karakter penafsir. Manusia pada hakikatnya memiliki kemauan pantang menyerah dalam mempertahankan diri, sehingga seringkali bersikap keras kepala, sadar maupun tidak, dalam mengafirmasi asumsi-asumsinya. Gadamer meyakinkan bahwa pengalaman hermeneutik bagaimanapun memberi kemampuan kepada manusia untuk membedakan prasangka yang benar (memahami) dari yang keliru (salah paham). Hal ini dapat terjadi hanya jika manusia belajar dan bekerja di dalam perbedaan-perbedaan ini, bersama dirinya sendiri sebagai *Being* (Grondin, 2002:42).

Pemahaman yang demikian ini melibatkan aktivitas filosofis, bukan metodologis atau teknis. Hermeneutika Gadamer merujuk kepada proses dialog dan objektivikasi temporal untuk mengorganisasi perbedaan krusial antara pra-anggapan yang benar dari yang tidak. Melalui pengalaman, yang tercipta di dalam waktu, manusia dapat mengenali apa yang pantas dan apa yang tidak (Grondin, 2002:45-47).

Pengalaman datang melalui pertanyaan-pertanyaan yang dilontarkan oleh manusia, atas setiap hal yang memicu ketertarikannya. Konsep “pertanyaan” berkaitan dengan situasi hermeneutis adalah sangat penting karena menghadirkan struktur logis dari “keterbukaan” atas hal yang ingin diketahui,

sebagai karakteristik kesadaran hermeneutis itu sendiri. Struktur dari pertanyaan yang dilontarkan sesungguhnya mewakili atau mengimplikasikan seluruh pengalaman. Setiap pertanyaan harus memiliki *sense* atau bersifat masuk akal, sesuai dengan permasalahan yang tengah dikaji, dan mempertimbangkan bahwa pada hakikatnya tidak ada pertanyaan yang tidak dapat dijawab (Gadamer, 2004:363).

5. *Bildung*

Upaya mencari pengetahuan bukan sekedar pengumpulan fakta/informasi mengenai apa yang ingin diketahui, melainkan keterlibatan total diri manusia di dalam proses memahami itu sendiri. Titik perhatian upaya pencarian ini pada akhirnya tidak berhenti pada apa yang kemudian dapat diungkapkan, namun pada *apa yang terbangun* dari upaya pencarian itu. Seorang penafsir di dalam memahami (teks, tradisi, masa lalu, dan masa sekarang) merupakan peristiwa penyingkapan diri lewat peleburan horizon-horizon; ini melahirkan apa yang disebut sebagai pengalaman hermeneutis.

Hardiman (2015:194) menguraikan dengan sangat komprehensif tentang pengalaman hermeneutis, yang memanfaatkan ruang-ruang yang tercipta dari tegangan antara keberbedaan horizon-horizon, di antara keakraban dan keasingan. Ruang ini mengandung keterbukaan untuk “mengalami engkau sebagai engkau” dan “aku sebagai aku”, bukan meleburkannya menjadi “kita”; “engkau” dan “aku” berada di dalam dialog tak berkesudahan, dalam proses transformasi yang berkelanjutan. Hasil dari proses ini disebut *Bildung*, kata Jerman yang telah dipergunakan sejak masa Goethe. Kata *Bildung* tidak

memiliki padanannya dalam bahasa Indonesia maupun bahasa dunia lainnya. Makna kata *Bildung* lebih kompleks dari kata “pendidikan” dan “*education*” (Inggris) dan lebih “misterius” dari kata “*formatio*” (Latin).

Konsep *Bildung* namun demikian dapat ditelusuri secara etimologis dan historis. Gadamer menguraikan ide awal mempergunakan kata ini adalah untuk menunjuk penampakan eksternal bentuk cabang-cabang pohon, figur yang terformasi sempurna, formasi pegunungan, dan bentuk-bentuk umum yang dihasilkan oleh alam (bentuk-natural). Hegel di kemudian hari mengasosiasikannya sebagai kebudayaan, terkait etika manusia dalam membangun atau membina talenta dan kapasitas alamiah seseorang (Gadamer, 2004:9).

Makna *Bildung* ditingkatkan oleh Humboldt sebagai sesuatu yang lebih tinggi dan lebih mendalam dari *Kultur*, yaitu suatu sikap dan cara berpikir yang muncul dari pengetahuan, perasaan dan kemampuan intelektual serta cita-cita moralitas manusia; ini teralirkan secara selaras pada kepekaan pribadi dan watak. Gadamer menambahkan pemahaman mengenai *Bildung* sebagai konsep yang membangkitkan tradisi mistis kuno mengenai pembentukan jiwa manusia. Jiwa manusia dipandu oleh citra Ilahi (yang dipercayainya), yang melaluinya manusia melanjutkan perjalanan membudidayakan dirinya sendiri di dalam kesadaran religius yang aktif (Gadamer, 2004:10).

Bildung juga memaknakan suatu aktivitas kompleks manusia dalam mencari pengetahuan, karena pengetahuan bukan hanya memberi informasi (fakta) namun juga membentuk kepribadiannya. Di dalam proses mengetahui

yang di luar dirinya, seseorang selain berupaya memahami hal-hal di luar dirinya itu, juga belajar dan berupaya memahami dirinya sendiri. Proses ini melingkar dan berkelanjutan antara hasil yang formatif (terikat dan mendasar), dan transformatif (dengan perubahan-perubahan) yang diperoleh lewat “belajar”, di mana proses yang dilalui bukan sekedar kognitif dan intelektual melainkan holistik, menyangkut seluruh diri manusia (Gadamer, 2004:12).

Kontribusi *Bildung* menentukan peleburan horizon-horizon, dan hasil dari peleburan horizon-horizon memengaruhi pembentukan *Bildung*, demikian seterusnya. Proses ini dapat diartikulasikan sebagai “dari *Bildung* ke *Bildung*”. Dengan memiliki *Bildung* seseorang mampu melakukan proses pemahaman secara terbuka dengan menjaga keberlainan dan perbedaan-perbedaan.

The result of Bildung is not achieved in the manner of a technical construction, but grows out of an inner process of formation and cultivation, and therefore constantly remains in a state of continual Bildung ... That is what ... we emphasized as the general characteristic of Bildung: keeping oneself open to what is other – to other, more universal points of view. It embraces a sense of proportion and distance in relation to itself, and hence consists in rising above itself to universality. To distance oneself to oneself and from one's private purposes means to look at these in the way that others see them. This universality is by no means a universality of the concept or understanding (Gadamer, 2004:15).

Seorang interpreter yang memiliki *Bildung* adalah orang yang memiliki pengalaman persentuhan dengan tradisi dan sejarah, melalui intelektualnya, ketekunannya dan kesabarannya menerima setiap formasi dan transformasi secara kritis dan komprehensif. Dengan demikian, penafsir berada di dalam proses pemahaman yang tidak memaksakan kehendak-kehendak objektif reflektif terhadap suatu permasalahan, melainkan terbuka untuk

mempersilahkan yang lain “berbicara” dalam keberlainannya (Hardiman, 2015:196).

Seluruh pengetahuan manusia tentang dunia terkonstruksi melalui formasi dan kultivasi (pembudayaan) yang tumbuh dan berkembang dari waktu ke waktu secara berkelanjutan. Manusia sepenuhnya menyadari bahwa dirinya hidup di dalam dunia yang diwariskan. Wilayah pengalaman yang dijalankan/diterima dengan demikian terikat dengan apa yang disebut sebagai tradisi kultural, dimana manusia mewarisi pikiran/perasaan yang terkonstitusi secara linguistis dan terdokumentasi secara historis di dalam teks dan artefak.

6. Kesadaran Historis sebagai Penghayatan Kebenaran

Gadamer menyusun konsep kesadaran historisnya melalui konstruksi dan analisis kritisnya atas historisisme Wilhem Dilthey. Gadamer mengakui bahwa Dilthey bagaimanapun terjebak di dalam kecenderungannya menyejajarkan dirinya dengan Imanuel Kant, dengan memostulatkan *critique of historical reason*. Konsepnya ini dimaksudkan untuk meraih kondisi di mana akan tercipta satu metodologi bagi ilmu-ilmu kemanusiaan agar memiliki legitimasi ilmiah seperti ilmu-ilmu positivistic. Gadamer merekonstruksi pemikiran Dilthey dalam pernyataan berikut:

For the structure of the historical world is not based on facts taken from experience which then acquire a value relation, but rather on the inner historicity that belongs to experience itself. What we call experience (Erfahrung) and acquire through experience is a living historical process; and its paradigm is not the discovery of facts but the peculiar fusion of memory and expectation into a whole. Thus what preshapes the special mode of knowing in the historical sciences is the suffering and instruction that the person who is growing in insight receives from the painful experience of reality. The historical sciences

only advance and broaden the thought already implicit in the experience of life (Gadamer, 2004:217).

Namun menurut Gadamer, Dilthey tidak menguraikan dengan jelas atau lebih lanjut gagasannya itu. Dilthey meyakini bahwa pengetahuan sejarah hanya mungkin diraih jika ada kesatuan antara subjek dan objek. Dilthey mempergunakan kebutuhan individu akan keberlanjutan kehidupannya sebagai titik keberangkatan bagi teori epistemologi pengetahuan sejarah, yang juga diharapkan menjadi konsep keberlangsungan sejarah beserta pengetahuan mengenainya.

Gadamer berpendapat bahwa permasalahannya justru terletak pada bagaimana pengalaman individual dan pengetahuan mengenainya dapat menghasilkan suatu pengalaman historis. Oleh karenanya, Gadamer meragukan keberhasilan Dilthey dalam menyelesaikan permasalahan epistemologis tersebut:

The ideality of meaning is not to be located in a transcendental subject, but emerged from the historical reality of life. ... This is the self-evident starting point for Dilthey's analysis. The continuity of life as it appears to the individual (and is re-experienced and understood by others through biographical knowledge) is created through the significance of particular experiences (Erlebnisse). Around them, as around an organizing center, the unity of a life is created in the same way that a melody requires its form – not from the mere succession of notes but from the musical motifs that determine its formal unity (Gadamer, 2004:218).

Da silva Gusmao (2012:102) menguraikan ketegasan Gadamer di dalam memperlakukan gagasan tentang *prasangka* yang secara hakiki merupakan awal yang menentukan suatu operasi penafsiran. Gadamer pun dalam hal ini melontarkan kritiknya kepada karya ilmiah yang tidak memperhitungkan

keberadaan *prasangka* sebagai bagian dari proses mencapai ilmu pengetahuan. Pengertian tentang *prasangka* telah dimaklumkan secara negatif sejak zaman pencerahan (*Aufklärung*), masa di mana setiap pengesahan sebuah karya ilmiah didasarkan pada takaran penalaran menggunakan akal budi. Bagi *Aufklärung* prasangka sejajar dengan *prejudice* atau *Vorurteil* (Jerman), yang pada intinya untuk mengatakan bahwa seseorang berpikir tanpa dasar, tidak masuk akal dan karenanya menghasilkan omong kosong.

Seni selalu terkait dengan praxis manusia yang menghubungkan secara erat nalar dan rasa dalam setiap tindakan. Karya seni adalah endapan nilai dan norma yang berlaku dalam suatu tatanan masyarakat yang melalui proses kesadaran kembali menghadirkan tradisi dan “kelampauan” dalam aplikasi “kekinian”. Masa lalu dan sejarah tidak dapat secara total dipahami atau dihadirkan kembali maknanya karena selalu ada yang hilang dan selalu ada yang tertangkap/terbangun kembali. Makna bukan untuk direproduksi, tetapi diproduksi melalui peleburan “kelampauan” dengan situasi “kekinian” (daSilva Gusmao, 2012:129).

Peleburan cakrawala membutuhkan satu kompetensi yang mendasari proses pemahaman, yaitu kesadaran interpretator atas sejarah yang lebih menyatakan kepada suatu kondisi *being in history* - kesadaran berada di dalam sejarah itu sendiri. Penggalian asal-usul (*origin*) dan kejadian (*genesis*) diutamakan untuk menggali makna dan nilai-nilai yang terkubur bersama fenomena masa lampau, sebagai upaya memahami dan menemukan kesejatan diri sendiri.

7. Bahasa Seni

Pada bagian akhir *Truth and Method* Gadamer memprioritaskan investigasinya kepada misteri universalitas bahasa, serta menegaskan bahwa *‘The fusion of horizons that takes place in understanding is actually the achievement of language’* (Gadamer, 2004:370). Pemahaman atas suatu pokok permasalahan yang melibatkan adanya peleburan cakrawala-cakrawala mewujud dalam bentuk bahasa, yang juga menunjukkan keberhasilan atau pencapaian dari bahasa. Bahasa telah sedemikian dekat dengan pemikiran manusia yang memungkinkan manusia melakukan percakapan dan dialog-dialog.

Manusia memercayakan dirinya pada bahasa, untuk memberi panduan yang aman dalam setiap pencariannya, baik itu di dalam upaya memahami suatu teks maupun upaya pemahaman antar interlokutor di dalam dialog. Interlokutor berusaha mencari kesepahaman dengan partner-partner dialog atas pokok permasalahan, dan interpretator berupaya memahami apa yang ingin disampaikan oleh teks.

Semua bentuk interpretasi membutuhkan pengungkapan verbal, meskipun yang diinterpretasi tidak secara alami bersifat linguistik. Gadamer meluaskan keberadaan bahasa sebagai satu bagian esensial bagi pemahaman karya seni. Dalam hal ini, legitimasi keberadaan bahasa pada karya seni adalah letaknya sebagai sarana menganalisis karya seni itu sendiri. Di sisi lain, karya seni apakah itu lukis, musik, atau tari, memiliki “alat” ekspresinya sendiri yang juga sering disebut sebagai “bahasa seni”. Gadamer menyebutnya sebagai

modifikasi dari interpretasi verbal atau refleksi dari interpretasi yang didemonstrasikan melalui jalan visual, audio maupun audio-visual. “Bahasa seni” adalah bentuk interpretasi non-verbal yang pada dasarnya mengandaikan bahasa (Gadamer, 2004:400).

Persoalan mengenai bahasa seni sampai pada penjelasan Gadamer yang menguraikan bahwa karya seni mengungkapkan sendiri “bahasa”nya, baik secara linguistis maupun non-linguistis. Karya seni menyampaikan sesuatu kepada setiap orang seolah-olah dia berbicara secara khusus untuk setiap orang tersebut, sebagai sesuatu yang aktual dan kontemporer. Maka, tugas penafsir pada ranah hermeneutika filosofis, adalah memahami makna yang disampaikan oleh karya seni, serta membuatnya jelas bagi dirinya sendiri dan bagi orang lain. Pemahaman terhadap karya seni harus terintegrasi ke dalam *self-understanding* setiap penafsir (Gadamer, 2007:128).

Gadamer meletakkan posisi dialektika Plato sebagai sebuah model baru pemikiran Yunani. Ilmu pengetahuan yang diwariskan oleh pemikiran Yunani adalah ilmu pengetahuan yang terintegrasi dengan kondisi kehidupan manusia di dunia. Gadamer mengupayakan satu relasi integral yang meletakkan tradisi (*Greek heritage*) sebagai *guiding concept* menghadapi perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi di era kontemporer. Robert J. Dostal (2002:30) mengatakan bahwa bagi Gadamer,

In the contemporary era of science and technology we can “learn something especially from the Greek heritage of our thought, which has indeed left us “science,” but a science which remains integrated in the conditions of the human life world and in the guiding concept of its thinking, physis. Here it appears to me that Plato’s dialectic achieves a new exemplary status. Plato had understood the task of philosophy to

be the awakening of our thought of what in truth already lies in our life world experience and its sedimentation in language.

Keterlibatan total penafsir di dalam memahami karya seni memosisikan karya seni bukan sebagai benda mati atau artefak sejarah. Interpretasi artistik memiliki tempat yang sama dengan interpretasi yang diaplikasikan secara keilmuan, bagi proses pembentukan pengetahuan manusia. Gadamer menegaskan bahwa:

Interpreting music or a play by performing it is not basically different from understanding a text by reading it: understanding always include interpretation ... Thus there is no essential different between the interpretation that a work undergoes in being performed and that which the scholar produces (2004:400-401).

Pertunjukan musikal, dramatik, dan kinestetik adalah bentuk-bentuk seni *ephemeral* yang selalu hadir berbeda pada setiap pemunculannya. Di balik pertunjukan ini ada konsep yang mendahuluinya atau menyertainya berupa *musical score*, *dramatic text*, maupun *dance notation*. Setiap interpretasi terhadapnya dapat dikatakan sebagai sebuah *artistic reproduction*. Reproduksi semacam ini bukanlah kreasi kedua (pertunjukan) yang merekreasikan yang pertama (notasi, text), melainkan harus dipahami sebagai hasil interpretasi yang justru menghadirkan simbol-simbol pada notasi musikal, teks dramatik, dan notasi gerak ke dalam wujudnya yang “hidup”, sebuah produksi artistik.

Eksistensi suatu karya seni dengan demikian sangat berkaitan dengan proses penciptaannya yang melibatkan horizon-horizon yang saling berbeda di dalamnya. Konsep-konsep yang dipergunakan selama proses penciptaan ini menjadi sarana bagi horizon-horizon yang saling berbeda ini untuk berdialog. Proses dialogis dimaksudkan untuk mencapai wujud presentasi yang paling

mungkin serta untuk menghasilkan makna yang berlaku pula secara temporal (bukan makna/kebenaran final). Karya seni dapat dimengerti dan dipahami secara berbeda oleh interpretator yang berbeda dan dalam masa atau jaman yang berbeda, yang dengan demikian akan selalu bersifat kontemporer.

Gadamer kemudian menemukan dimensi estetis karya seni yang diyakininya menghadirkan tiga aspek krusial pemahaman seni yaitu pelaku atau pencipta karya, penampakan atau pencitraan hasil kerja itu sendiri, dan penonton atau penikmat. Ketiga aspek ini bergerak bersama dalam kehadiran diri tanpa putus, mengimplikasikan bukan sekedar sebuah penampilan melainkan *Being in itself*, yang dengan demikian maka bersifat ontologis. Representasi karya seni yang hadir di dalam kekiniannya bukan sebuah pengulangan dan penjiplakan melainkan pengenalan dan interpretasi holistik yang selalu berupaya menuju kepada hakikatnya (Gadamer, 2004:115-119; da Silva Gusmao, 2012:94).

BAB III

TELAAH *BEDOYO-LEGONG CALONARANG* SEBAGAI OBJEK HERMENEUTIS

A. Karya Seni sebagai Objek Hermeneutis

Diskursus seni selalu menghadirkan dimensi-dimensi berlapis berbagai upaya mengurai hakikat keberadaannya. Definisi-definisi yang diajukan sering cenderung menyempitkan ruang gerak seni itu sendiri. Pengamatan atas berbagai macam objek dan aktivitas yang didesain sebagai “seni”, menghadirkan satu pertanyaan mendasar di dalam filsafat mengenai konsep seni itu sendiri: karakteristik apa yang dimiliki oleh bentuk-bentuk atau *events* ini yang sama secara umum, agar mereka pantas menyandang label seni? (Korsmeyer, 2008:9).

Suatu rancangan definisi seni harus berhadapan dengan berbagai tipikal masyarakat dari kebudayaan yang berbeda-beda, yang memiliki tradisi artistik yang berbeda-beda pula. Pengertian tentang seni pun berubah seiring berjalannya waktu di dalam perkembangan masing-masing kelompok masyarakat. Dengan demikian, pertanyaan mengenai “apa itu seni” tidak akan sepenuhnya terjawab. Maka setiap pendekatan untuk menjawab pertanyaan ini adalah upaya memahami seni dengan caranya masing-masing.

Kennick mengajukan dua pendekatan pokok untuk mengurai seni. Tolstoy dan Croce misalnya, menguraikan definisi seninya dengan menitikberatkan pada hal yang membedakan aktivitas seni dari aktivitas-aktivitas lain. Clive Bell, George Dickie dan Arthur Danto menekankan pada pencarian karakter khusus yang membedakan karya seni dari objek-objek lain. Langer memosisikan

perhatiannya pada kedua sisi, melihat seni sebagai aktivitas yang komunikatif yang secara esensial merupakan suatu simbol ekspresif atas segala hal yang tak terungkap secara logis maupun konseptual (Kennick, 1979: 4).

Di luar semua pendapat di atas, atau mencoba untuk menyimpulkan secara khusus, karya seni dipahami sebagai suatu ekspresi konsepsi kehidupan, emosi dan dinamika batiniah. Seniman tidak sedang membuat sebuah pernyataan diri, pengakuan dosa ataupun kemarahan beku saat menyajikan karya ciptanya. Seniman menghadirkan sentuhan rasa di dalam karyanya melalui simbol dan bentuk artistik yang mewujudkan secara audiovisual. Karya seni mengejawantah dalam satu kesatuan holistik setiap elemen yang berperan di dalamnya, baik internal maupun eksternal. Sugiharto (2013:34-35) memahami secara luas sebagai entitas yang inheren dengan evolusi kebudayaan umat manusia. Pembahasan seni dalam lingkup yang lebih sempit mengarah kepada aktivitas khusus yang memmanifestasikan sensibilitas dan persepsi ke dalam spektakel-spektakel sensasional sebagai karya seni, berupa benda seni (seni rupa), seni pertunjukan (musik, tari, teater), dan teks sastra.

Lebih daripada itu, karya seni adalah fenomena hermeneutis, yang dapat diperlakukan sebagai “objek” hermeneutika. Hal ini mengandaikan bahwa karya seni merupakan wujud yang “nyata ada” untuk dapat dibawa ke dalam ranah pemahaman manusia. Gadamer (2007:125) menegaskan bahwa, karya seni berada di dalam kelompok aktivitas, *event*, atau aksi (*matrix of things*) yang dapat bahkan harus dipahami dengan cara tertentu. Karya seni adalah objek hermeneutika, ketika karya seni merupakan wujud karya manusia yang “mengatakan sesuatu”

kepada penontonnya. Tuntutan ini bukan harapan metaforis, namun memiliki makna yang valid dan dapat dibuktikan.

Pembuktian yang dimaksudkan harus dilakukan di ranah perbincangan hermeneutika filosofis, dengan meminimalkan keterlibatan konsep hermeneutika sebagai metode ilmu-ilmu kemanusiaan. Gadamer memang menekankan peran bahasa sebagai keuniversalan hermeneutikanya, yang dengan demikian selalu mempergunakan teks untuk menguraikan konsep dialog, perbincangan, dan komunikasi sebagai kunci mencapai kesepahaman. Namun, Gadamer juga menegaskan bahwa pemahaman tidak pernah terbatas pada interpretasi atas teks. Gadamer menekankan, *'A work of art can be understood only if we assume its adequacy as an expression of the artistic idea ... This is, in fact, an axiom of all hermeneutics: we described it above as the "fore-conception of completeness'* (Gadamer, 2004:364).

Seni tari sebagai bentuk seni pertunjukan, hadir melalui ungkapan simbolis yang mengembangkan aspek-aspek perasaan sebagai suatu cita yang dipertautkan, disatukan dan disusun bersama menjadi sebuah presentasi yang paling jernih. Dalam hal ini, karya tari bukanlah gejala atau gejolak perasaan penarinya, melainkan persepsi atau ekspresi dari pengetahuan koreografer-nya tentang fenomena tertentu (Langer, 2006: 8-9). Seni tari melalui media tubuh penarinya bersifat *ephemeral*; sebuah penyajian yang harus langsung disaksikan di waktu dan tempat aktual agar dapat tertangkap keseluruhan wujudnya.

Bentuk seni pertunjukan yang lain, terutama di era digital hari ini, dapat dinikmati tanpa harus menghadiri konser atau pementasannya. Seni musik dan

seni karawitan dapat memasukkan repertoarnya melalui media *recording* dan menghasilkan piringan hitam, kaset, dan *compact disk*, yang tidak akan merubah intensitas dari repertoar yang disajikan. Musik, lagu dan gending memungkinkan untuk didengar berulang-ulang serta tidak terbatas ruang dan waktu. Seni tari, meskipun dapat direkam di dalam *digital versatile disk* (dvd), akan tereduksi terlalu banyak, ketika disaksikan secara tertunda.

Di luar sifat *ephemeral*nya, karya tari menyajikan suatu citra dinamis yang diwujudkan melalui kekuatan-kekuatan aktif dalam suatu ruang pertunjukan. Mata dan persepsi penonton menangkap suatu entitas virtual yang dihasilkan oleh realitas fisik, seperti tubuh penari, kekuatan dan pengendalian otot, gravitasi serta ruang tari, yang bermain di dalam cahaya, bunyi, dan properti. Seluruh elemen luluh dan melebur dalam kesatuan untuk mencapai kesempurnaan wujud artistiknya. Citra dinamis menurut Langer (2006:6-7) merupakan satu kesatuan artistik kekuatan dan penyaluran pusat energi gerak tubuh, yang menyatakan konflik serta resolusinya dalam perjalanan ritmiknya. Sebuah koreografi bukan hanya penyajian yang *tangible* secara visual dan aural, melainkan sebuah fenomena yang menembus kepekaan rasa dan respon penontonnya.

Tari secara hakiki juga sebuah manifestasi dari komunitas, yang sistem nilai kebudayaan dan karakteristiknya terbentuk secara khusus dan unik. Hadirnya tari-tarian dalam berbagai macam dan jenisnya merupakan bentuk refleksi manusia atas kesadaran keberadaannya di alam semesta. Penghayatan organik tubuh manusia terhadap lingkungan, dan dinamika gerak semesta yang melingkupinya dapat melahirkan bentuk tari yang sublim dan bernilai spiritual.

Tari dapat membantu subjek pelaku dan penikmatnya memahami nilai sosial dan budaya yang dihidupi oleh masyarakat atau komunitas di mana tari tersebut tumbuh dan berkembang.

B. *Bedoyo-Legong Calonarang*

Karya tari *Bedoyo-Legong Calonarang (BLCA)* digubah oleh dua maestro tari perempuan Indonesia Theodora Retno Maruti (1947) dan Anak Agung Ayu Bulantrisna Djelantik (1947). Karya ini dipergelarkan pertama kali pada tahun 2006 di Graha Bakti Budaya TMII dalam rangka peringatan ulang tahun Padneçwara ke-30. Pada tahun 2007 *BLCA* pentas di Main Hall Esplanade Singapura atas undangan komite Esplanade. *BLCA* kembali dipergelarkan pada tahun 2009 di Art Centre Denpasar dalam *event* Pekan Kesenian Bali, dan di Gedung Kesenian Jakarta dalam Festival Schouwburg. Tahun 2012 *BLCA* turut berpartisipasi pada World Dance Day 24 Jam Solo Menari. Pentas yang terakhir *BLCA* adalah tahun 2013 di Teater Jakarta untuk acara ulang tahun The Jakarta Post (Nostalgia, 2017: 8).

Pada setiap pementasan *BLCA* selalu ada perubahan di dalam bentuk penyajiannya, namun tidak mengubah struktur dan keutuhan karya. Hal ini adalah merupakan sifat alamiah bentuk seni pertunjukan yang bersifat sesaat, yang selalu beradaptasi dengan lingkungan atau ruang di mana karya dipergelarkan. Dalam menganalisis materi yang tersaji di dalam video pertunjukan *BLCA*, pra-pemahaman penulis menyertai proses interpretasi pada tingkat awal, yang menghadirkan harapan-harapan (*expectations*) tertentu. Gadamer (2004:273)

menyebut proses ini prasangka (*prejudice*), sebagai suatu penilaian yang dibuat, secara intuitif, sebelum masuk ke investigasi elemen-elemen secara intensif.

Investigasi elemen-elemen penyajian *BLCA* kemudian mempertemukan asumsi-asumsi, sebagai horizon pengetahuan penulis, dengan horizon *BLCA*. Dalam proses interpretasi, *BLCA* ditempatkan di ruang pemahaman sebagai “narasumber” yang dapat membawa arah pemahaman kepada penemuan makna-makna tersembunyi. Simbol-simbol, gestur, desain-desain di udara (*air design*) dan di lantai panggung (*floor pattern*) adalah bahasa yang mungkin bagi *BLCA* untuk menyampaikan pesan-pesan khususnya. Pesan dan makna ditangkap dan ditafsirkan di dalam lingkaran hermeneutis, untuk membuatnya jelas dan terpahami dengan benar. Proses pemahaman berkesinambungan ini menghadirkan spiral pengetahuan yang bersifat memperkaya kognisi dan intuisi peneliti, untuk juga mengintegrasikan pemahaman terhadap diri sendiri (*self-understanding*).

1. Dimensi Kesejarahan

BLCA menyajikan bentuk yang memadukan dua gaya tari dari kebudayaan Bali (bentuk *pelegongan*) dan Jawa (bentuk *bedayan*). Judul karya secara literal menunjukkan keberadaan *bedoyo* dan *legong*, yang masing-masing merupakan genre tari yang signifikan di dalam masyarakat budaya, tempat kedua bentuk tari itu lahir dan berkembang. Kedua gaya tari tersaji secara berdampingan di dalam satu ruang panggung, mengembangkan keberadaannya masing-masing melalui tegangan permainan komposisi abstrak-disnaratif, simbolik-episodik, dan representatif-naratif. Musik pengiring

mendukung penampilan *bedoyo* dan *legong* melalui garap gending dengan komposisi yang kurang lebih sama.

Perangsang gagasan kerja kolaborasi *BLCA* adalah intuisi Maruti untuk mempersembahkan satu pertunjukan tari yang unik, bersama salah seorang sahabatnya yang berkiprah di dunia seni tari pada masa muda. Setelah melalui pertimbangan matang, Maruti memutuskan untuk berkolaborasi dengan Bulantrisma Djelantik (Bulan) dengan ide dasar menyajikan *bedoyo* dan *legong* dalam satu panggung. Konsep menyandingkan kedua genre tari ini adalah, karena bentuk konvensional keduanya mengandung kesamaan dalam hal asal-usul, nilai sakral, dan kualitas teknik gerak maupun penyajiannya (Nostalgia, 2017:46-47).

Bedoyo merupakan genre tari putri Jawa yang lahir pada masa Mataram Baru dan berkembang di kalangan istana. Konsep *high art* (seni tinggi atau seni adiluhung) dari *bedoyo* terwujud melalui kompleksitas teknik gerak serta nuansa magis religius, ditarikan oleh penari putri berjumlah ganjil (9, 7 atau 5). Tari ini dianggap sakral serta ditempatkan sebagai perangkat kebesaran istana atau Raja; sebuah simbol legitimasi kekuasaan Raja Jawa.

Setelah Indonesia merdeka pada tahun 1945, status keraton dan kekuasaan Raja tidak lagi memiliki peran formal di dalam pemerintahan. Hal ini berakibat pada berubahnya fungsi *bedoyo*, ditandai oleh *Bedoyo Ketawang* yang kehadirannya tidak lebih sebagai artefak seni budaya Kasunanan Surakarta. Masyarakat keraton masih memercayai makna ritual *bedoyo*. Meski demikian, *bedoyo* tidak lagi murni ritual, seiring memudarnya nilai-nilai

tradisi oleh perkembangan teknologi. Pemilihan dan persyaratan penari tidak lagi seketat sebelumnya, dan pengambilan gambar video atau foto diperbolehkan secara umum (Prihatini, et.al, 2007:109).

Legong merupakan genre tari Bali putri yang memiliki bentuk paling indah, sebagai manifestasi teknik dan pengolahan ragam gerak yang kompleks dan rumit. Tarian yang berusia sekitar 200 tahun ini pada awal perkembangannya merupakan sarana upacara bagi gadis yang memasuki masa pubertas, yaitu *Legong Ratu Dedari* yang sampai hari ini masih dipertunjukkan pada ritual di Pura-Pura (Dibia & Ballinger, 2004:76).

Karakter fisik genre tari *legong* terwujud melalui kompleksitas gerakan dinamis, dan permainan pola lantai yang bebas. Kontras antara gerak cepat dan lembut mengalir, detil-detil seperti *jeriring* pada jari tangan, *seledhet* pada mata, *ngotag* dan *ngiluk* pada kepala, *igel* pada pinggul, dengan gerakan-gerakan gemulai dalam volume besar, menunjukkan kesatuan yang integral dalam dinamika gerak statis dan lokomotif (Bandem, 1996:30).

Legong digubah namanya menjadi *Legong Keraton*, ketika tarian ini ditampilkan di Keraton Surakarta tahun 1920, pada akhir masa kolonialisme di Indonesia. Pada waktu itu rombongan Raja Karangasem, Ida Anak Agoeng Agoeng Bagoes Djlantik (Ida Bagus Ketut Jelantik) menghadiri pernikahan K.G.P.A Ario Mangkoenegoro VII dengan G.K.R Timoer (Kasultanan Yogyakarta), dan memeriahkannya dengan sajian tari-tarian Bali diiringi gamelan Semar Pagulingan, salah satunya disebut *Legong Keraton* (Sudewi, 2011:81-83).

Penamaan tersebut belum diformalkan sehingga masyarakat Bali pada saat itu lebih mengenalnya dengan sebutan *Legong Lasem*, mengacu pada tema yang menarasikan Prabu Lasem dan Putri Langkesari. *Legong Keraton* ditarikan oleh tiga penari perempuan yang berperan sebagai satu *condong* memvisualisasikan karakter abdi, dan dua *legong* memvisualisasikan Putri Langkesari dan Prabu Lasem. *Legong Keraton* atau *Legong Lasem* dikenal sebagai satu-satunya *Legong* yang menyajikan tema seputar kehidupan istana atau Keraton Bali (2011:85).

Pada pertengahan tahun 1930 hingga 1950-an, *Legong* mengejawantah ke dalam koreografi lepas bentuk *pelegongan* dalam berbagai judul sesuai dengan tema yang dinarasikan. Repertoar-repertoar yang dikenal adalah *Legong Bapang*, *Legong Kuntul*, *Legong Jobog*, *Legong Sudarsana*, dan *Legong Kupu-Kupu Tarum*. Sampai hari ini repertoar *Legong* dipertunjukkan sebagai sajian sekuler di luar Pura, yang diistilahkan dengan *balih-balihan*. Struktur tari mengikuti struktur gamelan *Pelegongan* yang terdiri dari empat atau lima bagian pokok: *papeson* (pembuka), *pengawak* (*igel* atau tarian utama), *pengecet* (elaborasi *pengawak*), *pengipuk* (dalam beberapa tema), dan *pekaad* (penutup) (Dibia & Ballinger, 2004:77).

2. Sajian Klasik dalam Perspektif Kekinian

BLCA menyajikan karya klasik yang mengangkat nilai tradisi dan budaya Indonesia, sekaligus menjadi sebuah wujud telaah reflektif atau perenungan atas eksistensi seni tradisi di dalam masyarakat global. Pertemuan idiom-idiom seni pertunjukan dari dua etnis berbeda, Jawa dan Bali, di dalam satu panggung

pertunjukan memberikan dampak yang signifikan bagi upaya pengembangan karya seni tradisi di tengah kecenderungan pergeseran nilai-nilai hakiki. *BLCA* sebagai karya seni menyajikan lebih dari sekedar pertunjukan sesaat yang mudah terlupakan dan digantikan oleh gemerlap pertunjukan spektakuler lain ala metropolitan.

Bagi spektator dan penonton Jakarta yang sibuk dan dinamis secara ekstrim, *BLCA* menjadi sajian yang tidak saja menarik bagi penikmatan audiovisual, tetapi juga menghidupkan gejolak perasaan. Citra dinamis dan “bentuk organis” *BLCA* yang tertangkap indra manusia memang tidak secara serta merta menyediakan kemudahan bagi setiap persepsi untuk menangkap kedalaman makna. Wilayah ini yang harus diakui hanya dapat ditempati oleh persepsi yang mampu menjangkau transendensi, yang dihasilkan oleh entitas virtual di atas panggung.

Teknik penyajian *juxtapose* (jukstaposisi) dapat diperlawankan dengan teknik *fusion* yang lebih menjadi *trend* penciptaan seni era posmoderen. Seni tari paling sering mengalami “kegalauan” penampilannya dalam mengejar *trend* ini, karena medium penciptaannya tidak pernah benar-benar berdiri sendiri, dan sangat bergantung pada keberadaan instrumen karya seni lain (alat musik, media visual, dan instrumen dramatik). Setiap upaya *fusion* hanya menenggelamkan materi esensial tari yaitu gerak tubuh manusia, menjadi sekedar spektakel fisik yang terengah-engah mengejar kecanggihan permainan musik dan teknologi audiovisual, serta kekayaan warna, ornamen dan goresan visual yang tak terbatas.

Kelebihan dari jukstaposisi *BLCA* adalah kedua koreografer mencurahkan pengetahuan dan pemahaman atas nilai tradisi masing-masing: Maruti mencurahkan pengetahuan yang diberikan oleh *bedoyo*, dan Bulan oleh *legong*. Kerja kreatif yang melibatkan subjek-subjek dengan berbagai karakter dan sifatnya masing-masing, menghasilkan mode kolaborasi yang harmonis. Sedangkan bagi *audience* terbuka ruang komprehensif untuk turut menafsir, memahami dan merefleksi keseluruhan pertunjukan sebagai karya artistik yang mampu meramu kontras-kontras ke dalam tegangan dramatis yang elegan.

C. Komponen Dasar *Bedoyo-Legong Calonarang*

Bentuk suatu karya tari sangat diwakili oleh gerak tubuh manusia, yang melaluinya karya tari membedakan dirinya dari karya seni pertunjukan yang lain (musik, teater, *wayang kulit*, dan opera). Janet Adshead (1988:21-40) menguraikan keberadaan komponen-komponen tari yang dapat diobservasi untuk menunjukkan atau mengidentifikasi karakter khusus suatu tari. Komponen-komponen tersebut dikelompokkan ke dalam kategori-kategori pokok yang mendasari struktur karya tari, yaitu gerak, penari, *visual set*, dan elemen-elemen aural.

BLCA memiliki komponen-komponen yang dapat diobservasi baik secara terpisah maupun terintegrasi. *Bedoyo* dan *legong* pada dasarnya dihadirkan dengan signifikansi bentuk yang mewakili masing-masing dirinya sendiri sebagai agen pembawa identitas kebudayaan Jawa dan kebudayaan Bali. *Bedoyo* dan *legong* di dalam karya Maruti dan Bulan memiliki bentuk dan keberadaannya

sendiri yang berbeda dari bentuk asalnya, dan oleh karenanya memerlukan observasi tersendiri terhadap pertunjukannya.

Bentuk dan struktur penyajian *BLCA*, dengan mengacu kepada uraian Adshead, dapat dikaji dengan terlebih dahulu mengidentifikasi dan mendeskripsikan komponen-komponen utama di dalamnya. Komponen pendukung dapat saja terintegrasi di dalam komponen utama namun tidak tertutup kemungkinan mempertimbangkan keberadaannya di luar komponen utama. Mengawali uraian atas komponen-komponen yang mewujudkan *BLCA*, perlu diidentifikasi bahwa karya tari ini menghadirkan komposisi kelompok dalam tipe dramatari.

1. Gerak

Setiap wujud tari pada setiap genre atau gayanya masing-masing terikat erat dengan gerak tubuh manusia dengan segala potensinya. Gerak-gerak terseleksi dari keseluruhan kemungkinan jangkauannya, untuk dimanifestasikan secara individual baik oleh koreografer maupun penyajinya, agar gaya tari mencapai kekhususannya. *BLCA* mengembangkan gerak yang berpola dasar ragam gerak *bedayan* dan *beksan* gaya Surakarta, serta ragam gerak *legong* gaya Bali Peliatan.

Baik *bedoyo* maupun *legong* memiliki kompleksitas gerak yang paling signifikan di antara jenis tari putri lainnya dalam kebudayaannya masing-masing. Terlepas dari kesetaraan asal-usul serta nilainya sebagai tari di area sakral dan spiritual, *bedoyo* dan *legong* mengaktualisasikan pengetahuan

kehidupan masyarakatnya. Aktualisasi ini dihadirkan di dalam *BLCA* melalui elemen-elemen signifikan yang saling kontras satu sama lain.

Legong, seperti yang telah diuraikan di atas, sarat dengan gerak-gerak berkualitas tegas, *staccato* (patah-patah), ruang-ruang gerak sempit dengan lintasan-lintasan pendek, desain dan pola gerak yang mencitrakan garis-garis tajam, dan penegasan detail-detail pada jari tangan (*jeriring*), kepala (*kipek*, *ngotag* dan *ngiluk*), mata (*seledhet*), dan pinggul (*igel*). *Bedoyo*, seolah-olah menjadi oposisi dari kualitas yang ditampilkan *legong*, menghadirkan kualitas gerak mengalir, ibarat sungai yang mengalir dari hulu ke tempat-tempat lebih rendah dengan cara menyebar. Karena harus mengalir, maka memerlukan ruang gerak yang luas dengan lintasan panjang, citra garis lengkung dan datar yang dominan, dan detail-detail pada tangan (*ukel*), lengan (*nglawe*), dan kepala (*tolehan*).

Legong adalah gelombang samudra bergulung-gulung, yang bergerak menguasai waktu, sedangkan *bedoyo* adalah kedalaman bawah laut, yang bergerak menguasai ruang. Analogi ini dapat dipergunakan untuk menangkap rasa (*feeling*) yang dihasilkan dari kontras-kontras tersebut. Kontradiksi di dalam konsep penciptaan karya tari tidak selalu dihadirkan secara dikotomis, karena justru dapat menghasilkan dinamika tersendiri melalui perpaduan harmonis, misalnya dalam satu frase atau episode gerak.

Meski demikian, kontradiksi *bedoyo* dan *legong* tidak diintensikan untuk dipadukan menjadi suatu “kosakata” baru. Maruti dan Bulan tidak hendak menawarkan satu bentuk *fusion* ragam gerak Bali dengan ragam gerak

Jawa gaya Surakarta. Bentuk semacam ini, jika memang diperlukan, harus dicapai melalui proses koreografis yang seksama, guna menghindari eklektisitas tingkat permukaan yang dapat mereduksi bahkan menghancurkan nilai substansial kedua budaya. Kedua koreografer *BLCA* memilih mempersandingkan *legong* dan *bedoyo*, mengolah potensi dinamika dan kualitas masing-masing, dan mengisi “ruang tegangan” di antara hal-hal yang saling kontras tersebut.

a. Vokabuler

Vokabuler atau kosakata gerak tari dapat dideskripsikan dengan terlebih dahulu mengamati sedetail mungkin aspek visual yang tertangkap oleh persepsi. Aspek-aspek visual tersebut antara lain adalah pose, posisi tubuh atau sikap dasar tari, signifikansi gerak-gerak spesifik, langkah-langkah di dalam arah yang berbeda, aksentuasi bagian-bagian tertentu pada torso dan kaki, pengolahan gerak-gerak lengan, tangan, kepala dan bahu. Aspek-aspek ini memberikan bentuk yang juga secara visual dapat tertangkap oleh persepsi untuk kemudian dapat dideskripsikan. Deskripsi meskipun demikian tidak selalu dapat benar-benar mengilustrasikan kompleksitasnya.

Hal lain yang setara pentingnya untuk dapat “dibaca” secara visual adalah simbol yang dihadirkan, karakter inti dari frase-frase, batasan dan prosedur improvisasi, serta asosiasi gerak-gerak tertentu dengan gagasan, tema atau narasi. *BLCA* dibangun terutama dari ragam-ragam gerak yang signifikan terdapat pada bentuk *bedhayan* gaya Retno Maruti atau gaya

Padneçwara dan tari *legong* gaya Peliatan. Ragam-ragam gerak yang dieksplorasi oleh kedua koreografer *BLCA* pada konteks konvensionalnya memiliki istilah atau sebutan spesifik yang mengacu pada signifikansi budaya Jawa (pada *bedoyo*) dan Bali (pada *legong*).

Kosakata gerak oleh karenanya sebagian cukup familiar bagi para spektator seni tari tradisi. Vokabuler juga mempergunakan motif-motif dari repertoar *beksan putri* Surakarta, motif-motif substansial tari Bali, serta motif modifikasi atau pengembangan ragam-ragam spesifik tersebut itu sendiri sebagai hasil eksplorasi dan rekonstruksi atas narasi dan tema (gerak tematik).

Pengalaman estetis Retno Maruti sejak lahir ditempa oleh atmosfer kebudayaan dan kesenian di Baluwarti, sebuah wilayah di dalam lingkungan Kasunanan Surakarta. Ayahnya dalang Susiloatmojo yang juga seorang seniman kriya berpengaruh sangat kuat bagi awal dan perkembangan pemahaman Maruti terhadap seni tari, gamelan, serta cerita dan karakter wayang. Talenta tari Maruti kemudian diperkuat melalui ilmu yang dipelajarinya dari para empu tari Jawa yaitu R.T Koesoemokesowo (Alm.), R.Ay Laksmintorukmi (Alm.), R.Ay Sukorini (Alm.), dan Basuki Kusworogo (Alm) (Nostalgia, 2017:30-31).

Pengalaman sebagai penari *Bedhaya Ketawang*, profesionalitas kepenariannya sebagai *Kidang Kencana* pada sendratari Ramayana Prambanan, dan intensitas mempertunjukkan tari-tari Surakarta pada lawatan misi kesenian Republik Indonesia ke luar negeri sejak

pemerintahan Presiden Soekarno, telah mempertebal dan mengoptimalkan kualitas, kapasitas intelektual dan kompetensi Maruti dalam membangun karakteristik tarinya sendiri. Signifikansi gaya Maruti terwujud melalui komunitas tari Jawa klasik Padneçwara yang dibentuknya pada 1976.

Vokabuler gerak *bedoyo* disajikan Maruti dalam *BLCA* dengan mengacu pada bentuk rutin serta modifikasi atau pengembangan, untuk mengisi komposisi bagian atau sekuen abstrak–disnaratif *BLCA*. Gerak-gerak ini, seperti pada tari *bedoyo* pada umumnya, terikat dengan komposisi kelompok dan pola lantai (*rakit* atau *gawang*) yang simbolis menyampaikan makna-makna tertentu. Komposisi dasar *bedoyo* oleh Maruti diolah kembali dengan tidak terlalu memaksakan istilah-istilah pakemnya guna membuka ruang eksploratif, yang dengan demikian memperkaya pengembangan ragam-ragam gerak itu sendiri (Nostalgia, 2017: 57). Struktur *bedoyo* pada *BLCA* tetap mengacu kepada struktur dasar tari klasik Surakarta yang terdiri dari *maju beksan* (permulaan), *beksan* (inti tari), dan *mundur beksan* (penutupan).

Ragam gerak (motif) *bedoyo* yang dikomposisikan antara lain: *kapang-kapang*, *debeg-gejug sepak samparan*, *sekar suhun*, *mucang kangingan*, *manglung hoyog*, *lincak gagak*, *golek iwak*, *kicat rimong sampur*, dan *panahan*. Maruti tidak memberi penyebutan ragam gerak secara rigid untuk lebih mengolah ruang pengembangan gerak di dalam proses kreatif *BLCA*. Nama-nama gerak atau ragam gerak disampaikan

penulis sebagai hasil pengamatan video pentas, untuk kepentingan penyusunan struktur tari dan penyajian secara deskriptif.

Ragam-ragam gerak ini hadir di dalam manifestasi pengembangannya serta terintegrasi di dalam narasi dan bentuk pertunjukan secara keseluruhan. Pola gerak tari putri gaya Kasunanan Surakarta direkonstruksi ke dalam ragam dan idiom gerak maknawi dan representatif untuk mengisi sekuen yang bersifat episodik-simbolik. Motif yang dikomposisikan antara lain: *ébat ngancap, nyaruk, prang rukêt, kupu tarung, tangkis, mukul, nusuk* dan *tancep*.

Selain kedua jenis pola gerak di atas, dipergunakan pula beberapa pola gerak *putra alus* diantaranya adalah *lumaksana ndhadhap anuraga*, seperti yang telah dikonfirmasi dengan Ruri Nostalgia dalam wawancara langsung pada 8 Oktober 2017 di Padneçwara yang juga merupakan rumah kediaman Retno Maruti beserta keluarganya di Jakarta. Kehadiran gerak tari putera menegaskan ilustrasi peran dan karakter yang dibawakan oleh *bedoyo* sebagai para ksatria Padepokan Lemah Tulis, yaitu Mpu Barada, murid kesayangannya Bahula, beserta murid-muridnya.

Vokabuler gerak *legong* dalam *BLCA* disajikan dengan mempertahankan otentisitas *legong* gaya Peliatan yang memiliki signifikansi karakter yang berbeda dari daerah lain di Bali (Saba, Gianyar, dan Denpasar). A.A. Ayu Bulantrisna Djelantik adalah salah satu pewaris tari Bali gaya Peliatan yang diturunkan langsung oleh Guru Biyang Sengog dan Guru Gungaji Mandera. Bulan adalah cucu dari raja

Karangasem terakhir Anak Agung Anglurah Djelantik yang dikenal sangat menyukai kesenian, dan karenanya mendukung sepenuhnya cucunya untuk mempelajari tari Bali secara intensif.

Bulan terkenal dengan perannya sebagai *Condong* yang cantik dan lincah pada *Legong Keraton Peliatan* sejak usia 10 tahun. Bulan memantapkan teknik menarinya serta memperkenalkan tari-tari *Legong* sampai ke mancanegara melalui misi kesenian Indonesia pada masa Presiden Soekarno. Gaya Peliatan seperti yang diungkapkan oleh Bulan dalam wawancara langsung di Jakarta pada 8 September 2017 (bertepatan dengan syukuran peringatan Hari Ulang Tahunnya yang ke-70), memiliki sikap dasar mencondongkan tubuh ke depan (*mayuk cêngkét*), badan meregang melengkung, dagu diangkat, siku diangkat, dan belikat terkunci. Karakter gerak tari Bali Peliatan memainkan kontras-kontras lembut dan tegas, bergantian dengan hentakan-hentakan, gerak tersendat, bergetar dan olahan ekspresi melalui mata.

Bulan mengonstruksi *legongnya* di *BLCA* dengan mengembangkan motif gerak dari *Legong Kupu-Kupu Tarum*, *Legong Kuntul*, dan *Legong Keraton*. Motif-motif konvensional yang dikomposisikan antara lain: *sayar soyor*, *agem tengawan ngembat ngiluk ngeplak*, *agem tengèbot ngembat ngampig ngepel-ngekes*, *ngliput-nyalud-ngagem*, *tanjek ngandang-ngempat*, *tanjek ngandang-nglilit*, *pejalan adéng*, *ulap-ulap*, *nyeregseg*, *tanjek dua*, *ngregah nyeregseg*, *aras-arasan*, *seléogan-tangis*, *nanjek nuding*.

Pada bagian abstrak-disnaratif, komposisi *legong* mengetengahkan struktur yang lazim terdapat pada repertoar-repertoar konvensional. Struktur tersebut terdiri dari *papeson* (pembuka atau *tableau* bersama *bedoyo*), *pangawit* atau permulaan tari (sampai pembagian kipas oleh Calonarang kepada murid-muridnya, *pengawak* atau isi tari, *pasiat* atau bagian inti pada tipe *legong* dengan tarian perang, dan *pekaad* (bagian akhir mulai membawa lilin tari perdamaian hingga ditutup oleh tembang kemasygulan Mpu Bahula).

Pada bagian yang harus menarasikan cerita secara representatif, gerak-gerak yang disajikan bersifat representatif pula. Gerak representatif ini tetap dibuat di dalam koridor simbolis hingga semi-abstrak, untuk menempatkan garap tari tetap pada acuan estetika *bedoyo* dan *legong*. Kehadiran gerak dan gestur-gestur demikian dibutuhkan untuk menitikberatkan pada dramatik tari, serta untuk menjembatani relasi antar abstrak *bedoyo* dan *legong* dengan narasi Calonarang, agar menjadi utuh dan terpahami secara visual.

b. Desain Keruangan (*spatial design*)

Pola lantai/*floor pattern* yang dipergunakan selain mempergunakan beberapa komposisi simbolik khas *bedoyo* klasik konvensional, juga menggarap komposisi yang mengelompokkan penari sesuai dengan yang direpresentasikannya ketika tokoh tertentu harus dihadirkan. Komposisi abstrak *BLCA* terwujud melalui *rakit* atau *gawang motor mabur*, *gawang*

tiga-tiga, gawang urut kacang, gawang blumbangan, gawang jejer wayang, dan rakit gelar.

Rakit pada bedoyo pada BLCA tidak menghadirkan secara ketat nama atau peran penari dalam komposisi konvensional (Endel Ajeg, Batak, Gulu, Dhadha, Buncit, Endel Weton, Apit Ngajeng, Apit Wingking, dan Apit Meneng). Meski demikian, untuk menarasikan tokoh Mpu Barada dan Bahula, Maruti menempatkan dua penari pada peran Endel Ajeg dan Batak. Maruti ingin mengolah permainan abstrak dan naratif saling bergantian menghidupkan sekuen-sekuen, yang memberikan kesempatan terbentuknya variasi komposisi dan pola lantai.

Komposisi dan pola lantai pada *legong* lebih memiliki kebebasan pengolahan ruang, yang mengaktualisasikan *taksu* gerak-gerak gemulai-*energetic*, dinamis dan *vigorously locomotive* (perpindahan-perpindahan (gerak) dengan cepat dan langsung). Bulan meramu pola lantai *legong*-nya dengan mengeksplorasi bentuk mandala serta *kaleidoscope* yang menciptakan komposisi melingkar dengan efek putaran berkelanjutan. Garis-garis tajam dan menyudut sering menjadi eksekusi yang menyempurnakan putaran-putaran mandala tersebut, mewakili perjalanan manusia di dalam pencarian ilmu pengetahuan yang penuh tantangan, namun dapat membuahkan ketajaman pikiran. Pola komposisi seperti ini juga mengintensifkan efek dinamis *legong* sekaligus sifat rentan dan senantiasa bergejolak – sebuah simbol *femininity*.

Pada adegan-adegan ketika *bedoyo* bertemu dengan *legong*, desain lantai terbentuk dari organisasi komposisi kelompok secara utuh. Meskipun demikian, masing-masing kelompok penari memiliki *gawang* atau wilayah yang jelas untuk dapat mengilustrasikan desain gabungan yang lebih besar. Pola jejer wayang juga dipergunakan untuk menempatkan kelompok penari menurut perannya – biasanya yang terpenting berada di tengah panggung; juga untuk mengilustrasikan konvensi pemisahan kebaikan dari keburukan (Nostalgia, 2017: 62-63).

Pola lantai gabungan banyak memanfaatkan kontras antara kelompok komposisi berbasis bangun datar, berbanjar dan paralel, dengan kelompok komposisi berbasis garis tajam, lingkaran, dan asimetris. Pola lantai seperti ini termanifestasi antara lain pada saat masuknya kelompok *bedoyo* yang membelah panggung secara diagonal dan menengahi pola lantai *legong* menjadi dua kelompok. Adegan berikutnya yang menghadirkan pola lantai semacam ini adalah saat Bahula menghadap Calonarang untuk meminang Ratna Manggali, serta saat penyerangan Calonarang kepada rombongan Mpu Barada. Bagian peperangan mengilhami pengaturan pola lantai *supit urang* dan *garuda nglayang*, komposisi yang lazim dipergunakan sebagai strategi perang di dalam pewayangan *gagrak* Surakarta (Nostalgia, 2017:66).

c. Dinamika

Dinamika adalah konsep abstrak atas gerak yang hanya dapat dibaca jika diakitkan dengan kualitas dan progenitas (turunan-turunan

hasil pengembangan) gerak itu sendiri. Kualitas gerak merupakan bentuk *tangible* yang secara visual dihasilkan oleh tubuh fisik penari sebagai pengejawantahan tegangan kekuatan (*tension of force*), kecepatan (*rapidity*), kejutan (*suddenness*), keberlanjutan (*sustainment*), dan perluasan dramatika (*extended playing*) atas gerak (Blom & Chaplin, 1982:77; Adshead, 1988:23).

Kualitas dinamika itu sendiri terseleksi secara langsung dari *teba* (batasan gerak) yang dimungkinkan oleh tubuh manusia. Kualitas dinamika gerak hadir dalam proporsi yang bervariasi di dalam bentuk, gaya dan genre tari yang berbeda-beda. Dengan demikian, vokabuler yang dipergunakan di dalam satu tarian dengan sendirinya memberikan arah kualitas gerak, sebaik keberadaanya di dalam disain keruangan.

Kualitas gerak dapat diobservasi secara general dalam dua kategori, yaitu pola *staccato* dan pola *legato*. *Staccato* dihasilkan oleh gerak-gerak perkusif yang bersifat terpisah dan partikular, yang secara normatif terwujud melalui permulaan dan pemberhentian yang tajam, tiba-tiba, pendek dan curam. *Legato* diwujudkan oleh gerak-gerak berkelanjutan yang berkonotasi halus, diwatakkan mengalir, lemah gemulai, tak berkesudahan, panjang dan landai (Blom & Chaplin, 1982: 78).

Legong, selain manifestasi gerakanya secara garis besar berada di area *staccato* dan *legato*, juga memiliki watak gerak perkusif yang bergaris tajam, penuh kejutan dan curam. Kekuatan spektakel gerakanya dihadirkan melalui hentakan-hentakan kaki, *jeriring* jemari, *seledhet* mata, getaran-

getaran pada tangan dan bahu, serta *kipek* dan tolehan kepala. Gerak dilakukan hampir kesemuanya di dalam “*teba* ruang” kecil, durasi proses bergerak yang pendek, dan diorama garis-garis tajam.

Akar gerak yang berasal dari pola *tribangga* membagi tubuh fisik menjadi tiga fraktur yang saling berlawanan. Patahan tajam ini menguatkan intensitas dinamika ruang tubuh terutama pada pose statisnya. Pandangan mata lurus ke depan sejajar tinggi tubuh, terbuka lebar dan sesekali *nelik* seolah menantang dunia sekitar, membawa watak *legong* berasosiasi dengan dinamika “luar” yang *bodily vigorous* dan ekstrover.

Bedoyo secara kontras sedemikian berkebalikan dan seolah-olah sebagai *counterpart* dari *legong*. Kualitas *legato* termanifestasikan dalam gerak-gerak mengalir dan berkelanjutan (*sustained*) yang dalam terminologi Jawa dikenal dengan *mbanyu mili*. Lukisan garis-garis gerak berwatak lembut, meruang dengan tekukan dan lambaian lengan. Disain tertunda dari *sampur* dan *samparan*, serta tolehan kepala yang berkelanjutan, menyatu di dalam perjalanan torso, kaki, dan lengan dalam mencapai perubahan-perubahan pola lantai dan komposisi. Kualitas dinamika gerak *bedoyo* diwakili oleh diorama garis lengkung dalam durasi proses bergerak yang panjang, *teba* gerak luas dan mengalun. Pandangan mata jatuh pada lantai dengan jarak tiga meter di depan, membawa watak *bedoyo* berasosiasi dengan dinamika “dalam” yang *mentally contemplative* dan introver.

Dinamika *BLCA* mewujud dalam kombinasi vokabuler gerak dan *spatial design* yang digambar oleh ketajaman *legong* dan kemengaliran *bedoyo*. Presentasi gerak-gerak atau komposisi khusus yang hadir dari keduanya, baik saat hadir terpisah maupun bersama, mengakomodasi garis simetris, asimetris, bidang datar hingga bidang menyudut, kerucut atau limas. Kontras-kontras *bedoyo* dari *legong* yang berada pada pengaturan jukstaposisi, menjadi suatu *counterpart* yang mengejawantah dalam introver–ekstrover, *contemplative–vigorous*, *staccato–legato*, *mbanyu mili–tersendat*, patahan–tekukan, tajam–melengkung. Dinamika yang dihadirkan melalui pengolahan fisik dan visual pada akhirnya menyiratkan suatu kedalaman batin pertunjukan *BLCA*, yang dapat dirasakan oleh penafsirnya.

2. Penari

BLCA ditarikan oleh 18 penari perempuan yang disusun dalam bentuk *bedoyo* dua *rakit* yaitu satu *rakit* atau sembilan *bedoyo* dan satu *rakit* atau sembilan *legong*. Kedelapanbelas penari dipilih berdasarkan kemampuan menari di tingkat mahir dan matang, baik dalam penguasaan teknik gerak maupun dalam pemenuhan kriteria tertentu bagi *BLCA*. Meskipun terdapat penonjolan beberapa tokoh yaitu Calonarang, Ratna Manggali, Mpu Barada, dan Bahula, bentuk *bedoyo* dan *legong* menuntut keseragaman, kesetaraan dan keseimbangan kualitas seluruh penarinya, sebagai bagian dari estetika konvensional masing-masing. Satu hal krusial pada pemilihan penari *BLCA* adalah bahwa para penari harus memenuhi kriteria kemampuan yang mampu

mengimbangi Maruti dan Bulan, karena kedua koreografer yang sangat mumpuni sebagai penari ini turut menjadi bagian *BLCA*.

Untuk *bedoyo*, Maruti memilih penari Padneçwara yang memenuhi kriteria kebutuhan *BLCA*. Satu ciri khas yang tidak pernah dilepaskan di dalam semua karya Maruti adalah *tembang* yang dilantunkan langsung di atas panggung oleh para penari. Demikian pula 9 (sembilan) *bedoyo* dalam *BLCA* selain telah *semeleh* dalam penguasaan teknik gerak dan pengetahuan mengenai simbol-simbol pada *rakit*, juga berkemampuan *nembang* sambil terus bergerak di dalam komposisi. Gaya penyajian tari dengan *tembang* yang dilantunkan langsung oleh penarinya adalah gaya *langendriyan*, sebuah bentuk opera khas Mataraman. Penari, dengan demikian, tidak saja menguasai penghayatan gerak tari, namun juga pandai mengatur kekuatan fisiknya, agar *tembang* dilantunkan dengan artikulasi yang jelas serta *tone* yang benar.

Kesembilan *bedoyo* secara kebetulan adalah para penari yang telah lebih dari 5 tahun dibina, berkembang, dan menari bersama Maruti dan Padneçwara. Beberapa penari bahkan telah menjadi bagian dari Padneçwara selama kurang lebih 40 tahun (Nostalgia, 2017:50). Kematangan mental penari *bedoyo* menciptakan ruang pemahaman tentang tema dan narasi Calonarang, serta keterbukaan dan kesediaan diri melebur dengan *legong*. Kematangan mental penari dan kemampuan pengolahan teknik gerak tari gaya Surakarta juga mengakomodir maskulinitas, yang merepresentasikan

rombongan Mpu Barada dari Padepokan Lemah Tulis, di dalam keanggunan *bedoyo*.

Pada kelompok *legong*, Bulan menempatkan sembilan penari, sebagai bagian dari negosiasi atas kebutuhan artistik garap tari serta untuk mendukung gagasan awal Maruti mengomposisikan dua *rakit bedoyo sanga* (terdiri dari dua set yang masing-masing berjumlah sembilan penari). Bulan memercayakan *legong* untuk *BLCA* kepada penari-penari anggota inti Bengkel Tari Ayu Bulan yang berada di Bandung dan Jakarta. Para penari yang juga merupakan profesional muda dari berbagai bidang ini memperoleh bimbingan langsung dari Bulan, serta telah berproses lama bersama Bengkel Tari Ayu Bulan.

Bulan mengembangkan sanggar tarinya itu pada tahun 1994, dengan mengkhususkan pada pembelajaran tari-tari *legong*. Anggota sanggar yang bergabung mayoritas telah terlebih dahulu memahami teknik tari Bali secara umum. Di dalam sanggar, para penari ini kemudian mengembangkan penguasaan teknik tari Balinya dengan gaya Peliatan. Gaya yang sangat menonjol sifat ekstrovernya memberikan tantangan terberat bagi penari ketika berlatih berhadapan dengan *inner power* penari *bedoyo* yang sangat mengintimidasi. Kematangan sikap dan mental penari-lah yang menjadi kunci bagi Bulantrisna untuk “memainkan” benturan dan tegangan antara kekuatan ekspresif *legongnya* dengan ketenangan *bedoyo* yang menghanyutkan.

3. Tata Visual (*Visual Set*)

Atmosfer visual atau *setting* sebuah tari meliputi arena atau tempat pertunjukan, kostum, properti dan pencahayaan. Bentuk ruang yang berbeda ketika suatu tari dipertunjukkan merupakan salah satu cara praktis yang berkonotasi dengan maksud dan *statement* yang ingin diungkapkan oleh tari tersebut. Tempat pertunjukan dapat terikat secara konvensional dengan bentuk dan jenis tari tertentu. Tari klasik misalnya, membutuhkan arena pertunjukan tradisional. Tari-tari modern lebih leluasa, namun masih terbatas pada penggunaan platform atau arena pertunjukkan tertentu. Tari-tari pascamodern, sebaliknya, mengeksplor ruang pertunjukan pada lingkungan yang lebih luas (Adshead, 1988:30-31).

Pemilihan bentuk tempat pertunjukan terkait langsung dengan konsep pemanggungan. Beberapa hal perlu dipertimbangkan, terkait dengan aspek-aspek pola lantai, komposisi kelompok dan eksekusi-eksekusi frase, kalimat gerak yang tergambar di dalam ruang panggung, hingga hubungan dengan penonton yang ingin dibangun. Unsur pembentuk suasana visual dengan demikian kedudukannya dapat menjadi wajib jika terikat dengan gerak tari tari, atau dapat menjadi pendukung eksternal yang mengarahkan persepsi penonton, untuk memahami spektakel pertunjukan.

a. Panggung Pertunjukan

BLCA dipergelarkan di Graha Bakti Budaya, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, yang memiliki panggung berbentuk prosenium (*proscenium stage*). Panggung semacam ini lazim dipergunakan untuk mementaskan

teater tradisional (*ancient theatre*). Kata proscenium sendiri memiliki arti bagian dari panggung teater yang berbentuk melengkung (*proscenium arch*) di depan tirai yang memisahkannya dengan bagian tengah panggung. Panggung proscenium berbentuk persegi empat dengan ukuran panjang dan lebar bervariasi. Bagian samping dilengkapi dengan *side wing* kanan dan kiri sebagai sarana keluar dan masuknya penari atau aktor. Di depan *proscenium arch* biasanya terdapat *orchestra pit* tempat pemusik pengiring tari meletakkan dan memainkan instrumennya.

Level kayu setinggi kurang lebih 50 cm dipasang di panggung bagian belakang (*up-stage*), melebar dari kanan (*up-right*) hingga ke kiri (*up-left*), dengan dua anak tangga ke arah depan. Area ini dipergunakan hanya pada bagian pembukaan, sedikit di bagian perang, dan bagian akhir pertunjukan. Blom & Chaplin (1989:32) membagi komposisi ketinggian, yang secara garis besar terdiri dari level rendah (posisi lutut atau anggota tubuh bagian bawah menyentuh lantai), level sedang (posisi berdiri merendah hingga tegak), dan level tinggi (kaki menginjit hingga lompat di udara). Posisi penari di atas balok kayu memberikan ketinggian ekstra dan menciptakan variasi level yang dinamis.

Panggung Graha Bakti Budaya memiliki *orchestra pit* di samping kanan dan kiri *proscenium arch*, selain yang di depan. Kedua bagian samping ini dipergunakan sebagai tempat gamelan dan para *wiyaga*. Tim artistik *BLCA* memasang sebuah titian terbuat dari kayu yang kuat, untuk membawa *bedoyo* yang *kapang-kapang* dari belakang ruang penonton

menuju panggung. Spektakel ini dipertunjukkan pada adegan rombongan Padepokan Lemah Tulis yang datang bertamu ke Dusun Girah (Padepokan Calonarang). Titian atau jembatan ini menjadi simbol bagi keberadaan dua kelompok masyarakat yang terpisah secara budaya, namun memiliki hubungan, relasi dan keterikatan satu sama lain.

b. Tata cahaya

Tata cahaya memiliki dampak yang kuat, seperti halnya gerak, untuk mengarahkan mata penonton pada bagian-bagian di atas panggung yang paling kuat atau yang membutuhkan perhatian lebih. Blom & Chaplin (1989:195) menjelaskan bahwa setiap perubahan pencahayaan di atas panggung secara otomatis menyebabkan respon psikologis pada spektator. Tata cahaya memiliki otoritas, terlepas dari kemampuan mekanik dan teknis dalam menarik perhatian penonton, untuk menciptakan batas ruang dan mengisolasi satu area dari area lain di atas panggung. Efek teatral yang diintensikan termanifestasikan dalam aspek warna dan intensitas, serta melalui bentuk dan diorama.

Desain tata cahaya *BLCA* oleh Soni Sumarsono dikonsepsikan untuk membentuk suasana pada sekuen-sekuen, dan menciptakan atmosfer-khusus, yang pada akhirnya menguatkan setiap komposisi gerak di atas panggung. Perubahan warna dan intensitas sangat penting, terutama ketika kelompok *bedoyo* atau *legong* tampil di dalam sekuen abstraknya. Pada sekuen yang bernarasi, pencahayaan lebih difokuskan untuk membuat *spot-spot* yang menegaskan posisi atau ruang menari kelompok-kelompok

komposisi di atas panggung. Pada adegan peperangan, Sumarsono lebih memanfaatkan *general light* yang menyorot seluruh keluasan lantai panggung, untuk menangkap diorama pola lantai *mandala*, *supit urang* dan *garuda nglayang* secara utuh.

c. Kostum

Kostum pada satu garapan tari dimaksudkan untuk memperkuat ekspresi gerak, memberi aksentasi disain artistik, hingga pembawa simbol tertentu yang merepresentasikan tokoh, peran, atau karakter. Pemilihan bahan, model dan warna sebisa mungkin diselaraskan dengan konsep karya atau pesan yang dikandung oleh karya tari. Kostum pada karya klasik sangat terikat pada simbol atau idiom tradisional kebudayaan yang diwakilinya, sedangkan pada karya modern dan kontemporer memiliki kebebasan yang hanya dibatasi oleh *têba* (jangkauan perspektif) karya itu sendiri. Kostum tari selengkapya terdiri dari busana, tata rias wajah, tata rambut (*Hairdress* dan *Headress*), serta perhiasan yang merupakan satu kesatuan integral.

Konsep kostum *BLCA* menitikberatkan kepada pengolahan dasar warna hitam dan putih, guna mengakomodasi pesan dan makna mengenai keseimbangan semesta. Kehadiran warna hitam dan putih dihayati sebagai dua hal yang pada hakikatnya kontras sekaligus berdampingan, yang berasosiasi dengan dualisme terang-gelap, siang-malam, dan baik-buruk dalam kehidupan manusia. Kostum *BLCA* meskipun mengacu pada tata busana konvensional *bedoyo* (*dodot ageng*) dan *legong*, memiliki disain

spesifik terutama pada nuansa hitam-putih dengan aksen merah, perak, dan kuning gading.

Kostum lengkap *bedoyo BLCA* yang didesain oleh Maruti diuraikan sebagai berikut (Nostalgia, 2017:70 – 71):

- a. Kain putih polos berbahan katun dengan pinggiran bermotif bunga-bunga kecil (motif *truntum*). Kain yang panjangnya 2,5 kali lebar kain katun biasa (*mori*) ini dililitkan ke seluruh tubuh dari kiri ke kanan dan menyisakannya sekitar 50 cm. Sisa kain ini diwuru lalu diselipkan di antara dua kaki menjulur ke belakang yang disebut *samparan* atau *seredan*.
- b. Kain *dodot*. Maruti mempergunakan kain *dodot* sepanjang 4 meter yang dikenakan di atas kain putih polos. Kain *dodot* ini merupakan batik berbahan katun, berwarna dasar hitam dengan motif *truntum* (motif berdasar bunga-bunga kecil) yang dimodifikasi sendiri oleh Maruti. Pada bagian bawah lebar kain, Maruti memberikan detail disain serupa *tumpal* dengan gambar bunga yang dirangkai membentuk segitiga.
- c. *Sampur*. Di atas *dodot* dililitkan melingkari pinggang *sampur* selebar satu meter dan panjang sekitar 2,5 sampai 3 meter. *Sampur* berbahan sutra warna dasar putih, dengan *tumpal* bermotif *truntum* (senada dengan motif kain *dodot*). *Sampur* diikat di tengah (pusar) dan berjuntai ke bawah hingga mata kaki, dimainkan dengan tangan dan lengan dan menciptakan disain tertunda pada udara (*air design*).

- d. *Slépé* diikatkan di pinggang setelah *sampur*, berfungsi sebagai ikat pinggang. *Slépé* berbahan satin, panjang 1,5 meter dan lebar 10 sentimeter, warna merah yang dipadukan dengan renda warna perak, dan berkepala logam yang juga berwarna perak.
- e. Selempang dengan bentuk dan warna serupa *slépé* dikenakan menyilang dari pinggang kiri ke pundak kanan.
- f. Gelung tekuk dikenakan sebagai *hairdress* yang disempurnakan dengan rangkaian melati dan *cunduk jungkat* (sisir kecil yang menghias rambut sekitar 3 sentimeter dari dahi).
- g. Perhiasan yang dikenakan adalah sepasang gelang, kalung penanggalan, dan sepasang giwang. Kesemuanya terbuat dari bahan perak atau logam berwarna perak.

Busana *legong* didesain oleh Bulan bersama Hendriana Werdaningsih (lulusan ITB disain), lalu disempurnakan oleh Nyoman Trianawati dan Nurlia (pelukis). Ketiganya adalah anggota Bengkel Ayu Bulan dan penari *legong* di *BLCA*. Kostum lengkap *legong* diuraikan sebagai berikut (Nostalgia, 2017:72-73; Sudewi, 2011:316-322):

- a. Baju lengan panjang. *Legong* mengenakan baju lengan panjang ketat berwarna putih polos terbuat dari bahan katun.
- b. *Kamen*. Bagian bawah mengenakan kain sepanjang 2,25 m yang disebut *kamen* yang dililitkan dari pinggang sampai mata kaki. *Kamen* berbahan katun warna putih polos dengan garis hitam di bagian bawah

- dan gambar bunga berbentuk segitiga sama sisi pada bagian pinggir luar.
- c. *Mekak*. Di atas baju lengan panjang dikenakan *mekak* atau *bustier* berwarna hitam polos yang menutup torso (badan dari dada hingga di bawah pinggang). Busana konvensional mengenakan *setagen*, yaitu kain panjang berbahan agak kaku yang panjangnya 5 – 10 meter, yang dikenakan dengan melilitkan ke torso dari pinggul hingga menutup dada. *Mekak* atau *bustier* mulai dikenakan seiring dengan berkembangnya tari Bali kekebyaran, untuk maksud kepraktisan dan menghemat waktu.
 - d. *Simping*. *Simping* menyerupai rompi pendek tanpa lengan dengan bukaan di depan dada atau di bawah ketiak, dikenakan untuk menutup dan memberi aksentuasi (detail penampilan) bagian bahu dan dada atas. *Simping* BLCA terbuat dari katun berwarna hitam polos dengan lapisan kain kapas (kain keras) yang membentuk semacam perisai. Busana konvensional menggunakan kulit sapi yang ditatah, dan karenanya *simping* sering disebut sebagai elemen “kulitan” di dalam pengelompokan kostum dan busana Legong.
 - e. *Angkeb dada*. Pemakaian *simping* dikuatkan dengan *angkeb dada* atau penutup dada selebar 7 sentimeter dan panjang sekitar 1 meter, berbahan beludru berwarna merah dengan renda perak dan pecahan kaca sebagai hiasan. *Angkeb dada* dililitkan di bagian atas dada

- sebagai aksan penutup garis pertemuan bagian bawah *simping* dengan bagian atas *lamak*.
- f. *Lamak*. Kain selebar 20 sentimeter ini menjuntai dari dada sampai ke lutut, terbuat dari kain putih berlukiskan bunga warna merah dan kotak-kotak warna hitam (motif *poleng*).
- g. *Ampok-ampok*. Pada pinggul dikenakan *ampok-ampok*, semacam ikat pinggang yang dilengkapi dua bilahan seperti lidah di samping kanan kiri, serta bilah lebih lebar di bagian belakang. *Ampok-ampok* terbuat dari kulit sapi yang ditatah dan dihias ornament pecahan kaca.
- h. *Oncér*. Dua lembar selendang yang disebut sebagai *oncér* berbahan kain sifon berwarna merah, yang disatukan dengan *ampok-ampok* diselipkan di bawah bilah lidah di kanan dan kiri. Selendang selain sebagai aksentuasi warna juga dimainkan dengan tangan dalam beberapa ragam gerak.
- i. *Badong lanying*; adalah hiasan serupa kalung yang melingkari leher dengan bagian depan berbentuk segitiga atau lancip. *Badong* ini terbuat dari kulit sapi yang ditatah.
- j. *Gelang kana*; merupakan perhiasan gelang yang melingkar pada pergelangan tangan kanan dan kiri, berbahan kulit sapi yang ditatah.
- k. *Gelungan*. Hiasan kepala (*headdress*) menggunakan *gelungan* yang terbuat dari kulit yang ditatah, berpoles prada dan berhiaskan ornamen pecahan kaca. Bagian-bagian *gelungan* terdiri dari *petitis* (bagian depan melintang yang menutup dahi), *ron-ronan* di atas telinga kanan

dan kiri, *jeplakan* (penutup bagian belakang), dan *onggar* atau *bancangan* (tangkai bambo dan susunan kawat berhiaskan bunga kamboja, ditancapkan di kanan dan kiri *petitis*).

d. Properti

Kelompok *bedoyo* mempergunakan properti yang disebut *dhadhap*, sejenis senjata yang fungsinya sebagai perisai atau penangkis. *Dhadhap* dipergunakan di dalam adegan atau sekuen peperangan, yang dioptimalkan permainannya bersama ragam atau motif gerak *nangkis*, *ngebat*, *mukul*, *nyamplak*, dan *panahan*. Gerak *panahan* yang biasanya dihadirkan bersama properti *gendhewa* atau busur, dihadirkan untuk aksentuasi perang jarak jauh, mengakomodir *legong* yang merepresentasikan siluman burung gagak pada adegan perang. Properti ini dipilih sebagai manifestasi konsep tidak mengalahkan salah satu tokoh, sehingga semua aktivitas di medan peperangan adalah aksi menangkis dan mengimbangi serangan “lawan”.

Beberapa jenis *Legong* memainkan properti tambahan untuk bagian *lampahan*, seperti tiruan sayap garuda (pada *Legong Lasem*), *gêndhewa* atau busur (pada *Legong Kuntir*), keris (pada *Legong Sudarsana*), dan seikat dedaunan (pada *Legong Jobog*). Properti utama *Legong* adalah *kêpêt* (kipas dengan hiasan prada warna emas), yang bersamanya ragam-ragam gerak diolah untuk mencapai kekayaan bentuk spesifik. Terdapat variasi posisi tangan dalam cara memegang dan memainkan *kêpêt*, yaitu *ngêpêl nyogok*; *ngêpêl natakin*; *ngêpêl ngêkês* (*ngêkês*); *ngiluk ngêplak*; *ngiluk*

ngedeng; ngiluk nyogok; ngliput dan *nyimpit kèpèt* (Sudewi, 2011:296-298). Penekanan pada cara memegang ini menghasilkan wujud disain dan efek gerakan-gerakan kipas yang integral dengan ragam gerak keseluruhan.

Bulan menghadirkan properti *kèpèt* atau kipas dua warna, yaitu merah di satu sisi dan putih di sisi lainnya. *Legong* dalam *BLCA* mengeksplorasi jangkauan ruang gerak kipas untuk menyajikan makna khusus di dalam narasi. *Kèpèt* yang dimainkan dimaksudkan untuk menghadirkan beberapa arti sebagai berikut:

- a. *Kèpèt* sebagai representasi *amulet* (jimat kesaktian) Calonarang; terdapat pada adegan Ratna Manggali mencuri pusaka kesaktian Calonarang yang tengah *sirep* (tidur).
- b. *Kèpèt* sebagai representasi buku atau lontar berisi ilmu pengetahuan yang dipelajari murid-murid Calonarang di padepokan Dirah; dimulai dari adegan Calonarang membagikan *kèpèt* kepada masing-masing *sisya* (murid).
- c. *Kèpèt* sebagai angin yang menerbangkan selendang Calonarang dan menjatuhkannya ke sungai.

Properti kain putih polos ukuran 50 x 150 sentimeter juga memiliki makna ganda, yaitu:

- a. Kain putih dimaksudkan sebagai representasi tongkat Calonarang; terdapat pada adegan ketika Calonarang *matah gede* bersamadi dan mengajarkan ilmu kepada para *sisya*.

- b. Kain putih sebagai baju atau selendang Calonarang; terdapat pada adegan Calonarang mandi di sungai.
- c. Kain putih sebagai simbol mantra Calonarang yang tertiuip angin, tersebar dan mencemari air sungai.

Properti lain yang dimainkan oleh *legong* adalah tiruan sayap burung gagak. Sayap ini dibuat dari bahan karet berwarna hitam dengan detail *kembangan* putih di tengah, serta pinggiran berwarna merah. Topeng kayu adalah properti khusus yang dikenakan oleh *legong* pemeran Calonarang. Topeng berkarakter *buto* atau raksasa ini mengakomodir kemarahan Calonarang yang mengubahnya menjadi makhluk supranatural. *Rangda* dan *Leyak* biasanya menjadi sarana perwujudan ini, namun Bulan menggantinya dengan *legong* yang *nyaluk* (mengenakan topeng dengan cara digigit agar dapat dilepaskan sewaktu-waktu untuk dimainkan).

4. Elemen Aural

Kehadiran elemen aural di dalam karya tari pada hakikatnya diutamakan untuk “menemani” tari tersebut, dalam arti lebih hanya sekedar sebagai pengiring pasif. Elemen aural dapat berupa berasal dari segala macam bunyi, kata-kata yang diucapkan, nyanyian, atau musik instrumental dari berbagai gaya atau *style*. Musik, bunyi atau nyanyian dapat dikreasikan secara kolaboratif dengan tari yang secara berdampingan mewujudkan keunikan karya tari. Adshead (1988:31-32) mengungkapkan, bahwa secara menyejarah sebagian besar tari dalam berbagai bentuknya dibuat berdasarkan struktur dan ritme musikal satu repertoar musik yang telah ada sebelumnya, terutama jenis

folk dance dan *classical dance*. Demikian pula berlaku sebaliknya, sebuah musik hadir dikarenakan ada tarian terlebih dahulu.

Gending pengiring *BLCA* dikreasikan berdasarkan pada struktur gerak dan komposisi yang terlebih dahulu dieksplor, dikonstruksi dan disusun oleh Maruti dan Bulan. Aspek aural lain dimanifestasikan melalui *tembang*, ucapan dan bunyi, yang terintegrasi ke dalam komposisi tari secara utuh untuk menarasikan tema *Calonarang*. Penggarapan iringan gending berjalan berdampingan dengan gubahan gerak-gerak *bedoyo* dan *legong* yang memainkan ruang konvensional dan inovasi. Hasilnya adalah sebuah bentuk pertunjukan tari yang solid dan proporsional, karena gerak-gerak, komposisi dan ekspresi membangun relasi integral dengan gending, *tembang*, ucapan dan bunyi.

Penataan gending dikerjakan oleh Lukas Danasmoro (Solo) yang berkolaborasi dengan I Gusti Kompyang Raka (Bali). Danasmoro membuat struktur atau susunan gending baru yang tidak terpaku pada pakem karawitan Solo namun tetap membawa aransementnya pada koridor Jawa. I Gusti Kompyang Raka mengikuti pola gending dalam bingkai Jawa untuk menyeimbangkan dan menyelaraskan volume gending Bali agar tidak mendominasi ruang aural. Gamelan Jawa menggunakan *laras pelog*, sedangkan gamelan Bali menggunakan *semar pagulingan* yang disesuaikan *larasnya*. *Tembang* Jawa digubah oleh Danaswara dengan syair yang disusun oleh Maruti, dipergunakan sebagai penjelasan setiap adegan, dialog antar tokoh, dan pencipta suasana (Nostalgia, 2017:60-62).

Gusti Kompyang Raka merekonstruksi gending *pelegongan* yang dipadukan dengan *maucapan* (ucapan dalam bahasa Bali) oleh dalang. Struktur gending *pelegongan* direkonstruksi menyesuaikan tuntutan narasi, menyampaikan tekanan-tekanan pada adegan, suasana dan dramatika. Perbedaan warna bunyi kedua gamelan menjadi tantangan tersendiri bagi kolaborasi kedua komposer, untuk mensenyawakan gending Jawa dan gending Bali yang memperdengarkan komposisi melodi yang “*beautifully awkward*” (janggal yang sangat indah). Pada beberapa adegan suasana dibentuk oleh aural kesunyian melalui gesekan rebab dengan *gêndér* saja, alunan seruling, atau bunyi lonceng.

5. Tema dan Narasi

Tema yang mengetengahkan kisah *Calonarang* menjadi satu elemen pengikat yang kuat dalam mempertemukan *bedoyo* dan *legong* di dalam satu narasi pertunjukan. *Calonarang* telah berabad-abad lamanya menjadi suatu legenda semi sejarah yang populer di lingkungan masyarakat tradisi di Bali, mengisahkan seorang janda dari desa Girah (Dirah) berkekuatan supranatural. *Calonarang* disebut sebagai penyihir yang mengerikan, yang mengutuk seluruh desa dan menghancurkannya dengan wabah penyakit, sebagai balasan karena tidak satupun masyarakat melamar putrinya yang jelita, Ratna Manggali. Raja Airlangga akhirnya mengutus pendetanya, Mpu Barada, untuk menaklukkan kuasa *Calonarang*, setelah bala tentaranya gagal mengalahkan *Calonarang*.

Legenda tentang *Calonarang* telah termanifestasi ke dalam berbagai bentuk penafsiran baik dalam bentuk sastra tulis dan dongeng (Pramoedya

Ananta Toer, Goenawan Mohammad), komik (Teguh Santosa), prosa liris (Toety Heraty), dan koreografi (Sardono W. Kusuma). Maruti bersama Bulan pun mengajak pemirsanya untuk “menengok” kembali kisah *Calonarang* yang beratus tahun cenderung dipahami secara sepihak. *BLCA* memosisikan Calonarang tidak semata-mata sebagai pihak yang harus dihilangkan dari muka bumi, dalam pengukuhan dikotomi baik-buruk dan suci-jahat. *BLCA* mengupayakan penafsirannya sendiri dengan menyertakan signifikansi sebab akibat dari keinginan dan nafsu manusiawi; bahwa dendam dan tindakan balasan tidak akan ada tanpa terlebih dahulu disebabkan.

Pemilihan cerita *Calonarang* menghasilkan alur yang logis dan rasional bagi pertemuan dua bentuk tari etnis di dalam satu ruang pertunjukan. Meski asal cerita *Calonarang* ini dari Jawa (Kediri), perkembangannya telah menjadi tradisi tersendiri di Bali. Keterlibatan kerajaan Kediri beserta tokoh-tokoh ksatria dan pendeta Jawa, dalam interaksinya dengan Calonarang dan para *syisya*, dengan sendirinya menyatukan kedua idiom budaya Jawa dan Bali secara paralel. Melalui *Calonarang*, kebudayaan Bali dan Jawa menempati satu ruang yang sama dalam sejarah, yang dengan demikian maka kemiripan dan perbedaan pada beberapa idiom memang menarik untuk dinegosiasikan.

D. Dimensi Hermeneutis Penciptaan *Bedoyo-Legong Calonarang*

Gagasan dasar penciptaan *BLCA* merupakan sumber kekuatan yang solid bagi cita-cita Bulan dan Maruti, dalam upaya mempersembahkan karya tari berkualitas. Jauh sebelum penciptaan *BLCA*, kedua koreografer telah mengalami perjalanan panjang menghayati kehidupan berkesenian. Penghayatan terhadap tari

dan nilai tradisi budaya menghadirkan pengalaman estetis bagi keduanya. Bulan dan Maruti adalah para seniman yang oleh Sal Murgiyanto dikategorikan sebagai intelektual setingkat inteligensia (Nostalgia, 2017:3), yang mampu menempatkan pengalaman-pengalaman subjektif sebagai kapital unggulan dalam memproduksi karya tari yang *qualified* dan *credible*.

BLCA mengungkap entitas-entitas yang mendahuluinya, sebagai elemen penting yang mendasari kehadirannya hari ini. Entitas pendahulunya tidak bereksistensi di masa kini, namun mengejawantah dalam bentuk yang lain yang hadir di alam aktual serta disaksikan oleh subjek-subjek yang juga “ada” dalam ruang dan waktu. Kehadiran *BLCA* memiliki keterikatan dengan entitas pendahulunya, yaitu dengan *Legong Keraton* sebagai cikal bakal *legong* di Bali, *Bedhaya Ketawang* sebagai induk kelahiran dan perkembangan *bedoyo* di Jawa, dan *Calonarang* sebagai mitos abadi yang mengejawantah dalam kehidupan masyarakat Bali.

BLCA menggelar suatu pencitraan yang organik dari kualitas kejiwaan, emosi, dan pengalaman estetis kedua koreografer yang terartikulasikan secara jelas dan komunikatif. Substansi *BLCA* bukan hanya hal-hal yang bersifat jasmaniah, melainkan juga nonjasmaniah. Perbedaan merupakan kategori dasar segenap kenyataan yang ada, namun pada dasarnya segala sesuatu memiliki hakikat yang satu. *Bedoyo*, *legong* dan kisah *calonarang* berasal dari entitas historis yang sarat dengan nilai spiritual budaya Jawa dan Bali, yang kenyataannya mewujud menjadi satu di dalam *BLCA*. Pengolahan kreativitas yang bersumber pada pluralitas, tradisi dan spiritual adalah warna organik dasar

ontologi *BLCA*, yang menunjukkan apa yang Kattsoff percayai sebagai ‘nilai kehidupan dan hakikat norma-norma kesusilaan’ (1996:213).

Kehidupan Jakarta dengan masyarakat metropolisnya memungkinkan segala keterbukaan pada yang “baru” dan yang “akan datang”. Di ruang inilah Maruti dan Bulan beradaptasi dan membimbing tradisi untuk bergerak dinamis di dalam tuntutan masyarakat kontemporer. Maruti dan Bulan mampu memelihara bentuk dan simbol pembawa nilai tradisi, melalui perspektif yang senantiasa terbuka terhadap perubahan pola sosial serta wacana estetika aktual. Penyajian *BLCA* jauh dari segala penonjolan atribut “kebesaran” ala pascamodernisme, tidak pula memaksakan kerumitan ornamen “kemegahan” feodalisme, melainkan kebersahajaan yang terukur oleh konsep pembaharuan dan pemikiran kritis.

Penampilan yang bersahaja bukan tanpa kesengajaan, meskipun tetap disadari bahwa ruang kesenjangan dan kejutan selalu ada, bagian dari *ephemerality* yang tidak dimiliki oleh seni lain. Kostum, rias wajah, dan sanggul tekuk sederhana pada *bedoyo* menampakkan upaya pengurangan glamor tari ala istana. Kebersahajaan ini justru membuat *bedoyo BLCA* tampil sebagai putri mahkota yang keluar istana dengan menyamar sebagai orang biasa, agar dapat mendekati dan bercengkrama dengan rakyatnya. Keanggunannya sama sekali tidak berkurang, terutama terlihat dari indahnya lantai panggung tersapu kelebat kain *samparan*. Sedangkan ruh atau nyawa spiritual dimunculkan melalui gerakan-gerakan kontemplatif yang dipandu oleh *tembang* dan ketukan *kemanak*.

Penyederhanaan busana dan kelengkapan lainnya pada *legong* memperkuat ekspresi gerak penari menyampaikan narasi dengan lebih jelas dan pasti.

Ketiadaan warna dan disain *perada* pada kostumnya dan digantikan oleh dominasi warna hitam dan putih, melahirkan kesan keindahan yang berwibawa dan *wingit*. *Headdress* dimodifikasi menjadi lebih ringan dengan bunga-bunga berwarna kuning gading mengoptimalkan ekspresi gerak kepala yang mengakomodir *archetype* sosok-sosok cantik supranatural Calonarang dan para *syisyanya*. Konsep kebersahajaan tidak diberlakukan pada kualitas gerak dan ekspresi, karena justru detil kelincuhan dan penekanan-penekanan yang penting dapat diungkapkan secara paripurna.

Teknik jukstaposisi menghadirkan penekanan mode penyajian yang unik untuk sebuah pertunjukan yang menghadirkan dua tarian dari etnis budaya yang berbeda. Jukstaposisi atau *juxtapose* merupakan tipe atau teknik penyajian tari yang populer sejak masa perkembangan *modern dance* di Amerika dan Eropa. Wacana estetika seni pascamodern namun demikian, lebih banyak memopulerkan teknik *fusion* sebagai kekhususan bentuk karya seninya.

Maruti, Bulan dan Rury Nostalgia (asisten koreografer/penata gerak) tidak menyebutkan kata ini secara tertulis maupun lisan. Istilah “jukstaposisi” dipergunakan di dalam disertasi ini kaitannya dengan pembahasan teknik dan tipe penyajian *BLCA* dengan wacana kontemporer. Namun demikian, intensi Bulan maupun Maruti untuk mempersandingkan dua bentuk karya tari yang saling kontras ini memberikan signifikansi gagasan dan pemikiran keduanya yang didukung oleh kondisi kontemporer kehidupan berkesenian hari ini.

Menyandingkan *bedoyo* dengan *legong* di dalam satu panggung adalah gagasan yang otentik dan organik yang dihasilkan dari proses dialog antara kedua

koreografer, Maruti dan Bulan, dengan tim inti artistiknya. Proses panjang penciptaan *BLCA* dilakukan dalam dua tahap pokok setelah kedua koreografer terlebih dahulu mencapai kesepahaman atas tema *Calonarang* serta bentuk penyajian sebagai kerangka dasar. Tahap ini dilakukan untuk mempersiapkan materi esensial karya, yaitu gerak dan komposisi dasarnya, sebelum nantinya mengalami pengolahan menyeluruh yang melibatkan seluruh aspek penyajian karya itu sendiri.

Tahap pertama adalah proses eksplorasi terpisah antara Maruti dengan Padneçwara, dan Bulantrisna dengan Bengkel Tari Ayu Bulan. Nostalgia (2017:75-76) menguraikan bahwa Maruti menciptakan gerak-gerak baru yang beberapa kali mengalami reduksi maupun ekspansi dalam kesesuaiannya dengan konsep gending, tembang, serta mempertimbangkan kehadiran pola gending Bali dan struktur *pelegongan*. Setiap konsep *bedoyo* dalam *BLCA* dikonstruksi dari keseluruhan pengalaman Maruti menari dan berkarya tari sejak muda. Kemampuan dan pemahaman minor atas tari Bali pada Maruti dan Nostalgia, menyediakan akses bagi konsep “penggabungan” dan transisi-transisi pada saat kedua gaya tari bertemu.

Bulan meramu *legong*-nya dengan mengikuti pola dan struktur *pelegongan* konvensional. Ragam gerak *legong* pada dasarnya memiliki kemiripan dengan *Legong* klasik lainnya, diikat dengan struktur *pengawit*, *pengawak*, *pasiat* dan *pekaad*. Bulan menambahkan konsep *papeson* sebagai semacam *tableau* dengan menghadirkan figur *legong* tanpa gerak untuk membuka cerita. Mempertimbangkan keluasan panggung yang dipergunakan, Bulan juga

menciptakan aksentuasi ekstra volume dan kualitas pada beberapa detil gerak, seperti *nelik*, regangan jemari saat *jeriring*, dan *ngotag pala* (goyangan kepala).

Saat pelaksanaan tahap ini Bulan tengah bertugas di Amerika Serikat, sehingga dibuat rekaman ragam gerak yang diperagakan sendiri, dan dikirim ke Indonesia. Penari inti Bengkel Tari Ayu Bulan mempelajarinya dan menghafalkan gerak-gerak tersebut melalui video. Gerak-gerak baru ditambahkan oleh Bulan ketika sudah bertatap muka dengan penarinya, yang dilanjutkan ke tahap dua proses *BLCA*. Bulan mengembangkan makna simbol gerak-gerak konvensional dengan memanfaatkan jumlah penari sembilan orang, di luar kebiasaan penyajian *Legong* klasik.

Tahap kedua adalah saat *bedoyo* dan *legong* bertemu dalam *rehearsal* gabungan bersama para komposer dan tim artistik inti. Pada tahap ini terjadi proses dialektika yang menarik ketika kedua koreografer mengeksplorasi gerak dan komposisi gabungan, transisi-transisi, dan menggarap kontras-kontras, meskipun masing-masing telah menyusun repertoar utuh di tahap sebelumnya. Setiap *rehearsal* selalu ditutup dengan evaluasi sambil berdialog secara intensif untuk mengatasi kesulitan dan tantangan.

Pencarian dan eksplorasi, baik pada aspek gerak, komposisi, gending, properti dan aspek lain terkait dilakukan hingga mencapai “kesempurnaan” yang diharapkan. Pada penghujung waktu, ketika keseluruhan kerja studio terwujud dalam penyajian *BLCA* di panggung pertunjukan, setiap spektakel yang tersaji memperlihatkan akumulasi kekayaan intelektual Maruti dan Bulan, yang tidak saja genius secara konsep, tetapi juga cermat di dalam eksekusi-eksekusi praktis.

BAB IV

EKSISTENSI DAN ESTETIKA ONTOLOGIS *BEDOYO-LEGONG CALONARANG*

A. Signifikansi Hermeneutika H.G. Gadamer pada *Bedoyo-Legong Calonarang*

Hermeneutika ontologis H.G. Gadamer melekatkan dimensi eksistensial *Dasein* (“ada di sana”) dengan peranan kehidupan bersama (*Mitsein*) di dalam dimensi sosialnya. Pemahaman menjadi sebuah konsep “saling memahami” (*Sichverstehen*) yang mengilustrasikan sebuah perjumpaan penafsir dengan “teks”, juga menggambarkan perjumpaan kekinian penafsir dengan tradisi yang melatarbelakangi kehadiran “teks” tersebut (Hardiman, 2012:160, 182).

Interpretasi atas teks menggunakan model pemahaman di dalam ranah hermeneutika Gadamer diintensikan untuk mengalami teks sebagai teks itu sendiri. Dalam hal ini, interpreter tidak berarti harus selalu setuju dengan segala yang disampaikan oleh teks, karena meski memahami berarti adalah kesepahaman, kesadaran dan penerimaan terhadap sudut pandang berbedalah yang lebih diutamakan. “Ruang tegangan” yang tercipta dari perbedaan-perbedaan ini menghadirkan relasi hermeneutis, yang menghadirkan pengalaman hermeneutis bagi interpreter. Interpreter selalu mencoba untuk “mendengarkan”, membuat teks “berbicara” kembali di dalam bentangan horizon interpreter, yang akhirnya memberi ruang kepada teks untuk benar-benar mengatakan sesuatu.

Hans-Georg Gadamer mengemukakan permasalahan estetika dan seni sebagai pijakan ontologisnya dalam upaya memahami hakikat seni dan karya seni itu sendiri. Hermeneutika Gadamer menunjukkan keeratan hubungan seni dengan filsafat melalui konstruksi argumen-argumen yang menempatkan karya seni sebagai sebuah transformasi otentik, yang mengimplikasikan kelindan hubungan karya seni dengan perilaku artistik penciptanya.

Setiap karya seni dalam segala bentuk dan kompleksitasnya permasalahan-permasalahannya adalah unik, serta selalu mencoba untuk menyampaikan sesuatu kepada penafsirnya. Hermeneutika Gadamer dapat menjadi pintu masuk bagi setiap upaya pemahaman untuk menguak makna karya seni dalam rasa yang menyeluruh. Dalam hermeneutika Gadamer, karya seni memperoleh tempat yang sama untuk diinterpretasi, ditafsir dan dihayati seperti setiap teks yang lain.

Konsep aplikasi sebagai proses integral pemaknaan “teks”, tersirat melalui peleburan horizon-horizon yang mengeksplisitkan tegangan dan perbedaan (*intersection*), daripada mengupayakan sebuah asimilasi. Horizon pemahaman bersifat tidak statis melainkan dinamis dan terus mengalami pengayaan, sehingga sebuah interpretasi selalu merupakan interseksi kekinian penafsir dengan tradisi, yang mengupayakan produksi makna baru.

Selanjutnya, Gadamer berkerja dengan tiga konsep esensial hermeneutika filosofisnya yaitu estetika, dialektika dan bahasa. Tumpuan konsep estetika didasari oleh fakultas pemahaman yang memadukan pengalaman manusia yang telah dimiliki secara khusus yang berkaitan dengan pengalaman estetis, dengan pengalaman hidup secara keseluruhan. Pengalaman estetis berarti bahwa diri

(subjek) berada di dalam suatu permainan (*play*), tanpa menghadirkan dirinya sendiri secara *an sich*.

When we speak of play in reference to the experience of art, this means neither the orientation nor even the state of mind of the creator or of those enjoying the work of art, nor the freedom of a subjectivity engaged in play, but the mode of being of the work of art itself (Gadamer, 2004:102).

Gadamer menekankan pentingnya pengalaman seni di atas kesadaran estetis. Pengalaman seni membentuk dan menghidupkan permainan (*play*), yang meski kesadaran subjek diperlukan, tidak dapat lebih tinggi dari mendedikasikan diri total di dalam pergerakan permainan. Kesadaran estetis, sebaliknya, berpotensi menghasilkan “*being-for-itself*” subjek, yang hanya akan membatasi keluasan horizon permainan.

Konsep dialektika dalam hermeneutika Gadamer mengarah kepada suatu proses memahami setiap peristiwa aktual yang tidak pernah sungguh-sungguh lepas dari masa lalu. Masa kini adalah hasil kerja sejarah dengan keniscayaan jarak ruang dan waktu, sehingga setiap hal yang dipahami hari ini merupakan konstruksi pemikiran dan refleksi diri yang terkait dengan pencapaian-pencapaian sebelumnya (masa lalu). Aplikasi estetika dan dialektika mengantar hasil pemahaman kepada kebutuhan artikulasi eksplisit sebagai manifestasi konkret. Bahasa, dalam hal ini adalah manifestasi sekaligus menjadi landasan ontologis pemahaman manusia, sejalan diktum Gadamer yang populer, ‘*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache (Being that can be understood is language)*’ (Grondin, 2007:200).

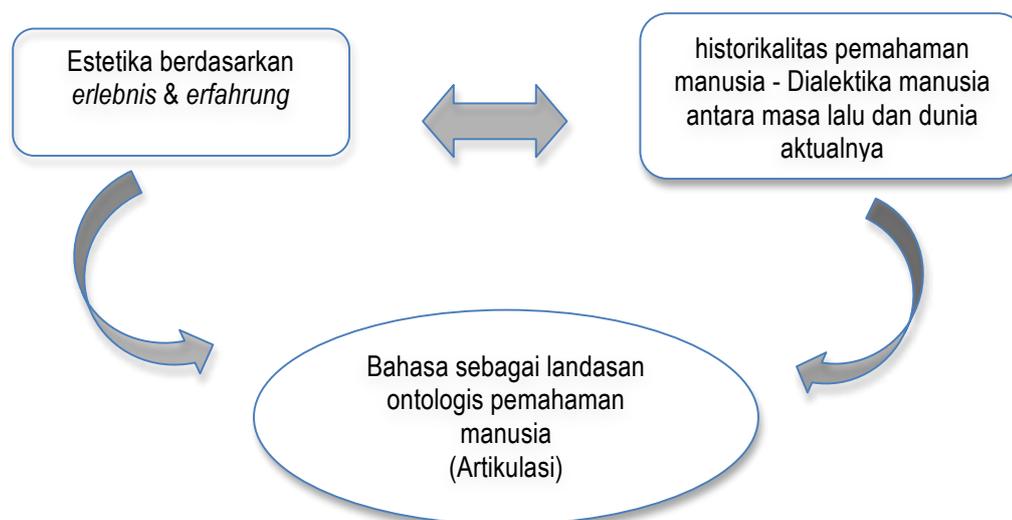


Diagram 1.
Konsep Kerja Hermeneutika Filosofis
(Diagram Rekaan Riana D. Sitharesmi, 2017)

BLCA merupakan manifestasi konkret peleburan cakrawala-cakrawala, yang menyiratkan pula suatu pengejawantahan konsep kerja hermeneutika filosofis H.G Gadamer. Proses penciptaan *BLCA* menunjukkan interseksi horizon-horizon pemahaman yang menghasilkan kesadaran reflektif keberadaan diri subjek (koreografer) atas hasil karya cipta yang memproduksi suatu makna bagi spektatornya, serta mengajak spektator untuk bersama menciptakan tradisi keterbukaan dalam pencarian pengetahuan. *BLCA* merupakan suatu “kendaraan” sekaligus “ruang” di mana di dalamnya entitas yang saling berbeda berkolaborasi mengupayakan wujud karya cipta manusia.

Memahami, yang berarti mengaplikasikan, terwujud di dalam kerja kolaboratif para kreator *BLCA*, di mana horizon pengetahuan masa lampau (tradisi, *legong*, *bedoyo* dan cerita *Calonarang*) melebur dengan horizon

pengetahuan masa kini, menghadirkan suatu produksi makna baru. *BLCA* ibarat sebuah lingkaran utuh yang menempatkan koreografer dan penari-penarinya di dalam permainan komposisi, gerak, cahaya dan narasi, membentuk sendiri *the being of the artwork*. Seperti teks verbal yang memperoleh aktualisasinya ketika dibaca oleh pembacanya, *BLCA* menemukan aktualisasinya ketika dipertunjukkan di hadapan penontonnya. Dengan demikian menjadi jelas, bahwa aktualisasi *BLCA* adalah eksistensi *BLCA (the being of the artwork)* yang dipersepsikan oleh penontonnya (interpreter).

B. Eksistensi *Bedoyo-Legong Calonarang* sebagai *Mode of Being*

Uraian mengenai struktur pertunjukan *BLCA* dapat mengilustrasikan aspek-aspek keindahannya, seperti yang diarahkan oleh teori-teori keindahan dan teori mengenai selera yang normatif (estetika formal). Lebih daripada itu, *BLCA* sebagai sebuah bentuk karya tari kolaborasi dua koreografer, mewujudkan konsep ketubuhan melalui dialektika cakrawala pengetahuan kreatornya. Kekhususan penyajiannya dengan sendirinya menyediakan satu ruang pemahaman yang khusus pula, melebihi spektakel-spektakel yang dikemas bagi *audience* dunia modern.

Eksistensi *BLCA* tidak berhenti pada penyajiannya di atas panggung, maupun yang terdeskripsi secara terstruktur. Konsep pemahaman Gadamerian atas seni adalah berbicara mengenai hakikat keberadaan karya seni itu sendiri. Eksistensi karya seni selain sebagai manifestasi dan transformasi *the being of the artist*, secara hakiki memiliki *beingnya* sendiri untuk dipahami, dihayati, dan diinterpretasi secara integral komprehensif.

1. Transendensi Bentuk dan Isi

Ruang hermeneutis Gadamer menyediakan setiap kemungkinan peleburan horizon-horizon yang membangun dan menjaga dialog dalam suasana “persahabatan”. Di dalam ruang hermeneutis inilah suatu harmoni dapat dihadirkan tidak melulu berupa sebuah sintesa, tetapi lebih kepada suatu upaya merawat perbedaan dan kontras-kontras untuk tidak saling berseberangan, tidak saling mematikan atau menentang satu sama lain.

Kesatuan harmoni yang disajikan oleh *BLCA* adalah persandingan yang paralel dua entitas berbeda, yang dengan kesadaran dialektis membicarakan pokok permasalahan yang sama. Setiap perbedaan yang muncul di dalam proses dialektika dibingkai oleh satu tujuan mencari pemaknaan baru atas tradisi (*bedoyo* dan *legong*) dan mitos (*Calonarang*). Penyajian *BLCA* tidak berhenti pada spektakel profan melainkan melampaui bentuk fisiknya, mencapai kedalaman makna di dalam eksistensi yang hakiki dan mendasar.

Dialog intelektual Maruti dan Bulan di dalam mengupayakan sebuah inovasi karya tari tradisi tidak berhenti pada sikap pragmatis yang seringkali berakhir pada kepuasan semu kemasam “cepat saji” ala metropolitan. Setiap aspek yang terjadi di dalam proses interpretasi/reinterpretasi *bedoyo*, *legong* dan kisah *Calonarang* melibatkan pertimbangan atas keberadaan nilai budaya dan tradisi. Proses penciptaan *BLCA* adalah proses yang sensitif dan etis, yang memperhitungkan sifat transenden *bedoyo* dan *legong* sebagai bentuk “doa dalam gerak ragawi”, suatu persembahan total diri kepada semesta (Sang Pencipta).

BLCA diciptakan sebagai wujud penghayatan pengalaman hidup yang holistik dari subjek-subjek yang terlibat di dalam proses penciptaannya. Proses kerja studio selama satu tahun diperhitungkan sebagai waktu efektif menyiapkan karya terkait dengan aspek-aspek teknis dan format kerja kolaboratif untuk menghasilkan produk seni pertunjukan. Di balik waktu efektif ini, dan yang telah mendasari terjadinya waktu efektif, terdapat masa yang tidak lagi dapat diperhitungkan secara matematis semata, karena di dalamnya terkandung sejarah panjang yang membentuk *Bildung* dan cakrawala pengetahuan koreografernya.

BLCA adalah wujud “nalar-praksis” Maruti dan Bulan, bersama subjek-subjek pendukung terkait, yang mampu menerapkan ilham dan pengetahuan yang dimilikinya secara imajinatif dan inovatif, bagi pembentukan maupun strategi mempertahankan sikap hidup yang dipercayainya. Pengetahuan Maruti dan Bulan yang diperoleh secara empiris, menjadi kekuatan yang mendukung segala bentuk aktivitas teknis dalam penyusunan karya. Penyusunan karya *BLCA* tidak diturunkan dari konsep-konsep gagasan ke praktek kerja studio secara satu arah, tetapi sebuah proses melingkar dan berkesinambungan. Titik awal kerja produksi karya harus dipahami secara ontologis sebagai keberangkatan dari *Dasein* itu sendiri di dalam proyek pencarian diri terus menerus.

Kontinum hermeneutika mengejawantah di dalam kerja penciptaan *BLCA*, sebagai “cara mengada” (*the mode of being*) subjek-subjek pelaku karya (koreografer, penari dan pendukung kerja artistik), serta karya tari itu sendiri. Di dalam lingkaran proses berkesinambungan inilah entitas-entitas yang terlibat

menghasilkan bentuk-bentuk yang “baru” dari pengetahuan dan tindakan nyata yang dilakukannya.

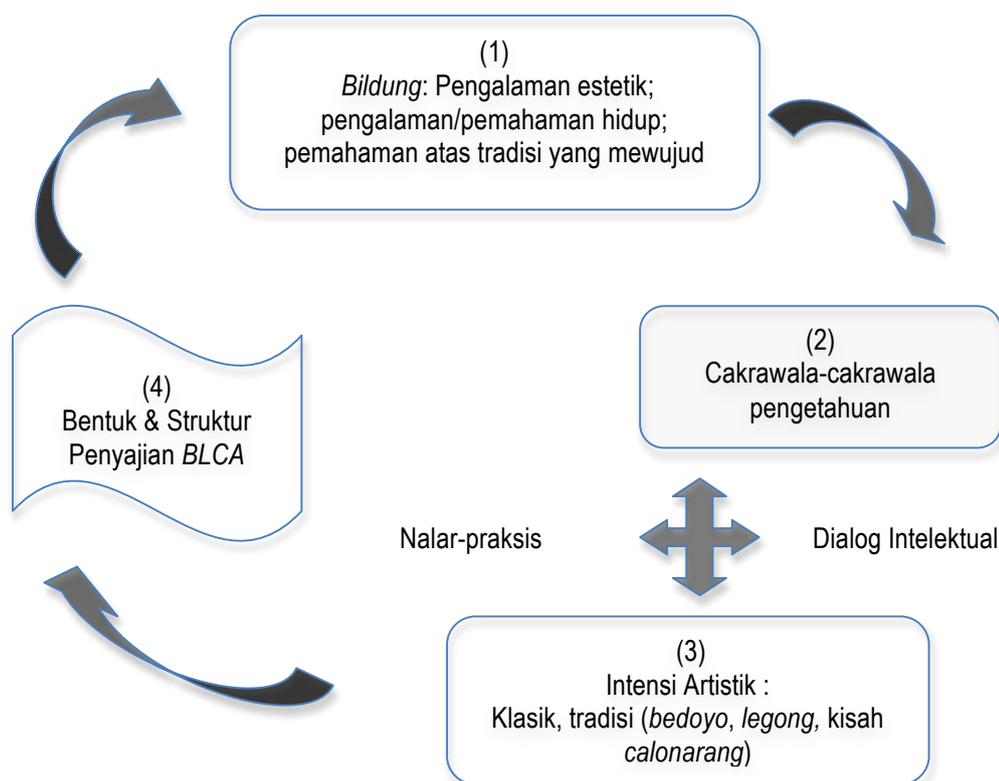


Diagram 2.
Implikasi kontinum hermeneutis *BLCA* menggunakan konsep Gadamer
(Diagram Rekaan Riana D. Sitharesmi, 2017)

Kebaruan *BLCA* bukan untuk menggantikan begitu saja entitas yang eksis terlebih dahulu, tetapi mengupayakan suatu penampilan atau penyajian tradisi untuk merespon situasi kekinian; hasilnya adalah *bedoyo* dan *legong* dalam penyajian yang lebih interaktif yang tidak meninggalkan nilai substantif budaya dan tradisi yang melahirkannya. Perpaduan subtilitas pemahaman, interpretasi (analisis) dan aplikasi (penerapan) yang bekerja di dalam

signifikansi kualitas unggul “nalar-praksis”, membawa *BLCA* tersaji sebagai manifestasi kontemporer sebuah karya klasik.

2. Konsep *Play* sebagai Signifikansi *Mode of Being*

BLCA adalah sebuah wahana atau ruang terjadinya permainan atau *play*, mempergunakan terminologi Gadamer, sekaligus merupakan hakikat permainan itu sendiri. Subjek-subjek pemain, dalam hal ini adalah koreografer, penari, dan tim artistik *BLCA*, menguasai setiap teknik yang diperlukan untuk menghidupkan permainan. *Play* diwujudkan melalui gerak-gerak menjadi bentuk, bermain dengan komposisi dan pola lantai, berperan secara sadar di dalam atmosfer yang tercipta melalui aural, spasial dan visual set, untuk mementaskan satu narasi peristiwa hidup manusia.

Satu fenomena paradoks terjadi, ketika setiap individu pendukung *BLCA* menampilkan citra dirinya yang murni dengan segala kesungguhan untuk membentuk permainan, namun di saat yang sama sesungguhnya dirinya dibentuk oleh gerak permainan melalui totalitas penghayatannya terhadap peran di luar dirinya. Keadaan paradoks inilah yang menjadi titik di mana “cara mengada” *BLCA* sebagai sebuah seni pertunjukan (*play*) mencapai signifikansinya. Maruti, Bulan dan seluruh penarinya lebur di dalam satu entitas bernama *BLCA*, bukan lagi muncul sebagai individu-individu yang terpisah di dalam kotak ego masing-masing.

Bentuk karya *BLCA* menjadi manifestasi kesatuan subjek penciptanya dengan permainan, yang tidak dapat meninggalkan salah satunya, serta tidak bisa lebih superior dari yang lain. Subjek dari pengalaman seni dengan

demikian, bukan lagi semata subjektivitas orang yang mengalaminya, melainkan karya seni itu sendiri; koreografer dan penari bukanlah subjek dari *BLCA*, tetapi justru melaluinya *BLCA* meraih eksistensinya.

C. Konstruksi Artistik Hermeneutis

Eksistensi *BLCA* menghadirkan suatu dimensi estetika khusus dan unik yang menciptakan perubahan-perubahan (transformasi) bagi setiap entitas yang mengalaminya. *BLCA* sejak dari penajagan konsep, kerangka berpikir, proses kreatif di dalam dan luar studio, hingga bentuk konkret penyajiannya, adalah sebuah *mode of being*, yang darinya subjek-subjek terlibat di dalamnya menghasilkan presentasi-diri (*self-presentation*). Dengan keberadaan *BLCA* ini pula *bedoyo* dan *legong* dari masa dan ruang lampau serta merupakan karya seniman dari satu masa tertentu, mencitrakan kembali dirinya dalam ruang dan waktu hari ini.

Hal tersebut merupakan suatu kemampuan istimewa yang dimiliki oleh karya seni itu sendiri (*bedoyo* dan *legong*), mengacu kepada Gadamer yang meyakini adanya transformasi total yang sangat mungkin dialami oleh karya seni. *Bedoyo* dan *legong* melalui *BLCA* dapat dikatakan keluar dari kungkungan konvensional, berproses “mencari” diri sejatinya dan berkembang ke arah yang berbeda secara signifikan, lalu masuk kembali ke dalam dirinya dengan perspektif yang segar dan sejati.

Keutuhan *BLCA* terpenuhi karena keberadaan kesadaran estetis (*aesthetic consciousness*) dan pengalaman estetis (*experience of art*) Maruti dan Bulan. Pengalaman estetis terutama memberikan arah intuitif bagi kesadaran estetis

untuk bekerja di bawah inspirasi bebas tanpa terganggu oleh kepentingan-kepentingan di luar hakikat seni. Pengalaman estetis pada akhirnya merupakan sebuah strategi bagi Maruti dan Bulan untuk meraih *self-understanding*, bahwa melalui karya seni terkandung suatu pemahaman akan adanya kesatuan dan integritas “yang lain”.

Kebebasan inspirasi dengan sendirinya bertemu dengan dunia sosial dari mana masing-masing koreografer dan karya seninya berakar. *BLCA* bukanlah suatu dunia yang asing atau terpisah dari kehidupan Maruti, Bulan, para penari dan pendukung produksi, melainkan entitas yang terikat pada konteks sifat kesejarahan kehidupan masyarakat Jawa dan Bali.

Konsep garap tari *BLCA* mengarahkan kualitas wujud dan penyajiannya pada acuan estetika *bedoyo* dan *legong*, sehingga elemen-elemen maknawi dan representatif dibuat di dalam koridor sesimbolis mungkin. Tari, pada dasarnya adalah simbolis, yang mengabstraksi tingkah laku, benda-benda konkret, gestur, karya seni, gambar (imaji), emosi, simbol-simbol, dan cerita (legenda/mitos). Manifestasi simbolis dapat berupa bentuk-bentuk abstrak atau maknawi, sebagai hasil penafsiran tubuh atas persepsi dan gagasan. Blom & Chaplin (1989:124) mengungkapkan, ‘*The choreographer works with heavily symbolic art form. Since all symbols are abstractions, creating dances implicitly involves the process of abstracting.*’

Bedoyo dan *legong*, seperti juga Balet, *Bharata Natyam*, dan tarian klasik di berbagai tempat, menyampaikan signifikansi abstrak ini bahkan pada bagian yang paling emosional. Bentuk abstrak memberikan kelebihan bagi *bedoyo* dan *legong*

memuat berbagai tema, serta secara signifikan menyebabkan kedua tari ini memiliki struktur penyajian yang analogis. Fokus pengolahan dramatik *BLCA* memanfaatkan elemen abstrak untuk menjembatani relasi antara bentuk simbolis *bedoyo* dan *legong* dengan narasi Calonarang. Kehadiran gerak dan elemen maknawi diperlukan sebagai “penyambung” komposisi menuju narasi, sebagai transisi antar sekuen, atau transisi pada komposisi gabungan. Dengan demikian, wujud di atas panggung secara visual dapat dipahami lebih utuh.

Gadamer memang mengkritik model abstraksi di dalam proses penciptaan karya seni, terkait dengan kritiknya atas kesadaran estetis seperti yang telah disebutkan di atas. Model abstraksi menghasilkan apa yang disebut sebagai “*pure work of art*”, karya seni murni. Sebagai konsekuensinya, adalah terlepasnya segala yang melatarbelakangi lahirnya karya seni, seperti konteks kehidupan aslinya (*its original context of life*), serta fungsi profan dan sekuler yang memberikan signifikansi atasnya. *BLCA* terdiri dari elemen-elemen yang mengalami proses abstraksi di dalam penyusunannya, yang terutama terdiri atas gerak, komposisi lantai, dan aspek aural yang mewujud ke dalam simbol-simbol. Namun demikian, abstrak *BLCA* ini tidaklah terpisah dari konteks hakikat keberadaannya, yang secara ontologis adalah bentuk tarian sakral, berwatak elegan dan sublim.

Konstruksi abstrak berdasarkan signifikansi *bedoyo* dan *legong* juga mempertimbangkan dimensi historis yang terkait dengan eksistensi mitos *Calonarang* di dalam spiritualitas masyarakat Bali. Bentuk abstrak *bedoyo* dan *legong* mengeksplisitkan kekuatan tersendiri, yang memungkinkan dua entitas

saling kontras bertemu di dalam satu penyajian harmoni karya klasik yang halus. Kekhawatiran Gadamer mengenai konsekuensi dari model abstraksi seolah-olah “terjawab” oleh kehadiran *BLCA*, yang memperlihatkan kekuatan abstraknya tanpa harus melepaskan konteks dan latar belakang tradisinya.

Bedoyo dan *legong* pada konteksnya di masa lalu, kehadirannya sangat berkaitan dengan fungsinya sebagai alat legitimasi kekuasaan raja-raja. Kedua genre tari halus dan elegan dengan tingkat kerumitan gerak yang tinggi ini bahkan sulit untuk dinikmati oleh mata awam, seolah-olah memang disembunyikan dari persepsi-persepsi yang dianggap “jelata” karena jauh dari kehidupan spiritual. Ruang di dalam tembok keraton (Jawa) dan pura bagian dalam (Bali) dianggap memiliki tingkat nilai spiritual tertinggi, di mana *bedoyo* dan *legong* dipertunjukkan sebagai bagian ritual internal. Dunia di luar keraton dan pura adalah dunia sekular dan profan yang berpotensi meringankan muatan nilai sakral *bedoyo* dan *legong*.

Ketika tiba saatnya kekuasaan raja-raja tidak lagi menjadi keutamaan dalam sistem pemerintahan formal demokratis Republik Indonesia, tari-tarian ritual keraton pun mengalami perubahan-perubahan. Perubahan terutama pada fungsi utamanya, yang secara otomatis mengubah pula teknis pelaksanaan serta beberapa reduksi lain berkaitan dengan pemikiran dan penghayatan terhadap kepercayaan atau ritualitas itu sendiri.

R.M. Soedarsono mengungkapkan bahwa tari-tari keraton pasca kemerdekaan bersifat *pseudo-ritual*, terutama *Bedhaya Ketawang*, yang masih kuat dikaitkan dengan kepercayaan terhadap eksistensi ratu pantai selatan. Namun

pelaksanaan secara keseluruhan adalah simbolis legitimasi “kekuasaan raja”, sebagai sebuah “kenangan” atas peristiwa-peristiwa jumenengan di masa lalu (Prihatini, dkk, 2007:110).

Di dalam penghayatan Maruti dan Bulan, *bedoyo* dan *legong* direposisiikan pada tempat yang lebih proporsional di dalam konteks kekinian. *Bedoyo* dan *legong* memiliki hak menentukan otoritasnya sendiri untuk melanjutkan keberadaannya di area aktualitas hari ini, serta menentukan sendiri masa depannya, daripada menjadi *pseudo-ritual* dan mewakili “kekuasaan yang sudah tidak ada lagi”. *Bedoyo* dan *legong* bagi Maruti dan Bulan bukan lagi dimiliki secara eksklusif oleh satu kelompok masyarakat, namun memperoleh eksistensinya sendiri sebagai *blueprint* atau rekam jejak hasil karya manusia yang dapat dikagumi dan dinikmati oleh seluruh lapisan masyarakat.

Namun demikian, warisan nilai-nilai mendasar sebagai dasar eksistensi *bedoyo* dan *legong* itu sendiri adalah tetap dan menjadi tolok ukur pelaksanaan atau wujud aplikatif pemahaman dan penghayatan manusia terhadap tradisi dan sejarahnya. Kedua koreografer, Maruti dan Bulan, tidak demikian saja melepaskan *bedoyo* dan *legong* dari hakikatnya sebagai karya klasik yang elegan, yang sublimitasnya memang memiliki kemampuan untuk mengantarkan penghayatan nilai transenden dan spiritual. Jika nilai spiritual adalah wilayah yang mengakomodir prinsip-prinsip dasar hubungan manusia dengan Tuhan melalui tindakan bersifat keagamaan maupun pencapaian-pencapaian transendental, *BLCA* mengimplikasinya di dalam dimensi estetis yang dikandungnya.

D. Estetika Ontologis

Estetika Gadamer menempatkan tiga dimensi esensial yang menyebabkan estetika suatu karya seni bersifat ontologis, yaitu aspek pelaku atau pencipta karya, aspek pencitraan atau manifestasi hasil kerja itu sendiri, dan aspek penonton atau penikmat. Ketiga dimensi ini bergerak bersama dalam kehadiran diri tanpa putus, mengimplikasikan bukan sekedar sebuah penampilan *Being in itself* melainkan berada di dalam sosialnya secara organik, *Being in the world*. Representasi karya seni yang hadir di dalam kekiniannya bukan sebuah pengulangan dan penjiplakan, melainkan pengenalan dan interpretasi holistik yang selalu berupaya menuju kepada hakikatnya (Gadamer, 2004:147; da Silva Gusmao, 2012:94).

Estetika *BLCA* mengandung unsur-unsur yang tidak cukup dianalisis mempergunakan konsep-konsep seni murni, atau teori-teori ekspresi seni yang senantiasa berubah sesuai kecenderungan yang berlaku pada masanya. Dimensi estetika *BLCA* didasari tidak hanya oleh pengalaman estetis subjek pelaku – kedua koreografer Retno Maruti dan Bulantrisna Djelantik, asisten koreografer Ruri, para penari dan tim produksi artistik – tetapi juga oleh pengalaman menyejarah *bedoyo* dan *legong* sebagai karya seni.

Dimensi estetika yang demikian ini meletakkan dialektika sebagai keniscayaan suatu upaya memahami karya masa lalu – *bedoyo*, *legong* dan mitos *Calonarang* – di dalam konteks kehidupan masyarakat Indonesia hari ini. Dimensi bahasa *BLCA* didasari oleh citra visual dan bentuk-bentuk yang mengekspresikan gagasan penciptanya, mewujudkan dalam pertunjukan *BLCA* yang

disaksikan oleh spektatornya. Wujud karya tari *BLCA* sebagai hasil intensi hermeneutis artistik ini menghasilkan estetikanya sendiri, yang sudah tentu berbeda dengan estetika bawaan masing-masing substansi pembentuknya (*bedoyo* dan *legong*). Estetika *BLCA* spesifik, yang terbentuk dari perbedaan dan kontras-kontras, yang menghadirkan dirinya di dalam harmoni perbedaan dan kontras-kontras itu sendiri.

Di bawah ini diuraikan ketiga dimensi ontologis yang membangun estetika *BLCA* yang dengan demikian bersifat ontologis.

1. Dimensi Subjek (Pencipta Karya dan Penari/Pelaku)

Proses penciptaan *BLCA*, sebelum akhirnya mencapai bentuknya sebagai karya pertunjukan, merupakan “ruang” bagi bertemunya pengetahuan-pengetahuan empiris dan intuitif di dalam satu kerja dan usaha. Pengetahuan yang dimiliki oleh Maruti dan Bulan sebagai penari dan koreografer pada aras internasional dan profesional, menyediakan bagi keduanya kompetensi yang memadai untuk menerapkannya di dalam pengalaman kontekstual. Maruti dan Bulan menguasai *bedoyo* dan *legong* secara holistik, melampaui aspek teknik dan fisikal, yang terbentuk langsung oleh latar belakang budaya masing-masing sejak keduanya berusia sangat muda. Pengetahuan yang dimiliki keduanya bersifat universal sekaligus esoteris dan unik, serta berproses terus menerus sebagai suatu *Bildung*.

Bildung, seperti yang disampaikan oleh Gadamer bukan sekedar pendidikan meski pendidikan adalah unsur *Bildung*, juga bukan kebudayaan meskipun kebudayaan adalah bagian integralnya. *Bildung* lebih merupakan

upaya internalisasi pengetahuan dan segala pencapaian intelektual manusia, ke dalam cita-cita etika dan estetika kemanusiaan, yang menyelaraskan watak dan kepribadian yang peka. Perkembangan talenta (bakat) berperan penting di dalam pembentukan *Bildung*, sebagai proses internalisasi personal yang memungkinkan seseorang membina kepribadiannya sendiri, di tengah-tengah lingkungan dan masyarakat yang dihidupinya.

Bildung kedua koreografer terbentuk dari dan berkembang ke arah yang berbeda. Maruti bergerak di dalam dinamika kepenarian dan kesinambungan berkarya, selain sebagai pendidik yang setia berada di jalur tari tradisi. Bulantrisna berkonsentrasi kepada dunia kesehatan sebagai dokter THT, *volunteer* bagi WHO, sambil berproses mengupayakan pelestarian dan pengembangan *legong*. Maruti mengintensifkan proses kreativitasnya bersama Padneçwara yang dibentuknya sejak 1976, mendidik penari-penari berkualitas tidak hanya pada tingkat teknik, namun sampai pada pemahaman aspek falsafah tari jawa. Hal serupa dilakukan oleh Bulan sepuluh tahun kemudian dengan Bengkel Tari Ayu Bulan. Pengalaman artistik, pengalaman hidup, dan pemahaman terhadap tradisi yang mendarah daging dalam diri kedua koreografer inilah yang membentuk cakrawala pemahaman dan pengetahuan terciptanya *BLCA*.

Estetika *BLCA* terwujud melalui bentuk yang mengejawantahkan gerak, komposisi, pola rantai, gending iringan, dan properti dalam satu sajian pertunjukan di panggung *proscenium*, serta isi atau makna tari yang ingin dicapai. Bentuk-bentuk *tangible* ini diraih melalui proses pencarian,

pemahaman, dan penghayatan atas nilai dan kaidah tradisi dan sejarah yang sesungguhnya universal. *Bedoyo* pada *BLCA* mengungkapkan gaya Maruti/Padneçwara yang menginterpretasi nilai dan kekuatan tradisi tari Kasunanan Surakarta melampaui bentuk fisiknya yaitu pada esensi dan hakikat maknanya. Prinsip dasar pelaksanaan tari (*panuntun panindhaking beksa*) tari Surakarta adalah *wiraga*, *wirama* dan *wirasa* yang dijabarkan ke dalam konsep *Hasta Sawanda* (Prihatini, dkk, 2007:46-47; 75), yaitu:

- a. *Pacak*, bentuk dan kualitas gerak tertentu kaitannya dengan karakter yang dibawakan.
- b. *Pancat*, peralihan atau gerak transisi untuk penyambungan yang logis antar gerak.
- c. *Luwes*, kualitas dan penguasaan teknik gerak yang sesuai dengan maksud tari atau karakter yang dibawakan.
- d. *Irama*, alur *garap* tari secara keseluruhan yang menunjuk hubungan gerak dengan iringan.
- e. *Gendhing*, penguasaan atau pengetahuan pada bentuk-bentuk gendhing, pola tabuh, rasa lagu, irama, tempo, rasa seleh, pemahaman isi tembang.
- f. *Ulat*, pandangan mata dan ekspresi wajah yang sesuai dengan maksud tari, karakter, serta suasana yang dibutuhkan.
- g. *Lulut*, gerak yang menyatu dan mengejawantah dengan tubuh penarinya.

- h. *Wiled*, modifikasi gerak yang dikembangkan oleh penguasaan kualitas teknik oleh penarinya (dapat menghasilkan suatu “gaya” pribadi yang khas dan unik).

Pencapaian *Panindhaking beksa/kawiragan* dilanjutkan dan dilengkapi dengan konsep yang mengarah kepada olah rasa yaitu *sungguh* (kekuatan rasa ungkap), *mungguh* (kesesuaian antara wujud dan isi/rasa ungkap) dan *lungguh* (*empan mapan* yang menunjuk pada kedudukan, kualitas tari dan karakter tokoh). Tiga konsep yang tidak terpisah ini merupakan wujud menyatunya lahir dan batin penari sehingga dapat menyajikan sebuah tari yang dapat dinikmati oleh yang menyaksikannya, namun dirinya sendiri hanyut dalam keheningan gerak rasa sebagai penghayatan atas semesta sekaligus persembahan bagi semesta (Prabowo, 2007:13-14).

Tiga konsep olah rasa tersebut selaras dengan tuntunan tari gaya Yogyakarta yang digagas oleh Pangeran Suryobrongto, empat konsep dasar yang kemudian menjadi filsafat *joged Mataram* yaitu *sawiji* (konsentrasi untuk mencapai ketenangan total), *greged* (semangat atau hasrat yang terkendali), *sungguh* (percaya diri tanpa kesombongan) dan *ora mingkuh* (keteguhan hati dan pantang menyerah dalam menyelesaikan tugasnya). Empat unsur pokok ini harus dilakukan agar tari yang disajikan mencapai “ruh”nya (catatan Sunaryadi, 2016, “Filsafat Joged Mataram Sebagai Tuntunan Hidup” dalam Dialog Budaya Tari Tradisi dan Musik Gamelan Gaya Yogyakarta, 30 Agustus 2016).

Pada *legong* prinsip garapnya diberangkatkan dari prinsip dasar tari Bali Gaya Peliatan yang telah menyatu dengan jiwa dan semangat Bulan Djelantik. Prinsip dasar isi dan bentuk *legong* ini mengimplementasikan konsep keselarasan dan keseimbangan yang disebut *langö*. Kebebasan berkreasi selalu mendasarkan pada prinsip atau tuntunan dasar pelaksanaan tari (*nglegong*) mengacu pada uraian I Wayan Dana (1997:37-42; Sudewi, 2011:233-235) sebagai berikut:

1. *Agem*: kualitas penguasaan teknik pada aspek spasial atas sikap dasar gerak dan posisi tubuh, berbagai macam disain gerak, sistem koordinasinya.
2. *Tandang*: kualitas penguasaan teknik pada aspek waktu yang meningkatkan penguasaan *agem* di dalam suatu proses gerak.
3. *Tangkep*: ekspresi yang meliputi keseluruhan ekspresi gerak tubuh selain ekspresi wajah yang dimaksudkan untuk memberi daya hidup (daya pikat) pada tari yang dibawakan; sebagai tingkatan lanjut setelah *agem* dan *tandang* dikuasai.
4. *Tangkis*: bentuk holistik yang menyelaraskan aspek *agem*, *tandang* dan *tangkep* dalam satu kesatuan dan keutuhan ekspresi tari.

Penguasaan teknik dan prinsip dasar gerak ini berdampingan dengan atau menjadi sempurna ketika berdampingan dengan empat konsep penghayatan, yang juga merupakan suatu olah batin penari dalam melaksanakan tarinya, yaitu *jengah*, *pageh*, *taeb* (*mataeb*) dan *taksu* (*mataksu*). Empat konsep olah rasa ini dapat diselaraskan dengan filsafat *joged Mataram*, yang meskipun

dilakukan dan dihayati sebagai satu kesatuan holistik, terdapat urutan atau tingkatan penguasaan agar sedikit sistematis dalam pelaksanaannya.

Jengah (*joged Mataram: greged*) adalah *inner dynamic* ibarat kobaran jiwa penari dalam semangat yang terkendali, memberikan daya hidup pada tari. *Pageh* (*ora mingkuh*) merupakan sikap pantang menyerah, kokoh dan teguh pendirian serta disiplin dalam melaksanakan tugas (menari) hingga paripurna. *Taeb* atau *metaeb* (*sungguh*) merupakan wujud rasa percaya diri tanpa kesombongan; penari dikatakan *metaeb* ketika menghayati kesungguhannya hingga mampu menampilkan citra karakter yang dibawakannya. *Taksu* (*sawiji*) adalah satu transformasi kesadaran dalam satu peleburan total diri penari dengan tarinya, yang dicapai melalui konsentrasi pemusatan nalar dan budi yang menghasilkan ketenangan luar biasa pada jiwa dan pikiran (*mataksu*). *Taksu* juga berarti sebuah penyerahan total energi dan perasaan penari kepada *Hyang Widi Wasa* (Bandem & deBoer, 2004:208).

Mbedoyo (menari *bedoyo*) dan *nglegong* (menari *legong*) dengan berpegang pada prinsip-prinsip dasar estetikanya seperti yang diuraikan di atas, diarahkan untuk mencapai kesempurnaan kualitas kepenarian, didasari oleh penghayatan atas gerak yang mewakili kepasrahan diri kepada semesta. *Mbedoyo* dan *nglegong* di dalam menyajikan *BLCA* adalah sebuah laku meditatif Maruti, Bulan dan para penarinya untuk mendekati Sang Pencipta.

Pencapaian spiritualitas ini menjadi sangat mungkin dengan dimilikinya pengalaman estetik yang diperoleh oleh Maruti dan Bulan secara menyelaraskan, yang disertai dengan pencarian terhadap keberadaan diri sendiri di dalam dunia

(*being in the world*). Pengalaman estetis menjadi fondasi yang paling menentukan dalam pemahaman seni dan karya seni, yang pada akhirnya merujuk kepada upaya berkelanjutan dalam menghayati totalitas kehidupan.

Ketika setiap teknik yang diperlukan dikuasai, berikut segala hal terkait pengendalian diri atas pengetahuan-pengetahuan, intuisi, imajinasi kreatif, dan ketubuhannya dalam sejarah, setiap individu yang terlibat di dalam proses penciptaan, mampu dan siap untuk dedikasi total di dalam “permainan”. Apa yang kemudian diproduksi melalui proses pemahaman diri tidak berhenti pada bentuk-bentuk visual pengolahan suasana aural dan spasial yang tertangkap oleh mata, namun juga sebuah produksi makna terdalam dari holistik wujud dan citranya.

Konsep *play* milik Gadamer dalam hal ini dapat dipersandingkan dengan prinsip-prinsip pelaksanaan dan falsafah tari Jawa dan Bali tersebut di atas. Baik pengertian dari hermeneutika Gadamer maupun falsafah tari Jawa dan Bali mengandung satu makna yang menunjuk kepada penghayatan dan peleburan menyeluruh pencipta dan pelaku karya dengan karya seninya. Pencapaian hakikat “permainan” Gadamerian dengan demikian terkandung di dalam *BLCA* melalui *mbedoyo* dan *nglegong*, sebagai wujud menyatunya lahir dan batin penari, menghayati keheningan gerak rasa untuk menyajikan sebuah tari yang dinikmati oleh yang menyaksikannya. Prinsip-prinsip filosofis ini telah berbagi “ruang” yang sama bagi hadirnya hakikat pemahaman dan penghayatan kreator dan penari *BLCA*.

Di dalam penyajian *BLCA*, citra diri setiap individu adalah murni, yang dimunculkan dari motivasi-motivasi organik tanpa kebutuhan atau intensi “memperagakan diri”, kecuali totalitas kesungguhan dalam membentuk “permainan”. Di saat yang sama, penyerahan diri secara sadar dan terkendali untuk dibentuk oleh gerak hidup dan dinamika dramatik *BLCA* memberikan timbal balik bagi keberadaan individu-individu secara ontologis, mementaskan suatu narasi peristiwa hidup manusia melampaui bentuk estetis fisik *BLCA* melalui totalitas penghayatan terhadap peran di luar dirinya.

Fenomena paradoks menjadi sarana membentuk ruang signifikansi “cara mengada” *BLCA*. Maruti, Bulan, dan seluruh penarinya dalam kesadaran penuh menampilkan dan menyajikan sebuah karya seni tari, melalui aktivitas fisik meleburkan komposisi-komposisi ke dalam bentuk utuh. Pada saat yang sama, tubuh fisik, pikiran dan jiwa mereka *nyawiji* menghasilkan energi batin terdalam yang independen seolah-olah tidak terganggu oleh performa terkait, namun lebur di dalam satu entitas bernama *BLCA*. Inilah basis sebenarnya keberadaan *BLCA*, sebuah bentuk mediasi pemahaman diri pencipta dan pelaku atas subjek yang ingin dipahaminya. Maruti dan Bulan mengungkapkan kekuatannya melalui pemahaman ontologis, untuk mentransformasikan pengalaman keberadaannya ke dalam suatu bentuk konkret. Perjumpaan ini bersifat terbuka untuk kembali ditafsirkan tanpa batas waktu, sebuah energi keberadaan yang abadi.

2. Dimensi Bentuk dan Isi (Manifestasi atau Penyajian Karya)

BLCA sebagai sebuah bentuk karya seni merupakan sebuah wujud pengungkap kebenaran dan kenyataan yang keberadaannya akan abadi, dalam arti selalu dapat dihadirkan berulang-ulang serta dengan pemahaman dan interpretasi yang berbeda oleh generasi-generasi di masa depan. Bentuk dan isi *BLCA* merupakan jalinan yang saling terikat yang maknanya dihadirkan oleh keutuhan keberadaannya yang holistik. *BLCA* memasuki dimensi ontologisnya sebagai karya cipta manusia yang berproses di dalam jalinan pemahaman diri, yang dengan demikian menghadirkan pula cakrawala-cakrawala dari masa lalu yaitu *bedoyo*, *legong* dan legenda atau mitos *Calonarang*. Nilai-nilai yang dipresentasikan melalui kekuatan bentuk artistiknya, melahirkan estetika khusus dan unik dengan keindahan transendental yang menghadirkan pula nilai spiritualnya.

Mengacu kepada Gadamer yang meyakini adanya transformasi yang sangat mungkin dialami oleh karya seni, *BLCA* memiliki potensi yang demikian terutama karena didukung oleh kemampuan istimewa yang dimiliki oleh akar karya seni itu sendiri, *bedoyo* dan *legong*. Kedua bentuk genre tari klasik karya seniman dari masa lampau ini, melalui *BLCA* dapat dikatakan keluar dari kungkungan konvensionalnya, berproses “mencari” diri sejatinya untuk berkembang ke arah yang berbeda secara signifikan, lalu masuk kembali ke dalam dirinya dengan perspektif yang segar dan sejati.

Dengan mengambil tema/narasi *Calonarang* yang berakar pada mitos dari kalangan rakyat jelata, *BLCA* dengan sendirinya mengurangi atau

menghilangkan mitos feodal yang melekat pada *bedoyo*. Ini merupakan sebuah laku yang rekonstruktif, mengingat *bedoyo* sebelumnya selalu diisi dengan tema seputar pernikahan raja Mataram dengan Ratu Selatan, atau penaklukan raja Mataram atas kerajaan-kerajaan kecil; pada intinya adalah legitimasi kekuasaan raja. *Bedoyo* pada suatu masa memang dibanggakan sebagai karya agung bernilai tinggi, milik golongan ningrat yang dipelihara di istana raja-raja. Setelah Indonesia menjadi republik, golongan yang disebut-sebut sebagai “kaum feodal” tidak lagi memiliki kekuasaan formal.

Pada masa pembangunan Indonesia memasuki dunia global, terutama pada masa reformasi, *Bedoyo* dan beberapa tari istana lainnya sering dikritik kehadirannya sebagai alat perpanjangan untuk melanjutkan feodalisme semu, mempertahankan *status quo* kebangsawanan. Beberapa seniman revolusioner mencoba merevitalisasi tari-tarian milik mereka, membawanya keluar menembus dinding kenengratan. *Bedoyo Suryasumirat* adalah tari *bedayan* berjumlah sembilan pertama yang diciptakan di luar tembok keraton Solo, pada tahun 1990 oleh Sulistyono Sukmadi Tirtokusumo sebagai realisasi atas gagasan K.G.P.A.A Mangkunegara IX. Semangat kenengratan ala feodal “yang dimusuhi” itu, meskipun tidak sepenuhnya, ditinggalkan di dalam keraton bersama artefak dan simbol-simbol kebesaran raja.

Sal Murgiyanto menyayangkan bahwa bersama hilangnya semangat “kenengratan” itu memudar pula spirit kedalaman yang menjadi jiwa tari. Pengembangan tari-tari klasik lebih berorientasi pada bentuk-bentuk lahiriah, yang mengembangkan simbol tradisi melalui gebyar busana, perlombaan

gebyar tata rias wajah, dan *gobyog*-nya iringan untuk konsep “yang penting ramai”. Hal demikian mengonsekuensikan penampilan yang *prenes*, vulgar atau *dhagelan* yang menguasai seluruh lakon atau pertunjukan. Nilai-nilai kedalaman *joged Mataram* seperti pengekangan hawa nafsu serta pengembangan kepekaan rasa, seolah-olah tidak mendapat ruang yang cukup untuk turut membentuk “aura” kepenarian (Murgiyanto, 2004:12).

Istilah “transformasi total” barangkali kurang tepat untuk memosisikan pemunculan *legong* dan *bedoyo* di dalam *BLCA*, mengingat bentuk tradisi yang masih bertahan bahkan menjadi penyangga utama karya ini. Transformasi oleh karenanya harus ditempatkan sebagai sebuah proses menjadi hingga mencapai eksistensi ontologis *BLCA* itu sendiri. Bersama Bulantrisna Djelantik yang cenderung lebih familiar dengan eksistensi Calonarang, Maruti mengajukan tema yang lebih manusiawi dengan mengolah kedalaman isi jiwa manusia dalam menjalani takdirnya. Aspek dramatis tari ditonjolkan lebih kepada permainan ekspresi tubuh melalui gerak dan gestur, sedangkan ekspresi wajah “berbicara” dengan pengendalian *nyawiji* dan *metaksu*. Dengan demikian tipe penyajian *BLCA* terjaga untuk tetap “bermain” dalam koridor abstrak.

a. Narasi Calonarang sebagai Titik Temu

Dimensi bentuk dan isi pembangun estetika *BLCA* terimplikasi di dalam penyejajaran kedua nilai tradisi dan budaya, Jawa dan Bali dalam penyajian jukstaposisi. Konsep jukstaposisi adalah suatu konsep yang lazim dipergunakan di dalam seni rupa yang mempersandingkan dua karya seni saling kontras di dalam satu narasi. Pada area seni pertunjukan, jukstaposisi

menjadi satu cara yang strategis menyatukan unsur-unsur tradisi dan budaya dari dua atau lebih etnis-etnis yang berpartisipasi di dalam satu kerja kolaboratif. Jukstaposisi *BLCA* menghadirkan dua garis paralel yang memiliki titik-titik persinggungan, di antaranya adalah tema *Calonarang*.

Tema *Calonarang* menarasikan hubungan yang terjalin antara tokoh-tokoh yang secara kesejarahan berbagi ruang dan waktu di dalam lingkup etnis yang berbeda, yaitu Jawa dan Bali. Beberapa referensi menuliskan bahwa Desa Girah terletak di Kediri, dengan ditemukannya beberapa petilasan yang dikaitkan dengan janda penyihir dan anak perempuannya. Namun cerita tentang *Calonarang* sendiri sangat populer di kalangan masyarakat Bali, serta erat kaitannya dengan ritual keagamaan dan tokoh-tokoh supranatural yang dipercayai kehadirannya di Bali (*leyak, Rangda*), juga keberadaan dramatari *Calonarang* yang juga populer sebagai satu pertunjukan sakral bagi masyarakat Bali.

Bandem & deBoer menguraikan adanya cerita yang muncul di Bali pada sekitar abad ke-10, tentang putri raja Jawa bernama Mahendradatta yang menikah dengan Raja Bali, Udayana. Mahendradatta dibuang di hutan karena dianggap mempraktekkan ilmu hitam. Di hutan di daerah bernama Dirah (Girah) ini Mahendradatta hidup bersama anak perempuannya, dan memimpin sebuah padepokan (2004:199). Satu cerita muncul, dan perkembangan selanjutnya berada di dalam “penanganan” otoritas dan persepsi yang berlaku pada masa itu, termasuk memutuskan atau memberi label protagonis dan antagonis.

Cerita tersebut kemudian berkembang di kalangan masyarakat Hindu Bali, yang secara turun-temurun membangun kepercayaan bahwa Mahendradatta adalah sang Janda Girah atau Calonarang. Padepokan Dirah atau *Walunateng Dirah* kemudian dikenal oleh masyarakat sekitarnya sebagai komunitas wanita penguasa ilmu hitam. Hal ini terjadi karena pada satu masa tertentu lahir pula legenda *Calonarang* dari cerita Tantra Jawa Hindu yang mengisahkan tentang seorang ibu muda janda Girah yang ahli sihir dan memiliki pusaka kesaktian.

Perihal Calonarang ini oleh masyarakat Hindu Bali dipergunakan sebagai mitos yang dapat mengendalikan kepercayaan masyarakat akan adanya kekuatan-kekuatan baik dan buruk yang selalu melingkupi kehidupan manusia. Kedekatan eksistensial nama-nama yang dihadirkan dalam konstruksi kisah Calonarang secara signifikan menjadi saling terkait membentuk hubungan abadi sebagai *archetypes* yang memanasifestasikan “perang abadi” antara kebaikan dan keburukan.

Pemaknaan kehadiran Calonarang pada kebudayaan masyarakat Bali diwarisi dan diwujudkan melalui Dramatari *Calonarang*. Dramatari ini sangat khusus oleh suasana magis yang dihidirkannya, yang sedemikian otentik, dengan tempat pertunjukan berupa kalangan yang ditata di pusat persimpangan jalan dan berakhir di pemakaman. Dramatari Calonarang dimaksudkan untuk memberikan ruang pertunjukan bagi *Rangda*, topeng seram dengan lidah panjang dan kuku-kuku tajam sepanjang 6 inci. Dramatari ini secara keseluruhan menyediakan satu pertarungan ritual,

dengan *Rangda* sebagai tokoh yang mewakili ibu pemberi perlindungan kepada desa dari serangan sihir jahat.

Di dalam pertunjukan dramatari, *Rangda* ditampilkan oleh penari laki-laki yang memiliki kemampuan teknik menari tinggi dan kekuatan spiritual. Pemunculannya di dalam pertunjukan menjauhi patokan ritme musik, bergerak dengan langkah-langkah tinggi menerkam, berkacak pinggang, menjerit dan tertawa lantang sambil tangannya mengibas-ngibaskan kuku-kuku panjangnya. Sese kali kuku-kukunya yang tajam melambaikan secarik kain putih ke udara, menambah intensi suasana gaib dan magis (Bandem & deBoer, 2004:195).

BLCA menampilkan Calonarang secara simbolis, membaginya ke dalam dua perwujudan, yaitu sebelum kemarahannya dan di dalam kemarahannya. Pada saat damai, Calonarang adalah *Matah Gede*, yang diartikan sebagai keadaan masih tenang atau “mentah” (api belum tersembur dari mata dan hidungnya). Simbolis diterapkan untuk mengawali bagian *igel pengawak* saat Sang *Matah Gede* membagikan kipas kepada kedelapan *legong* yang berperan sebagai *sisya* (murid-murid Calonarang).

Kipas dalam arti harfiahnya merupakan properti utama *legong*, dan dalam arti simbolisnya adalah pusaka atau amulet yang diberikan oleh Calonarang kepada murid-muridnya. Kipas juga berfungsi simbolis sebagai lontar yang dibaca dan dipelajari oleh para *sisya*, sehingga pusaka atau amulet yang dimaksud adalah ilmu pengetahuan mengenai segala hal dalam kehidupan umat manusia. Ini menjadi salah satu cara Bulan

mengaktualisasikan makna suatu artefak mitos (jimat, aji-aji, pusaka) ke dalam pengertian yang lebih komprehensif.

Bulan dalam hal ini memandang secara rasional, bahwa yang membuat manusia kuat dan “ber-ilmu” ialah apabila manusia mau dan mampu belajar untuk menyerap ilmu pengetahuan dari proses belajar itu. Murid-murid (para *sisya*) padepokan Calonarang diharuskan belajar membaca aksara menggunakan lontar, di samping berolah tubuh dan rutin melatih kekuatan fisiknya. Melalui ini Bulan ingin memosisikan Calonarang bukan sekadar janda penyihir yang memperoleh ilmunya secara instan, melainkan sebagai perempuan kuat yang mengelola padepokan untuk melaksanakan proses pembelajaran mengenai kehidupan.

Pamurtian Calonarang secara simbolis ditampilkan melalui proses dan kondisi yang disebut *nyaluk*, yaitu berubah dari wujud asal menjadi wujud atau makhluk yang lain dengan penari mengenakan topeng. Topeng hanya dikenakan oleh satu penari yang memerankan Calonarang, dimaksudkan sebagai berubahnya janda penyihir ini menjadi *Rangda*. Dengan demikian *BLCA* tidak menampilkan *Rangda* secara harfiah, melainkan simbolis, dengan penari *legong*-nya sendiri yang mengenakan topeng.

Topeng ini pun dimainkan oleh Bulan secara ekspresif yang didukung oleh gerak-gerak ekspresif yang dapat dikatakan melawan estetika keindahan dalam kaidah *Legong*. Gerak melompat, mencakar, dan berjinjit berpadu dan diintensikan oleh kedelapan *legong sisya* dengan gerakan serupa sambil melototkan mata secara ekstrem dan ekspresi wajah keras

penuh amarah. Kain putih yang turut dimainkan, memiliki multifungsi yaitu sebagai simbol kesaktian dan kekuatan gaib, simbol tongkat Calonarang, dan mengasosiasikan wujud *nyaluk* penari dengan *Rangda*.

b. *Rwa-Binedha* sebagai Dasar Konsep Keseimbangan

Unsur-unsur simbolis dan representatif dihadirkan dengan mengintegrasikannya bersama konsep “hitam-putih” yang menjadi dasar filosofis penampilan secara keseluruhan. Konsep “hitam-putih” ini tidak hanya diwujudkan di dalam warna dasar kostum tari, tetapi juga tersirat di dalam gerak dan komposisi, aransemen musik, dan kontras-kontras yang dibangun secara naratif. Melalui penyajian elemen-elemen dalam nuansa dasar “hitam dan putih”, *BLCA* bermaksud menyampaikan keberadaan dua sisi kehidupan manusia yang diibaratkan dua sisi mata uang: bertolak belakang, namun pada hakikatnya senantiasa berdampingan, semacam *counterpart*.

“Hitam-putih” juga sebagai simbol perlawanan antara baik-buruk yang menjadi hakikat kemanusiaan itu sendiri, yang selalu saling bertentangan sekaligus saling melengkapi perjalanan hidup manusia dalam upayanya mencapai *Dasein*. Prinsip keseimbangan dan keselarasan (*langö*) dalam olah *metaeb* dan *mataksu* diartikulasikan di dalam jalinan penghayatan narasi, untuk mencapai pemaknaan *Rwa-Binedha* secara eksplisit.

Prinsip *Rwa-Binedha* bagi masyarakat Hindu-Bali dipahami sebagai dualisme sifat yang saling kontradiktif, namun pada hakikatnya adalah

tunggal; simbol kehidupan di alam semesta yang senantiasa penuh pertentangan, termasuk di dalamnya dikotomi baik/buruk, benar/salah, terang/gelap, dan sebagainya. Konsep ini bersama dengan *Trikona*, *Raja-Kelod*, dan *Trimandala* mendasari prinsip keselarasan dan keseimbangan dalam menjalani hidup (Dana, 1997:36).

Konsep *Rwa-Binedha* di dalam *BLCA* terutama disampaikan secara signifikan oleh *legong*. Sambil menghadirkan kekuatan dan kegarangan Calonarang dan murid-muridnya, *legong* di sisi lain menampilkan kerentanan Calonarang sebagai kaum yang disubordinatkan oleh otoritas yang legitim pada masa itu. Konsep *Rwa-Binedha* terwujud pula melalui penampilan *legong* yang mengedepankan aspek asimetris daripada simetris, untuk mencapai keseimbangan artistik yang dibutuhkan saat berdampingan dengan *bedoyo* dalam menarasikan *Calonarang*.

Ragam gerak di dalam tari Bali terikat oleh konsep estetika simetris, yaitu dilakukan dengan kedua sisi (kanan dan kiri); misalnya rangkaian gerak dalam posisi *agem* kanan akan diulang sama dalam posisi kebalikannya, menjadi *agem* kiri. Hal ini dapat dikaitkan dengan prinsip keseimbangan ruang, yaitu bahwa kedua sisi atau ruang di sebelah kanan dan kiri penari harus mendapatkan porsi yang sama di dalam persentuhannya dengan kesadaran dan kebatinan penari saat bergerak. Prinsip estetis *legong* ini dinegosiasikan (bukan dikalahkan) di dalam proses saling kesepahaman di dalam keberadaanya bersama prinsip estetis *bedoyo*,

untuk mencapai estetika yang lebih tinggi dan holistik, estetika ontologis *BLCA*.

Adegan dan komposisi tarian perang antara *bedoyo* berproperti *dhadhap* melawan *legong* berproperti tiruan sayap burung gagak, melambangkan pertarungan rombongan Padepokan Lemah Tulis melawan Calonarang dan para *syisyanya* yang menjelma menjadi gagak-gagak hitam. Kontras antara hitam melawan putih, antara *legong* yang bergerak dinamis, lincah dan keras melawan *bedoyo* yang halus, mengalir namun tegas, mewakili dua sisi saling bertolak belakang yang tidak harus selalu dihentikan maknanya kepada kebaikan melawan keburukan. Dua entitas saling kontras ini “ada” bersama untuk saling melengkapi menghadirkan sebuah “lingkaran utuh”, yang salah satunya tidak mungkin meniadakan yang lain.

Sekuen ini melebarkan ruang kehadiran bagi *Rwa-Binedha* untuk mewujudkan sekaligus memperoleh pendalaman maknanya. *Rwa-Binedha*, seperti siang-malam, gelap-terang, dipahami sebagai dua sisi kehidupan manusia yang akan selalu ada dan senantiasa berdampingan, mencapai “keutuhan” diri manusia di dalam lingkaran semesta. Oleh karenanya, adegan pertarungan antara Mpu Barada dan Calonarang dibuat tanpa akhir hingga lampu panggung meredup, simbol masa yang terus berganti tanpa kehendak manusia yang dapat mengakhirinya. Pertarungan Mpu Bahula dan Guyang (salah satu murid Calonarang) berlangsung hingga panggung gelap, yang menyisakan bunyi kelepak sayap dan sabetan *sampur* serta

dhadhap, menjadi *echo* yang menandakan pertarungan terus berlanjut dan selalu menggema di setiap zaman.

c. Kebersahajaan yang Sublim

Penyajian *BLCA* jauh dari segala penonjolan atribut “kebesaran” ala posmodernisme, namun juga dengan sengaja meninggalkan kerumitan simbol ornamental dan tradisional *bedoyo* dan *legong* konvensional. Disain tata busana, rias wajah, dan tata rambut dimaksudkan untuk menampilkan kebersahajaan yang menampakkan upaya mengurangi idiom kemegahan tradisi kaum bangsawan. Prinsip kebersahajaan menjadi salah satu pilihan untuk mengakomodir peran *bedoyo* sebagai para Begawan dari Padepokan Lemah Tulis yang membutuhkan citra tegas, kontemplatif, dan rasional.

Prinsip kebersahajaan *BLCA*, namun demikian bukan dimaksudkan untuk membuat segalanya menjadi *simple* apalagi mudah. Menyajikan yang sederhana dan bersahaja seringkali bahkan lebih sulit daripada mengikuti saja tradisi kemegahan yang sudah mewujud dalam bentuk dan penyajian kesenian dan tarian klasik. Kebersahajaan *BLCA* membuat *bedoyo* milik Maruti tampil sebagai putri mahkota yang keluar istana dengan menyamar sebagai orang biasa, agar dapat mendekati dan bercengkrama dengan rakyatnya.

Konsep “hitam-putih” pada kostum dengan sendirinya telah menjadi batasan tersendiri yang langsung menunjuk kepada nuansa kebersahajaan; nuansa yang justru memunculkan secara lebih sifat klasik sekaligus kontemporer *BLCA*. *Legong* menghilangkan warna emas dan dekorasi

prada pada kostum dan tata rambut. Hal ini, selain sebagai manifestasi prinsip “hitam-putih”, juga membawa penampilan *legong* pada sifat kontemporeranya, tidak jauh berbeda dari *bedoyo*. Gebyar warna keemasan yang biasanya dipergunakan di dalam Legong konvensional, digantikan oleh *kulitan* dalam warna aslinya (tanpa disepuh *perada*). Warna-warna alami dipadu dengan detil merah menyala justru lebih menonjolkan “eksistensi” kain *poleng*, menciptakan kewibawaan tersendiri yang berpadu dengan “kegarangan” ekspresi wajah dan mata para *legong* yang sedemikian otonom di dalam kebersandingannya dengan *bedoyo* di atas panggung.

Gending pengiring pada masing-masing kelompok lebih banyak ditampilkan untuk mencapai harmoni bunyi dan menciptakan aspek aural yang tidak mendominasi komposisi gerakannya. Keberpaduan yang dicapai oleh kedua gendhing ketika pada saatnya harus bertemu, menghadirkan *fusion* yang unik; sebuah perjumpaan timbre-timbre saling kontras yang membawa karakter iringan pada atmosfer kosmis-hipnotis. Kehadiran *tembang* Jawa dan *maucapan* Bali menyeimbangkan suasana gempita dari sifat keagungan *laras pelog* dan kekebyaran *semar pagulingan*, ke dalam suasana khidmat, meditatif sekaligus menghadirkan kemasygulan.

3. Dimensi Makna dan Pesan (Spektator dan Penonton)

Bedoyo dan *legong* memiliki pengalaman yang substansial dan signifikan yang diraih sepanjang perjalanan eksistensinya selama berabad-abad. Pengalaman-pengalaman itu tertuang melalui bahasa gerak yang memiliki kekayaan simbol gestural sebagai vokabuler tari, serta simbol-simbol

ornamental sebagai pendukung untuk mengartikulasikan makna. Frase-frase di dalam komposisi tersusun sedemikian menjadi struktur yang harus dipahami secara holistik dan di dalam interpretasi sehingga makna yang utuh dapat terbaca secara alamiah.

Citra yang ditampilkan adalah otentik dan organik, yang tidak mencoba “mengecoh” persepsi penontonnya dengan spektakel-spektakel canggih dan teknologis, juga bukan tontonan virtual penuh dengan elemen-elemen over simbolis. *BLCA* juga tidak mencoba mendekati selera pasar, terutama mengingat penyajiannya di tengah hiruk-pikuk metropolitan Jakarta yang memiliki semangat urban sangat tinggi. Kesadaran pada upaya inovasi-inovasi pada *BLCA* bukan ditujukan untuk menyajikan karya yang dangkal, yang hanya berhenti pada persepsi visual penonton, untuk segera dilupakan dan digantikan dengan tumpukan peristiwa sehari-hari lainnya.

Pertunjukan *BLCA* meliputi spektator yang luas, terkait dengan penampilan karya ini di beberapa tempat (Jakarta, Singapura, Bali dan Solo), dan periode yang cukup panjang (2006, 2009, 2010 dan 2012). Apabila kemuktakhiran suatu karya seni diukur salah satunya dengan waktu, *BLCA* dapat dikatakan bertahan lama, seperti lazimnya karya-karya klasik yang menyejarah. Keberlanjutannya tentunya harus diserahkan pula kepada waktu, yang akan menjawab sejauh mana *BLCA* menempati ruang estetika di masa depan. Kemuktakhiran juga diidentifikasi melalui kehadiran makna atau pesan yang tersampaikan oleh karya, yang tertangkap oleh persepsi penontonnya saat pementasan. Gadamer meletakkan aspek ini sebagai dimensi

yang mengintegrasikan lingkaran pemahaman bagi eksistensi ontologis karya seni.

a. Penonton sebagai Interpretator

Spektator atau penonton *BLCA* adalah penafsir-penafsir yang, tanpa bermaksud membedakannya dalam kotak-kotak terpisah, terbagi dalam dua jenis. Jenis pertama adalah penafsir tingkat pertama untuk karya *BLCA*, terdiri dari penonton yang tidak memiliki pengalaman dan keterkaitan sejarah dengan elemen-elemen pembentuk *BLCA* yaitu *bedoyo*, *legong* dan mitos *Calonarang*. Dengan demikian, *BLCA* merupakan sajian yang benar-benar baru baginya. Hal ini sangat mungkin terjadi dengan dinamika Jakarta yang bermasyarakat urban, yang berasal dari berbagai etnis di Nusantara. Jenis kedua adalah penafsir tingkat pertama untuk *BLCA*, sekaligus penafsir tingkat kedua untuk *bedoyo*, *legong* dan kisah *Calonarang*.

Penonton jenis kedua ini memiliki pemahaman mengenai *bedoyo*, *legong*, dan kisah *Calonarang*, baik sedikit maupun banyak, permukaan maupun mendalam, seluruhnya maupun salah satu saja. Pemahaman penonton jenis ini terhadap *BLCA* dipengaruhi atau mendapat efeknya dari pengalaman dan pemahaman terhadap unsur-unsur sejarah, simbol, dan tradisi hingga barangkali aspek transendental spiritual yang tersaji di dalam pertunjukan. Oleh merekalah sebetulnya makna dan pesan yang tersirat dapat ditangkap dan dilanjutkan untuk diresapkan ke dalam energi batin,

setelah persepsi visualnya berhasil menangkap sinyal-sinyal bentuk dan isi *BLCA* yang familiar.

Perihal pemisahan kehadiran penonton tidak ada di dalam pembahasan hermeneutika Gadamer. Pemisahan atau pemberian kriteria penonton berdasarkan sifat, karakter, dan kemampuan hanya akan mengecilkan eksistensi karya seni itu sendiri, terutama karena hakikat karya seni sebagai bagian integral kehidupan manusia. *BLCA* disajikan untuk semua jenis penonton, untuk semua kalangan masyarakat, yang hanya kebetulan saja adalah masyarakat Jakarta, masyarakat Singapura, masyarakat Bali, atau masyarakat Jawa. *BLCA* tidak memilih penontonnya, melainkan sebaliknya, penonton memilih *BLCA* untuk ditonton dan dipahami.

Namun demikian, dibutuhkan catatan tersendiri bagi spektator *BLCA* untuk menangkap setiap makna dan pesan yang tersaji melalui wujud artistik di atas panggung pertunjukan. *BLCA* di dalam dimensi ontologis dan epistemologisnya telah dengan sendirinya membentuk cakrawala pengetahuan yang khusus dan unik, sehingga menuntut adanya cakrawala pengetahuan yang memadai bagi siapa pun penafsir untuk dapat “berdialog” dengan karya ini. Meskipun sekali lagi menampilkan fenomena paradoks, sesungguhnya *BLCA* menyediakan ruang perjumpaan bagi segala wawasan termasuk wacana-wacana yang mempengaruhi, untuk mencari sendiri kesejatiannya.

Dengan demikian harus diakui bahwa, penonton jenis kedua lebih berpotensi untuk memahami *BLCA* meskipun tingkat pemahaman ini bervariasi. Namun bukan berarti ruang penafsiran tertutup bagi penonton jenis pertama untuk setidaknya dapat menangkap makna atau pesan universal yang terkandung di dalam *BLCA*. Dengan demikian, kehadiran penonton dalam segala tipe, gaya, tingkat intelektual, tingkat pengalaman, serta apa saja yang dapat membedakan individu satu dari yang lainnya, memiliki kontribusi yang sama penting bagi eksistensi *BLCA*.

Kisah Calonarang adalah narasi yang nampaknya dapat menjembatani persepsi penonton jenis kedua dengan wujud artistik *BLCA*. Mitos Calonarang mengandung realitas kehidupan yang dinamis yang hidup dalam ritual masyarakat Hindu-Bali, yang sedikit banyak mengendalikan model persepsi masyarakat pendukungnya sambil memberi makna absolut bagi identitas dan nilai-nilai dasar komunitas adat di Bali. Sebagai sebuah sumber simbolisme paling awal bagi pembentukan kepercayaan komunitas di Bali terhadap keseimbangan makrosmos dan konsep *Kaja-Kelod*, mitos Calonarang bukanlah sekadar kisah fiksi. Kisah Calonarang melalui berbagai bentuk interpretasi adalah konsep kepercayaan yang mewujud secara menyejarah di dalam kehidupan masyarakat Bali.

Mitos menurut Danesi merupakan “ujaran” yang darinya manusia dapat mempelajari bagaimana suatu masyarakat mengembangkan sistem sosialnya secara khusus, tradisi dan cara hidupnya, serta bagaimana mereka memahami keberadaan nilai-nilai yang mengikat para anggotanya dalam

satu kelompok. Semua aspek di dalam mitos, apakah itu manusia, binatang, tanaman, makhluk-makhluk lainnya bertindak sebagai simbol bagi setiap peristiwa di dalam mitos hingga hari ini (Danesi, 2011: 185).

b. Memaknakan Kembali Kisah *Calonarang*

Kisah *Calonarang* tertuang dalam teks-teks prosa berbahasa Jawa Kuna, berbahasa Jawa Pertengahan, dan *geguritan Calon Arang* berbahasa Bali. Teks mengenai *Calonarang* ini diturunkan melalui dua jalur yaitu secara vertikal dan secara horizontal. Cara vertikal adalah interpretasi dengan mempertahankan kesakralan dan nilai religius, yang masih dianut oleh masyarakat Bali hingga sekarang. Cara horizontal merupakan interpretasi melalui interteksual atau pencampuran antarteks yang melahirkan fokus-fokus kisah yang bervariasi (Suastika, 1997:3).

Turunan lontar *Calonarang* secara vertikal, mengejawantah di dalam kehidupan masyarakat Bali dan menjadi bagian penting ritual sakral perlindungan desa dari mara bahaya dan kejahatan supranatural. Turunan secara horizontal lebih mengarah kepada pengembangan cerita berdasarkan reinterpretasi masyarakat Bali. Keduanya menjadi lestari dan terus eksis di dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Bali. Lahirnya beberapa varian cerita serta wujud ekspresi yang juga bermacam-macam menjadi semacam strategi kebudayaan Bali, seperti juga bentuk tari-tari sakral yang lahir dan tumbuh di Pura diadaptasikan menjadi bentuk pertunjukan sekuler.

Catatan mengenai *Calonarang* muncul pula di dalam naskah berbahasa Jawa Kuno berkode LOR 5387/5279 tahun Saka 1462 (1540 M),

menjelaskan Calonarang yang terkutuk dan menjadi jahat. Penafsiran atas cerita Calonarang pun hadir dalam berbagai bentuknya pada abad-abad selanjutnya, seperti sastra dongeng *Calon Arang* (1954) karya Pramudya Ananta Toer, dan komik *Tapak Suci Sang Bharadah* (1981) karya Teguh Santosa.

Kedua karya meskipun berbeda tafsir, meletakkan sang Janda sebagai simbol kekuatan jahat, yang hanya dapat ditaklukkan oleh kebaikan dan kekuatan suci. Berbeda dengan kedua karya di atas yang berasosiasi dengan dikotomi jahat-suci, Goenawan Mohammad melalui karya sastranya *The King's Witch* (2000) menyampaikan pesan yang cukup jelas mengenai dikotomi pusat-pinggiran, menempatkan Calonarang sebagai korban legitimasi kekuasaan Airlangga (Ajidarma dalam Heraty, 2012:xiii).

Maruti dan Bulan memiliki alasan yang kuat untuk menafsirkan cerita Calonarang dengan cakrawala pengetahuan mereka, serta mengungkapkannya lewat “bahasa” yang paling fasih bagi keduanya. *BLCA* tidak semena-mena merehabilitasi Calonarang, tetapi mencoba membangkitkan upaya justifikasi atas penghakiman sejarah secara sepihak kepada tokoh Calonarang. *BLCA* bermaksud mengungkapkan “kebenaran” lain sebagai hasil interpretasi Bulan dan Maruti, yang dibantu eksekusinya ke dalam bentuk komposisi tari oleh Rury Nostalgia (asisten koreografer/penata gerak) beserta tim artistik.

BLCA ingin menggelitik persepsi penontonnya untuk turut membuka dimensi dan kemungkinan lain mengenai cerita Calonarang. *BLCA*

mengharapkan penonton untuk dapat menangkap pesan, dan mempertimbangkan sebab-musabab kemarahan Calonarang, sehingga tega melampiaskannya kepada masyarakat desa. Demikian pula dengan wabah penyakit yang “konon” diteluhkan oleh Calonarang, dikonstruksi ulang asal usul kejadiannya dengan menciptakan perkiraan-perkiraan yang lebih simpatik dan penuh empati.

Maruti dan Bulan mengungkapkannya di dalam adegan hanyutnya selendang bertuah Calonarang, yang berakibat air sungai tercemar oleh teluhnya. Penduduk desa yang berada di jalur arus sungai dan mempergunakan air sungai untuk keperluan sehari-hari terkena penyakit karenanya. Adegan ini menciptakan situasi yang merangsang pemikiran, apakah benar selendang Calonarang menyebabkan air sungai tercemar, atau ada hal lain yang tidak diketahui sebabnya yang lebih alami berkaitan dengan hukum alam itu sendiri. Ambiguitas ini tersaji di hadapan penonton untuk membuka setiap kemungkinan penafsiran.

Upaya justifikasi kisah *Calonarang* juga dimunculkan melalui intensi cerita pada plot atau adegan yang menampilkan kehalusan *bedoyo* yang menghanyutkan, namun di baliknya tersimpan tipu muslihat dan pengkhianatan. Maruti ingin menyampaikan bahwa segala yang ada di kehidupan manusia tidak selalu nampak apa adanya seperti yang muncul di hadapan kita secara fisik. Keburukan dan kejahatan dapat muncul dari sikap dan watak manusia yang halus dan penuh etika. Sebaliknya, sikap berangasan, watak kasar, dan sering kurang etis, dapat saja mengandung

kebaikan dan kemuliaan diri manusia yang sejati. Manusia, pada hakikatnya memiliki kedua sifat yang saling bertentangan di dalam dirinya.

Penghayatan dan pemaknaan *BLCA* oleh penonton adalah respon aktif yang menghasilkan pengalaman dan pengetahuan baru bagi penonton sendiri, sekaligus memberikan efek signifikan bagi pengalaman dan pengetahuan penciptanya. Ini adalah proses yang berkesinambungan, proses yang terus berlanjut bagi pemahaman manusia, yang hanya bermuara sebagai pembentuk dan pembangun *Bildung* di mana setiap perubahan dan penambahan pengalaman estetik menentukan perkembangan-perkembangan selera (atas karya seni dan lainnya). Gadamer mengungkapkan:

In relation to a work of art, the “sense of quality” represents an independent possibility of knowledge, or whether, like all taste, it is not only developed formally but it is also a matter of education and inculcation. At any rate, taste is necessarily formed by something that indicates for what that taste is formed. ... it is true that everyone who experiences a work of art incorporates this experience wholly within himself: that is, into the totality of his self-understanding ... the act of understanding, including the experience of the work of art, surpasses all historicism in the sphere of aesthetic experience (Gadamer 2004: xxvii).

E. Keberkesinambungan Hermeneutis

BLCA menghadirkan kembali tradisi dan masa lampau dalam aplikasi “kekinian”. Pemahaman dan interpretasi atas *bedoyo*, atas *legong*, serta atas mitos dan sejarah Calonarang meraih produksi makna yang holistik; sebuah pencarian kebenaran yang hakiki. Esensi makna yang telah terlebih dahulu ada, ditangkap dan diinterpretasi untuk membangun makna baru yang lebih komprehensif bagi persepsi-persepsi masa kini dengan kehidupan kontemporer masyarakat global.

BLCA mengupayakan kembali endapan nilai dan tradisi dalam tatanan masyarakat Jawa dan Bali, dengan memberikan napas baru nilai estetis dan kemanusiaan yang lebih universal.

Estetika *BLCA* secara ontologis dibangun oleh dimensi subjektivitas koreografernya, dimensi bentuk dan penyajiannya, serta dimensi pemaknaan spektatornya. Ketiga kehadiran ini adalah esensial membangun lingkaran pemahaman berkelanjutan yang saling memberikan efek-efek bagi signifikansi kehadiran *BLCA* sebagai karya seni pertunjukan. Proses penciptaan *BLCA*, yang di dalamnya konsep-konsep terkait penciptaan tari diolah, menjadi sarana atau ruang bagi horizon-horison yang saling berbeda untuk berdialog.

Sifat kontras antara *legong* dan *bedoyo* dalam banyak aspek termasuk bentuk gerak, eksekusi-eksekusi, dan *inner dynamic*, dengan sendirinya menciptakan dialektika. Perjumpaan-perjumpaan di dalam dialektika ini terbina oleh satu tujuan yang sama, yaitu mencapai wujud presentasi yang paling mungkin untuk menghasilkan makna “baru”. Produksi makna yang dimaksud bukanlah makna atau kebenaran final, tetapi makna yang berlaku secara temporal, yang menyediakan ruang-ruang terbuka untuk interpretasi-interpretasi lebih baru. *BLCA* dengan demikian akan selalu mutakhir dan kontemporer.

1. Dialektika sebagai Proses Dinamis Mencapai Kesepahaman

Suatu dialog adalah otentik ketika proses ini merupakan aktivitas kreatif “bertanya”, bukan untuk memenangkan setiap argumen, bukan untuk melawan atau menentang pendapat lain, serta bukan untuk mempertahankan analisis yang lemah. Dialog yang otentik adalah yang ditujukan untuk mencari

kebenaran, dengan menyadarkan kesadaran bahwa yang dimaksud bukanlah kebenaran final. Konsep dialog yang dibangun oleh Gadamer ini dengan demikian adalah “*the art of conversation*” dan “*the art of thinking*”.

Dialog memang membutuhkan keberbedaan persepsi para interlokutornya. Perbedaan-perbedaan bukan berorientasi pada tujuan yang saling kontradiktif. Proses dialog bertanggung jawab terhadap pengembangan logis pokok masalah melalui debat yang terstruktur. Orientasi sebuah dialog bukan untuk menggugurkan argumen-argumen lain, tetapi harus lebih kepada menggali kualitas ide-ide. Dialog Gadamer adalah seni berpikir yang diharapkan justru memperkuat perspektif-perspektif yang saling berlawanan, dan untuk selalu mengacu kepada pokok permasalahan yang diwacanakan.

Maruti di dalam dialog intelektualnya dengan Bulan, menempatkan *bedoyo*-nya di dalam peran sebagai para Begawan dari Padepokan Lemah Tulis, utusan Raja Kediri Airlangga, simbol patriarki yang sedang dikritiknya. Maruti ingin menguak “kesemena-menaan” sejarah terhadap Calonarang; sejarah yang dikonstruksi oleh penguasa pada saat itu. Di dalam “keagungan” *bedoyo*, Maruti membangun aksentuasi menggambarkan Mpu Barada melancarkan tipu dayanya terhadap Calonarang, dengan memberikan pernikahan palsu Bahula dan Ratna Manggali. Ini sebuah representasi umum kelihaihan akal kaum Adam yang memanfaatkan kelemahan perasaan perempuan.

Ratna Manggali yang sedemikian mengharapakan hadirnya lelaki yang berani melamarnya, dan Calonarang yang sedemikian kasih kepada putrinya,

adalah kelemahan yang disasar oleh Barada untuk dipergunakan sebagai “senjata” mengalahkan musuhnya, Calonarang sendiri. Di dalam sejarah kehidupan manusia dalam memerangi sesamanya, batas antara strategi dan tipu daya sangatlah tipis. Kemenangan selalu menjadi tujuan utama. Oleh karenanya, yang lebih berkuasa melegitimasi segala alasan dan cara untuk membinasakan yang tidak sejalan dengan kebenaran yang dikonstruksinya sendiri, untuk melanggengkan kekuasaannya.

Maruti tidak secara pragmatis menghadirkan Barada sebagai wakil kaum penindas, atau sebaliknya, sebagai pahlawan. Sisi kemanusiaan digarapnya untuk menyampaikan konsep “hitam-putih” dan *Rwa-Binedha*, dengan menempatkan karakter Mpu Barada yang selalu berada di dalam kemasygulannya. Keberhasilan mencuri kitab sakti Calonarang memunculkan masalah lain yang sesungguhnya enggan dilakukannya sebagai seorang Begawan. Mpu Barada memiliki pilihan lebih baik memperlakukan Calonarang sebagai besan, salah satunya adalah meruwatnya, seperti harapan Calonarang sendiri. Namun kenyataannya kemarahan Calonarang harus dihadapi di medan pertempuran, dan sesuai perintah rajanya, Calonarang harus dibinasakan (Heraty, 2012:75).

Penafsiran kembali aktualisasi sejarah yang diintertekstualisasikan dengan mitos dan kepercayaan masyarakat, menghasilkan keputusan Maruti dan Bulan untuk menutup *BLCA* dengan anti-solusi. *Legong – bedoyo* ditempatkan di dalam adegan “perang tiada akhir”, sebagai representasi langgengnya keberadaan Calonarang – Barada sebagai arkétype manusia yang

selalu berada di dalam “pertarungannya sendiri”. Baik Calonarang maupun Mpu Barada adalah tokoh-tokoh yang di dalam diri mereka sendiri memuat kontradiksi. Calonarang adalah penyihir yang berbuat jahat, namun sangat kasih dan peduli kepada anaknya, sedangkan Barada adalah pendeta sakti dan suci, namun menodai kesuciannya dengan melakukan tipu muslihat untuk mengalahkan Calonarang (Supelli dalam Heraty, 2012:111).

Figur Calonarang, yang dengan demikian merupakan *counterpart* dari Barada, harus pula dihadirkan dengan kualitas yang setara. Bulan membangun representasi karakter keras Calonarang yang penuh amarah, untuk menghadirkan kekuatan perempuan, yang sesungguhnya juga menunjukkan kerentanannya, rapuh, dan sangat mudah “diserang”. Bulan menekankan wujud *pamurtian* yang menampilkan elegansi *Calonarang*. Mewakili topeng *Rangda*, Bulan mempergunakan topeng kayu sederhana yang dapat mudah dimainkan pula dengan satu tangan, sehingga figur feminin *Calonarang* tetap ada.

Proses dialog dilakukan secara berkesinambungan pada setiap latihan studio, seiring proses penggarapan dan penggodogan ide dan gagasan. Tantangan dihadapi oleh Bulan dan para penarinya ketika berhadapan dengan penari *bedoyo*. Ada semacam usaha ekstra yang harus dicurahkan dalam mengatasi “kekuatan batin” *bedayan* yang mengintimidasi karakter *legong* yang berekspresi gerak dinamis, kuat dan ekstrover. *Inner power bedoyo* terutama muncul dari ekspresi wajah “diam,” yang diintensifkan oleh pandangan mata yang tidak pernah lebih tinggi dari tiga kali tinggi badan

masing-masing penari. Suasana meditatif yang dihadirkan oleh *bedoyo* cenderung menyerap sekitarnya ke dalam irama batin penuh kontemplasi.

Bedoyo dan *legong* adalah teks yang ingin dibaca kembali oleh Retno Maruti dan Bulantrisna Djelantik, dengan harapan terbukanya cakrawala baru bagi realitas *bedoyo* dan *legong* di masa kini dan di masa depan. Kehadiran karya mereka yang memuat judul “Bedoyo-Legong Calonarang” merupakan sebuah indikator telah terbentuknya “apropriasi silang” di dalam proses dialektis. “Apropriasi” sebagai sebuah proses dialogis merupakan proses pemahaman yang melibatkan aspek-aspek pengenalan diri melalui upaya mengakrabi “yang lain” atau “yang asing” (Gadamer, 2004:271; 494).

Maruti telah meng”apropriasi” *legong* dan mitos Calonarang, dan Bulantrisna meng”apropriasi” *bedoyo*. Proses “apropriasi” silang ini menjadikan *bedoyo* dan *legong* familiar bagi kedua koreografer dan oleh karenanya dapat dihadirkan kembali dengan cara mereka di dalam kebaruan cakrawala pemahaman. Konteks kebaruan *BLCA* diartikan sebagai suatu invensi kontemporer atas kebenaran yang lain, di antara kekayaan dimensi-dimensi yang dikandung oleh *bedoyo*, *legong*, dan kisah *calonarang*.

2. Persenyawaan Intelektual melalui Garap Iringan

Proses dialogis di dalam *BLCA* juga disampaikan dengan signifikan melalui alternasi iringan musiknya. Konsep juktaposisi, seperti yang telah disebut pada bagian lain tulisan ini, mempersandingkan dua gaya tari tradisional dari dua budaya, sehingga dengan demikian *BLCA* memiliki pula dua jenis iringan musik. Bukanlah satu hal yang mudah memasukkan struktur

gending *pelegongan* yang berpegang pada dasar konvensionalnya ke dalam kerangka garap gending Jawa. Demikian pula gending *bedayan*, yang meskipun dimainkan di dalam kerangka garap gending *BLCA* yang berpola gending Jawa, tetap harus dilakukan rekonstruksi agar dapat bersentuhan dengan irama dan ritme gending *pelegongan* (Bali).

Lukas Danasmara, komposer untuk gending Jawa, oleh karenanya membuat susunan garap gending baru yang tidak terikat dengan struktur gending *bedayan*. Gending baru ini diciptakan secara simultan dengan komposisi dan gerak *bedoyo* yang diciptakan khusus untuk membangun narasi *BLCA*. Gerak-gerak *bedoyo* dikembangkan pula untuk penyesuaian dengan nada-nada gending Bali pada saat keduanya bertemu, serta untuk mempermudah proses penyambungan dan peralihan (Nostalgia, 2017:75).

Iringan untuk *legong* hampir tidak mengubah struktur gendingnya dari gamelan *semar pagulingan*. I Gusti Kompyang Raka meramunya agar mampu bersenyawa dengan pola gending Danasmara di dalam bingkai garap Jawa. Pola dialogis sangat signifikan terdapat di sini, yang mengakomodir permintaan Maruti untuk membingkai gending *BLCA* secara Jawa namun harus pula menghadirkan rasa Balinya. Gamelan Bali menghasilkan bunyi yang lebih keras daripada gamelan Jawa, oleh karenanya selalu tampil rancak dan menghadirkan atmosfer meriah (*festive*) dan penuh kegembiraan (*joyful*). Kedua komposer berdialog hingga mencapai satu cara di mana nada-nada gending Bali di dalam kerencakannya tidak mendominasi nada-nada gending Jawa.

Tembang Jawa yang ditulis sendiri oleh Maruti dan disusun aransemen lagunya oleh Danasmara, serta *maucapan* oleh Dalang Bali (Alm. I Wayan Diya) memperkuat perwujudan garap gending selain fungsinya menjelaskan adegan-adegan dan sebagai dialog antar tokoh. Untuk beberapa adegan pada komposisi episodik-simbolis, *tembang* Jawa dilagukan di atas atau bersama aransemen *semar pagulingan*, dan sebaliknya *maucapan* Bali divokalkan di dalam perpaduannya dengan nada-nada *laras pelog* gending Jawa. Penempatan gending, *tembang* dan *maucapan* sedemikian, menghadirkan atmosfer keindahan yang enigmatik, ganjil, dan magis.

Konsep *fusion* yang dilakukan Danasmara dan Gusti Kompyang Raka adalah manifestasi dialogis yang mempertemukan horizon gending *pelegongan* Bali dengan horizon gending Jawa *laras pelog*, di dalam bingkai struktur gending dramatari Jawa. Teknik menempatkan kedua gending secara berdampingan (juktaposisi), menghasilkan bentuk peleburannya yang paling rasional untuk tetap menghadirkan karakter budaya masing-masing secara utuh. Gamelan Jawa dan gamelan Bali memiliki pola yang tidak jauh berbeda di dalam struktur ritmenya. Perbedaannya terletak pada timbre dan spesifikasi cara *wiyaga* memukul atau membunyikan instrumennya, sehingga memproduksi warna bunyi yang unik ketika keduanya dimainkan dalam ruang dan waktu yang sama.

Teknik yang kompleks, yang menggunakan baik juktaposisi maupun alternasi mengoptimalkan intensitas kehadiran gending iringan pada adegan “temu utusan” dan adegan “perang tanpa akhir”. Pada adegan “temu utusan”,

gending Jawa berpola *gangsaran* dibunyikan paralel dengan gending *pelegongan* bagian *pengawak*. Kedua gending mengiringi kedatangan Bahula bersama rombongan Padepokan Lemah Tulis untuk melamar Ratna Manggali di padepokan Calonarang. *Gangsaran* dan *bapang pengawak* sama-sama memiliki melodi sederhana dari susunan dua sampai tiga nada saja, dengan irama gending bertempo sedang, memberi rasa ringan dan suasana meriah yang konstan. Persenyawaan dialogis ini menghadirkan situasi atmosferis, yang secara naratif merepresentasikan sebuah “perkawinan antar budaya”.

Pada adegan “perang tanpa akhir”, Gending Jawa berpola *sampak* dibunyikan bergantian melawan *batél maya*, mengiringi delapan belas penari di atas panggung yang bergerak dalam komposisi perang *garuda nglayang*, *supit urang*, dan *kaleidoscope*. Bergantian secara berulang-ulang, sesekali bertemu (dibunyikan bersamaan), menghilang dan tinggal vokal *wiraswara* saja, lalu kembali lagi bergantian; demikian berulang-ulang sampai lampu panggung meredup. Ketika panggung gelap, yang tertinggal hanya bunyi gesekan rebab dan suling yang ditingkah bunyi kelepak “sayap gagak” dan sabetan *sampur* serta senjata *dhadhap*. Sepasang penari merepresentasikan Guyang (murid Calonarang yang terkuat) melawan Bahula, menari dalam komposisi *prang rukêt*, mengilustrasikan perang yang tidak pernah berakhir, pertarungan manusia dengan dirinya sendiri.

Keseluruhan komposisi *BLCA* dipertunjukkan untuk memainkan ruang-ruang ketegangan antara abstrak dan naratif, antara simbolis dan representatif, antara elegansi dan energi, serta antara ekspresif dan kontemplatif. Cerita

disampaikan secara episodik, namun masih mengakomodir serta memberikan aksentuasi konsep abstrak dari *bedoyo* dan *legong*. Jukstaposisi *BLCA* tidak mengorbankan bentuk maupun nilai substantif demi mengreasikan satu bentuk peleburan, karena jika demikian halnya maka hasil akhirnya adalah sebuah monolog, bukan dialog.

Sebuah dialog selalu membutuhkan dua atau lebih partisipan, untuk menghasilkan keputusan dan kebenaran yang diakui bersama. *BLCA* menghadirkan cakrawala-cakrawala sejarah dan pengetahuan dari dua entitas kebudayaan besar Indonesia, Bali dan Jawa, di dalam sifat-sifatnya yang alami. Jukstaposisi menjadi sarana bagi keduanya berada di dalam satu ruang dan waktu harmonis untuk bersama membentuk makna filosofis. Dialektika *BLCA* memperoleh signifikansinya, seperti halnya pengembaraan sejarah yang terkandung di dalam karya menemukan jalan, untuk merevitalisasi nilai-nilai tradisi di dalam situasi kontemporer masyarakat Indonesia hari ini.

BAB V
RELEVANSI ESTETIKA ONTOLOGIS
BEDOYO-LEGONG CALONARANG
DENGAN ESTETIKA SENI PASCAMODERN

Merefleksikan estetika *BLCA* ke dalam diskursus seni pascamodern (*postmodern*) adalah upaya untuk menemukan relevansi kehadiran karya ini dengan kecenderungan bentuk seni pascamodern, khususnya di Indonesia. Bentuk-bentuk seni hari ini tidak terlepas dari perbincangan estetika yang mengemuka dan sedang berlangsung di dalam kerja seni pascamodern. Refleksi dapat menjadi sekedar suatu konfirmasi atas pengaruh pascamodern di dalam pembentukan estetika *BLCA*, atau justru menegaskan independensi *BLCA* meraih estetika-nya. Penulis berasumsi bahwa *BLCA* mengejawantahkan nilai estetisnya di dalam kehadirannya yang hakiki dengan “bantuan” situasi kontemporer, namun tidak terjebak di dalam tawaran permainan kode dan bahasa estetika pascamodern.

Memperbincangkan estetika seni pascamodern sendiri sesungguhnya merupakan jalan yang berliku, karena pertanyaan-pertanyaan tak berujung mengenainya selalu terkait dengan diskursus *postmodernism* yang masih menghadirkan enigma (Piliang, 2012:178). Kata *postmodern* memiliki banyak dimensi yang berasal dari pemikiran-pemikiran intelektual pada kisaran akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20. Definisi dan uraian pengertian mengenai apa dan bagaimana pascamodern pada akhirnya hanya dapat dikaitkan dengan masing-masing pemikir yang membahasnya. Terdapat nama-nama seperti Jameson, Lyotard, Baudrillard, Derrida, dan Barthes yang minimal akan selalu disebut-sebut di dalam diskursus pascamodern. Hal ini berlaku pula bagi

penggunaan makna *postmodern*, *postmodernity*, dan *postmodernism* yang berbeda untuk kepentingan analisis tertentu.

Pascamodern di dalam area kebudayaan, dimengerti sebagai sebuah situasi atau kondisi masyarakat yang mengalami perubahan signifikan, yang secara periodik mengawali sebuah masa baru sesudah modern. Pascamodern memang terkait dengan masa yang mendahuluinya, apakah dimengerti sebagai masa yang melanjutkan gagasan-gagasan pemikiran di era modern, maupun sebagai satu periode baru yang konsep utamanya justru menentang modernisme. Hal yang dapat diuraikan dengan pasti adalah pascamodernisme diasosiasikan dengan istilah-istilah pasar bebas, ekonomi global, teknologi dan informasi global, komoditi, nilai tukar, keanekaragaman sekaligus penyeragaman, dan politik identitas.

Nilai tukar menduduki tempat terunggul yang dengan mudah mengaburkan nilai-nilai lain. Nilai tukar mengubah setiap objek, termasuk manusia, serta segala yang unik dan singular, menjadi sama dengan yang lain dengan menerjemahkannya ke dalam harga-harga. Hal yang mengganggu bagi pemikiran kebudayaan dan filsafat, seperti yang disampaikan oleh budayawan Goenawan Mohamad (dalam Sugiharto, 1996:7) adalah pandangan dan sikap yang mengunggulkan “bahasa” yang logis, presisi, dan koheren, serta memosisikan “konsep” sebagai prioritas. Sikap ini menggaung sangat jelas di dalam birokratisasi, kontrol dan pembersihan politik, perencanaan produksi, dan teknik-teknik pemasaran, memanifestasikan pandangan takabur yang mengutamakan prinsip identitas untuk mencampuri urusan dunia dan orang lain.

A. Ruang Lingkup Estetika Seni Pascamodern

Ide atau gagasan yang menonjol pada suatu zaman dapat terekam melalui bentuk karya seni. Beberapa cabang seni secara progresif mampu menanggapi perubahan lingkungan dan perkembangan kebudayaan, yang dengan demikian kehadirannya menjadi cermin cara berpikir dan bersikap manusia atau masyarakat pada zamannya (Murgiyanto, 2004:57). Seni dan karya seni sampai hari ini masih harus menghadapi tantangan mengenai makna dan keberadaannya yang hakiki.

Perumusan mengenai “seni” tidak pernah memuaskan semua pihak, seperti yang dipercayai oleh Gadamer, karena bahkan pada setiap seniman karya seni dimaknakan kembali dari waktu ke waktu secara berbeda dan baru. Bambang Sugiharto mengungkapkan bahwa hal yang lebih utama dilakukan adalah memahami posisi seni di dalam peradaban manusia, dengan terlebih dahulu memahami dan membaca bagaimana manusia memaknai kehidupan, dunia dan pengalamannya (Sugiharto, 2013:16).

Keberadaan seni secara kasat mata selalu beriringan dengan perjalanan manusia menghidupi serta mengembangkan kebudayaannya. Sejak masa *pralingual* kehidupan manusia hingga *language-game* menguasai peradaban dunia global, seni telah mengendapkan pengalamannya secara nyata. Zaman pencerahan melalui pemikiran Baumgarten dan Kant mengembangkan konsep *aesthetic differentiation* yang menyempitkan kehadiran seni dan karya seni, mempermasalahkannya secara epistemologis, serta memisahkannya dari kehidupan manusia. Konsep estetika pencerahan telah meletakkan seni sebagai bidang otonom tersendiri.

Pada perkembangan selanjutnya, ketika hermeneutika kontemporer mengemuka dan membuka ruang-ruang interpretasi bebas, seni harus berhadapan dengan logika dan konsep kapitalisme. Kekuatan kapitalisme semakin menguasai wilayah legitimasi dan otoritas di hampir semua sektor primer kehidupan masyarakat kontemporer. Masa ini adalah masa di mana dunia manusia dikuasai oleh kerangka berpikir ilmiah teknokratis, era pascamodern yang semakin menyempitkan ruang gerak seni menjadi sekedar *skill* atau keterampilan praktis, yang bergerak pada perkara produk dan kemasan. Seni sebagai ‘Permainan efek asosiasi bentuk, dan metafora tentang esensi sesuatu ... yang dikelola oleh para seniman: bentuk citra pada lukisan, kata pada sastra, nada dan ritma pada musik, gerak pada tarian, alur cerita, suasana dan karakter pada film dan drama, dst’ (Sugiharto, 2013:19), menampilkan karakteristik yang mengacu pada zamannya.

Karakteristik atau gaya seni pascamodern menampilkan bentuk-bentuk yang secara signifikan berbeda dengan bentuk-bentuk sebelumnya. Gaya seni ini seringkali diasosiasikan sebagai aktivitas penyanggahan terhadap konsep *form follows function* yang dipraktekkan oleh kaum formalis modernisme. Istilah “pascamodernisme” adalah pengindonesiaan dari kata Inggris *postmodernism*, yang mulai dikenal pada akhir abad ke-20. Terminologi ini dimaknakan sebagai gaya dan konsep yang dianut oleh seni, arsitektur dan kritik, untuk merepresentasikan perlawanan terhadap modernisme. Karakter seni pascamodern antara lain kesadaran individual untuk kembali kepada konvensi dan gaya terdahulu, pencampuran gaya dan media artistik yang berbeda, dan keraguan terhadap teori-teori (Brooker, 2003:202-203).

Kode-kode estetis yang ditawarkan pascamodernisme mewujudkan ke dalam bentuk-bentuk seni, secara cepat dan massif, didorong oleh kecanggihan teknologi informasi dan komunikasi. Keseriusan eksplorasi formal yang selama berabad-abad menjadi acuan kerja di dalam proses kreatif penciptaan karya seni, tidak lagi menjadi intensi bagi penciptaan karya seni pascamodern. Konsep dan proses penciptaan karya seni pascamodern jika masih dilakukan, lebih sering berupa permainan yang bertujuan menampilkan variasi *style* dengan mencampur berbagai macam gaya para seniman, budaya, tempat, dan waktu yang lain. Produk penciptaan cenderung menghadirkan bentuk-bentuk eklektik.

Julie Kristeva mengidentifikasi eklektisisme sebagai hasil dari intertekstualitas yang dimaksudkannya sebagai sebuah perlintasan dari satu sistem tanda ke sistem tanda yang lain. Di dalam perlintasan ini satu atau beberapa sistem tanda merusak satu atau beberapa sistem tanda sebelumnya secara sebagian maupun total. Intertekstual sendiri sesungguhnya merupakan strategi intelektual untuk upaya apresiasi, pelestarian, dan penerjemahan sistem tanda masa lalu ke dalam konteks kontemporer. Meskipun demikian, konsekuensi yang harus diterima dari konsep ini adalah kecenderungan kesimpangsiuran tanda di dalam karya seni (Kristeva, 1974:59; Piliang, 2012:118).

Danesi (2011:198) mengungkapkan bahwa pascamodernisme adalah semacam gerakan seni yang dimaksudkan untuk memisahkan diri dari gaya seni modernisme awal. Gerakan seni ini mulai memantapkan posisinya di dalam masyarakat Barat pada kisaran 1980-an dan 1990-an, dipelopori oleh para arsitek yang menciptakan gaya bangunan baru dengan mendekonstruksi gaya bangunan

yang dimaksudkan. Kritik yang disampaikan adalah gaya bangunan kaum modernis seperti pencakar langit, bangunan apartemen tinggi, dan bangunan bergaya praktis fungsional telah mengalami kemunduran justru karena menjadi formula yang steril dan monoton.

Bentuk seni bergaya klasik yang memiliki struktur dan stilisasi detil bentuk sebagai pencapaian pengalaman di masa lampau, memang bisa menjadi menjemukan. Konsep bentuk yang stagnan dan *cliché* tidak lagi kompatibel bagi dinamika kehidupan masyarakat yang terus berubah. Sebagian seniman pascamodern membongkar aspek-aspek seni klasik, menghadirkannya dengan “interpretasi baru”, dan sebagian lainnya menggali kemungkinan cara-cara dan media ekspresi baru yang tidak lazim. Kesemuanya ini merujuk pada kehadiran simbol-simbol dan pola-pola historis untuk mewujudkan kebebasan individualitas, kompleksitas, dan sifat eksentrik dalam disain.

Melalui bentuk dan gaya seninya, seniman pascamodern bermaksud mendestabilisasi pandangan dan teori-teori mapan atas dunia yang rasional dan logosentris, yang telah menguasai masyarakat Barat sejak zaman pencerahan. Pascamodernisme mencoba membangun harapan melalui konsep-konsep seninya, serta menyarankan kepada kebudayaan Barat untuk mendekonstruksi sistem-sistem kepercayaannya yang konvensional. Cita-cita utopis pascamodernisme adalah bahwa kondisi yang sedemikian akan dapat mencetuskan upaya pembaharuan spiritual masyarakat (Danesi, 2011:203).

Pemikiran pascamodernisme mewujud dan menjalar ke ruang lingkup lebih luas yaitu kebudayaan dan kehidupan masyarakat, melalui kecanggihan teknologi

dan informasi yang memberikan akses luas bagi promosi-promosi dan pemasarannya. Hasilnya tentu saja berupa bentuk-bentuk ekspresi yang diserap secara intensif oleh masyarakat, yang selanjutnya oleh kapitalisme diubah menjadi gaya hidup yang merambah dinamika gerak konsumeris dan hedonis. Gaya hidup yang terbentuk ini menciptakan efek pantulan yang dikembalikan kepada para “penggagas”nya, kaum pascamodern sendiri, berupa tuntutan-tuntutan yang lebih sering bermuara pada materialisasi dan estetisasi atas segala hal.

Pada akhirnya, entah disadari maupun tidak, seniman pascamodern bersikap mengutamakan hasil produksi daripada proses kerja artistiknya. Perlombaan memproduksi bentuk-bentuk ekspresi yang baru menjadi sama nilainya dengan menggeser bentuk ekspresi yang lama untuk menciptakan gaya yang lain, yang lebih baru dan lebih spektakuler. Masyarakat dengan kemampuan daya belinya, dapat mengoleksi, mengganti, ataupun membuang untuk kembali memburu yang “baru.” Pada akhirnya, bukan lagi disain-disain ekspresif dan artistik ataupun makna guna suatu produk seni atau karya manusia yang mengemuka, melainkan gaya hidup dan “kebaruan” itu sendiri yang dikejar.

Diskursus estetika seni pascamodern menempatkan seniman bukan lagi “sang genius” yang menghasilkan karya seni istimewa. Seni di era pascamodern merupakan suatu fenomena dimana mencipta karya adalah sebuah proses “main-main” yang setiap individu dapat melakukannya tanpa kesulitan yang berarti. Setiap orang yang memiliki sedikit *skill* pada salah satu bidang seni dapat menjadi seniman dan menghasilkan karya, dan setiap karya apapun dapat menjadi sebuah

karya seni (Piliang, 2003:183). Mengoleksi beragam *skill* di dalam bidang seni juga menjadi kecenderungan gaya hidup masyarakat kontemporer. Fenomena ini meletakkan talenta seni sebagai keterampilan massal dan murah, yang cukup dikuasai secara instan dan hanya sebatas kulit permukaan.

1. Idiom-Idiom Estetika Seni Pascamodern

Estetika seni pascamodern atau konsep estetis seni pascamodern lahir kemudian pada level teoretis atas kajian-kajian bentuk seni yang berprinsip pada kritik atas seni modern dan modernisme. Seni pascamodern menolak pemusatan atas struktur, *grand narrative*, dan menghindari sistem berpikir mutlak atau total. Sebagai konsekuensi penolakan ini, seniman pascamodern mencari media dan teknik-teknik baru untuk mendekonstruksi kemapanan yang dianggapnya stagnan. Eksplorasi teknik dan media pengungkapan “baru” selain membongkar yang sudah ada, juga menuntut produksi karya yang idealnya “sama sekali lain” dari yang sebelumnya.

Amir Piliang mencoba menjawab kegalauan epistemologis mengenai cakupan, metode, dan keabsahan pengetahuan yang melandasi penciptaan dan penafsiran karya seni pascamodern ini. Diskursus pascamodernisme menggaungkan konsep-konsep epistemologis seperti ekstasi (Barthes), diam (Hassan dan Sontag), transparansi (Foucault), imanensi (Baudrillard), indeterminansi (Rorty), dan skizofrenik (Deleuze & Guattari), yang mengembangkan idiom-idiom estetis untuk diterapkan ke dalam praktik-praktik seni (Piliang, 2012:178-179).

Produk-produk karya seni pascamodern memmanifestasikan kategori-kategori estetis yang diantaranya diindikasikan sebagai *pastiche*, parodi (*parody*), *kitsch*, *camp*, dan skizofrenia. Kode, idiom atau bahasa estetika namun demikian bukan berarti suatu pembatas bagi ruang gerak estetika seni pascamodern. Namun setidaknya, identifikasi bentuk karya seni pascamodern dapat terbantu melalui pengenalan kode-kode estetisnya. Idiom-idiom baru masih akan berdatangan mewarnai ranah pemikiran pascamodernisme yang memang belum berakhir hari ini. Oleh karenanya, apa yang dapat diraih hari ini sebaiknya segera dipahami dan diendapkan agar menjadi pengetahuan serta tidak tumpang tindih dengan hal-hal baru.

a. *Pastiche*

Bentuk karya seni berupa imitasi murni atas karya masa lalu, di dalam diskursus pascamodernisme dikategorikan sebagai karya berbahasa *pastiche*. *Pastiche* bergantung pada teks atau karya yang dirujuk, dengan menjadikannya sebagai titik berangkat duplikasi, rekonstruksi oleh simpati dan penghargaan, dan apresiasi. Konsep peniruan *pastiche* adalah mengambil elemen bentuk karya, gagasan, latar belakang budaya hingga bentuk eksistensinya di dalam sejarah, dan menempatkannya ke dalam spirit dan konteks aktual (masa kini). Karya *pastiche* bekerja di dalam prinsip kesamaan dan relasi yang dititikberatkan kepada aspek-aspek “kulit luar” atau permukaan yang tampak saja, dan cenderung mengabaikan potensi nilai-nilai transendental yang terkandung di dalamnya.

Peter Brooker memberikan uraian mengenai *pastiche* sebagai bentuk tiruan atau imitasi objek dan teks orisinalnya dalam aspek gaya atau *style*, yang dapat hadir melalui berbagai bentuk karya budaya: arsitektur, lukisan, film, sastra, musik-pop, atau *fashion* (2003:187). Sebagai konsep yang mempergunakan bentuk-bentuk dan bahasa estetis dari berbagai potongan sejarah, yang dengan demikian bukan pemahaman kesejarahan secara holistik, karya-karya *pastiche* tercerabut dari semangat zaman serta masyarakat pendukungnya di mana dia berasal dan berkembang. Di dalam proses kerjanya, *pastiche* juga sering mempergunakan teks dan karya masa lalu sebagai pelindung (*patron*) melalui otoritas dan legitimasi yang dimiliki oleh teks atau karya masa lalu tersebut.

Pastiche juga mencirikan bentuk-bentuk yang oleh Levi Strauss dikategorikan sebagai *bricolage* atau karya yang dikonstruksi dari berbagai variasi objek dalam segala jenis dan golongan. Hal ini menegaskan spirit permukaan tanpa kedalaman makna pada karya-karya *pastiche* yang secara epistemologis merangkaikan materi-materi yang tersedia tanpa harus terikat pada etika apapun termasuk makna substantif materi tersebut. Seni *pastiche* oleh karenanya sering diasosiasikan dengan unsur-unsur kebebasan yang sesungguhnya miskin kreativitas, orisinalitas dan otentisitas (Piliang, 2012:179-180).

Manifestasi *pastiche* banyak ditemukan pada bangunan pascamodern yang memasukkan idiom arsitektur Romawi kuno, arsitektur Baroque Eropa, atau idiom Asia dengan pagoda dan kuil-kuil eksotisnya. Idiom

dapat dihadirkan sendirian maupun secara bersama-sama sekaligus, menciptakan bentuk imitasi kombinasi yang Linda Hutcheon menyebutnya sebagai *interstyle*. Las Vegas memiliki indikator paling kaya sebagai model arsitektur bergaya *pastiche* ini di mana bahasa estetis Mesir kuno, Romawi, Renaisans, *cowboy*, Italia hingga Cina bertumpang tindih mewarnai kehidupan di dalamnya. Signifikansi *pastiche* juga dihadirkan oleh Disneyland dengan replika-replika dunia *cowboy*, Indian, dan beberapa ikon Amerika yang sudah tidak lagi ada di masa sekarang (Piliang, 2012:182).

b. Parodi (*parody*)

Parodi mempergunakan teknik yang sama dengan *Pastiche*, yaitu peniruan karya lama. Imitasi parodi bagaimanapun menghasilkan bentuk baru, berbeda dengan *pastiche* yang merupakan imitasi murni. Karya parodi mengekspresikan perasaan tidak puas atas karya lama yang dirujuk, yang dengan demikian menjadi oposisi dari karya itu dan bermaksud menyindir atau menjadikannya lelucon. Hutcheon mengistilahkan parodi sebagai imitasi berkecenderungan ironi, sebuah kehadiran kembali karya lama yang dilengkapi kritik, serta lebih mengungkapkan perbedaan daripada kesamaan (Piliang, 2012:183).

Parodi menjadikan teks lama sebagai keberangkatan duplikasi dengan kritik, sindiran, kecaman, dan ungkapan ketidakpuasan. Produksi parodi sering berupa plesetan struktur dan bentuk yang mengolah struktur dan bentuk teks asli sebagai bahan lelucon. Sebuah karya parodi biasanya

menekankan aspek penyimpangan dari teks rujukan yang biasanya merupakan karya serius. Berbeda dengan karya *pastiche* yang hanya berupa sajian imitatif “kosong” tanpa tendensi, karya parodi dapat berupa pemutarbalikan bentuk, gaya maupun isi teks rujukan, seluas kreativitas seniman penggarapnya.

Teknik memarodikan karya lama yang biasanya serius dan mengandung nilai etika tertentu ini mengandung kesengajaan, karena parodi sesungguhnya bertujuan mengkritik atau mengecam situasi tertentu terkait dinamika sosial, politik dan budaya di dalam kehidupan bermasyarakat. Isi kritikan juga dapat berupa dekonstruksi atau destruksi struktur ide dan gagasan karya yang dirujuk, sebagai ekspresi ketidaksetujuan atas kehadiran karya rujukan tersebut.

Parodi sesungguhnya bukan merupakan fenomena baru di dalam estetika seni. Seni-seni *Renaissance* banyak diberangkatkan dari hasil memarodikan kebudayaan Abad Pertengahan yang gelap dan serius. Sejarah seni parodi diulang atau dilanjutkan di era pascamodern ini dengan memarodikan keseriusan kebudayaan modernisme. Satu contoh parodi di dunia sastra Indonesia adalah karya Yudhistira ANM Massardi berjudul “Arjuna Wiwahahaha”, yang mengubah keksatriyaan Arjuna dalam karya aslinya, menjadi Arjuna sang mata keranjang, bertualang tidak di Suralaya kerajaan dewa-dewa, tetapi di negeri Jepang Ajaib yang dipenuhi wanita cantik.

c. *Kitsch*

Istilah *kitsch* (Inggris) atau *Verkitschen* (Jerman) di dalam bahasa Indonesianya berarti “membuat murah”, dan *kitschen* artinya memungut sampah dari jalan, seperti bungkus plastik, puntung rokok, dan barang buangan lainnya. *Kitsch* dipergunakan sebagai penyebutan karya seni yang dicirikan dengan vulgaritas, sentimentalitas dan berselera buruk penuh kepura-puraan.

Clement Greenberg berpendapat bahwa *kitsch* merupakan luaran dari dunia di mana uang dan hasrat manusia lebih mengutamakan daripada selera dan pengetahuan (Chilvers & Smith, 1990:1022). Mendasarkan pada etimologi di atas maka karya seni *kitsch* diartikan sebagai sampah artistik ataupun karya budaya dengan “*bad taste*”, miskin orisinalitas dan kreativitasnya, karena lemahnya kriteria estetik yang dipakainya.

Gillo Dorfles menolak sebutan *kitsch* sebagai selera rendahan atau karya seni murahan. Dorfles beranggapan bahwa *kitsch* mempunyai sistem sendiri yang berada di luar sistem seni, meskipun kedua sistem pada dasarnya saling terkait. Produksi *kitsch* justru berangkat dari semangat reproduksi yang mengadaptasi, mensimulasi, untuk me-massa-kan seni tinggi – mentransfer seni tinggi dari menara gading elit ke hadapan massa. Sebagai konsekuensinya maka *kitsch* bekerja melalui produksi massal, demitosisasi (penurunan) nilai-nilai seni tinggi, adaptasi satu medium ke medium lain, serta penggeseran tipe seni ke tipe lain (Piliang, 2012:187).

Kitsch dengan semangat estetika simulasi bekerja dengan mengabstraksikan *stylemes* (unit terkecil dari gaya sebuah karya seni) dari konteks asalnya untuk disisipkan ke dalam konteks lain (baru) yang jauh berbeda atau tidak memiliki kesamaan sama sekali secara struktur dan karakter kepentingannya. Karya *kitsch* memang cenderung menghadirkan kesegaran dan memberikan kepada *audience* pengalaman baru yang ringan. Eco menyebutnya tidak berbeda dengan parodi, sebagai sebuah representasi palsu yang memeralat *stylemes* bagi kepentingannya sendiri (Piliang, 2012:189).

Dalam upaya memassakan seni tinggi, perkembangan *kitsch* tidak terpisah dari konsumerisme massa dan kebudayaan media massa. Karya *kitsch* mampu menghasilkan “efek segera” yang memang sangat diperlukan bagi desakan tempo konsumsi yang semakin meningkat dalam masyarakat konsumen. Fokus utama *kitsch* adalah reproduksi imitasi material, tiruan bentuk dan kombinasi *disharmony*, dan pengulangan *fashion*, tanpa masuk ke sistem yang manapun.

d. *Camp*

Definisi *camp* sedikit kompleks untuk diuraikan karena kategori yang disandangnya ambigu dan kontras. Seni *camp* sering disalah-artikan sebagai *kitsch* meskipun tidak memproduksi selera rendah atau sampah artistik. Susan Sontag menguraikan *camp* sebagai satu model estetisisme, yaitu cara melihat dunia sebagai satu fenomena estetik, bukan dalam pengertian keindahan atau keharmonisan, melainkan dalam pengertian keartifisialan

dan pengayaan. Estetisme semacam ini dipandang positif dalam peranan pengembangan gaya yang menentang gaya elit kebudayaan tinggi.

Camp tidak tertarik pada sesuatu yang otentik dan orisinal. Sifatnya cenderung menyukai duplikasi bagi kepentingannya sendiri, mengupayakan satu bentuk '*bricolage par excellence*', menghasilkan sesuatu dari hal yg sudah tersedia (Piliang, 2012:191). Bahan baku diambil dari kehidupan sehari-hari, fragmen realitas kehidupan nyata, seperti Marilyn Monroe, seragam militer, seragam buruh, *Art Deco*, yang diproses dan didistorsi sehingga menjadi "dirinya" lagi, menjadi artifisial.

Semangat reproduksi yang ditekankan pada seni *camp* ini sesungguhnya menghasilkan keunikan tersendiri, melalui teknik distorsi bentuk alami. Sebagai contoh seni *camp* pada seni pahat adalah dengan "memperpanjang" bentuk sehelai daun bisa diperoleh sebuah daun pintu yang artistik. Seni *camp* mendistorsi bentuk alami dan fungsi normal apa saja yang ada di dunia ini, sehingga menghasilkan bentuk-bentuk yang tidak rasional dari realita bentuk daun itu.

Sebagaimana *kitsch*, *camp* memang juga sebuah upaya menjawab kebosanan dengan menghadirkan seni-seni kebudayaan tinggi ke hadapan massa. Pemicunya adalah mencari jalan keluar dari kedangkalan, kekosongan dan kemiskinan makna dalam kehidupan modern. *Camp* oleh karenanya juga mengakrabi masa lalu di dalam hubungan yang sentimental. Jalan keluar ilusif yang ditawarkan membawa konsep dan teknik "daur ulang" karya dari masa lalu ke dalam wujudnya yang artifisial,

meninggalkan makna-makna ideologis, ritual, dan spiritualnya (Piliang, 2012:192).

Ciri khas karya *camp* yang membingungkan ini dapat ditilik melalui penggunaan kembali elemen-elemen *Art Nouveau* atau *Art Deco*. Konsep artifisial sebagai kaidah estetis yang dianut menggiring seni *camp* untuk menjadi sesuatu yang luar biasa dengan mengejar keelokan, segala yang berlebihan, spektakuler dan glamor. *Camp* menyampaikan ideologi anti-estetis justru dengan membuat segalanya seolah-olah estetis. Diskursusnya yang memercayai bahwa “Sesuatu yang estetis tidak selalu berupa hal yang memiliki keteraturan, organisasi, keindahan maupun keharmonisan. Sesuatu yang menurut ukuran estetika baku (modernisme tinggi) dianggap vulgar, bagi *camp* justru bernilai tinggi.

Dekadensi estetika ini berhubungan langsung dengan pertumbuhan masyarakat dunia industri dan produksi komoditi. *Camp* melawan kriteria seni tinggi seperti ketunggalan dan orisinalitas. Masyarakat luas justru interes pada reproduksi, itu yang utama, yang menghasilkan produk konsumen dan menawarkan selera dan gaya sangat variatif, tanpa batas. Makna tidak hanya diproduksi tapi direproduksi, gaya bagaimana makna diproduksi lebih penting daripada maknanya sendiri.

e. Skizofrenia (*Schizophrenic*)

Skizofrenia yang merupakan istilah psikoanalisis di dalam diskursus intelektual di Barat diperluas penggunaannya di antaranya untuk menjelaskan fenomena bahasa (Lacan), sosial ekonomi dan politik

(Deleuze & Guattari), dan estetika (Jameson). Wilayah bahasa menjelaskannya sebagai kata yang tidak merepresentasikan atau menunjuk yang direferensikan (benda), melainkan menampilkan dirinya sendiri sebagai referensi (Piliang, 2012:197).

Pemikiran linguistis Saussure menyatakan, bahwa makna hadir dari hubungan logis antara penanda dan petanda, yang juga memperoleh legitimasinya di dalam konvensi. Hubungan arbitrer antara penanda dengan petanda yang menyatakan bahwa konsep atau petanda tidak secara langsung terkait dengan satu penanda, seolah-olah menjadi bumerang yang dilemparkan oleh pemikiran kaum postruktural. Hubungan yang labil ini memungkinkan kesimpangsiuran penggunaan penanda-penanda yang tidak memiliki batas untuk mengungkapkan satu konsep yang pasti.

Fredric Jameson mendukung gagasan Lacan yang meletakkan skizofrenia sebagai deskripsi yang menawarkan model estetika provokatif, daripada sebuah diagnosa mental klinis. Lacan menemukan bahwa yang disebut sebagai *signified (the meaning or conceptual of an utterance)* sesungguhnya adalah “efek makna”, ketika pemaknaan fatamorgana objektif dihasilkan dan diproyeksikan melalui hubungan antar penanda. *‘When that relationship breaks down, when the links of the signifying chain snap, then we have schizophrenia in the form of a rubble of distinct and unrelated signifiers’* (Jameson, 1991:25-26).

Seorang individu menemukan identitasnya melalui kemampuannya menyatukan masa lalu dan cita-cita masa depan, dengan kondisinya yang

aktual hari ini. Penyatuan ini temporal, yang selalu akan berubah bersama lingkaran hermeneutisnya melewati waktu di mana bahasa memperoleh fungsinya. Individu yang tidak mampu menyatukan masa lalu, masa kini dan masa depan suatu kalimat (bahasa), tidak merasakan pengalaman biografis atau kehidupan batinnya. Individu ini menderita skizofrenia, mengalami kesimpangsiuran tanda dengan rusaknya atau terputusnya rantai penandaan, karena pengalamannya tereduksi hanya pada serangkaian penanda-penanda murni (Jameson, 1991:27).

Skizofrenia estetis dengan demikian dapat dikatakan sebagai suatu model estetika yang dihasilkan dari keterputusan hubungan antara penanda dan petanda. Karya seni skizofrenia memanfaatkan keadaan ini dengan menghadirkan serangkaian penanda-penanda yang tidak saling berkaitan. Keterputusan hubungan juga terjadi di antara penanda-penanda itu sendiri, yang darinya seniman pascamodern menghasilkan bentuk-bentuk yang menekankan pada heterogenitas, diskontinuitas, dan kehadiran simbol berlapis-lapis tanpa harus mereferensikan makna absolut. Kontradiksi, keterputusan dan ambiguitas merupakan isi karya sekaligus nilai estetis karya itu sendiri.

Masyarakat pascamodern adalah apresiator utama bentuk karya skizofrenia. Masyarakat pascamodern hidup di dalam kelimpahan komunikasi, produksi dan konsumsi melalui kecacakan interkoneksi informasi dan jaringan komunikasi tanpa batas serta global. Papan-papan

iklan, acara televisi, permainan gaya di dalam dunia *fashion*, membuka segala jenis penanda dengan segala bentuk pemaknaannya.

Eksplorasi penanda-penanda dan makna-makna menjadi lebih penting daripada merefleksikan satu makna tertentu dari hal yang nyata. Diskursus seni pascamodern mengategorikannya sebagai bahasa skizofrenia pascamodern, bahasa yang mempergunakan persimpangsiuran penanda, gaya, ungkapan-ungkapan berikut media ungangkannya. Sebagai hasilnya adalah produk-produk termasuk karya seni yang membawa makna-makna kontradiktif, ambigu, terpecah dan samar-samar (Piliang, 2012:199).

2. Hiper-realitas di Dalam Karya Seni Pascamodern

Diskursus kebudayaan pascamodern diwarnai oleh kebutuhan terus menerus atas diferensi, perubahan-perubahan produk, *appearance*, dan gaya. Orientasi kebutuhan yang selalu mengejar percepatan dan dinamika pasar seringkali dicapai melalui penyingkatan durasi proses dan perubahan-perubahan instan pada hasil produksi. Gaya atau *fashion* terserap dengan mudah oleh masyarakat konsumen dan menjadi populer tanpa harus selalu relevan dengan kebutuhan hakiki; untuk selanjutnya dapat dengan mudah digeser oleh gaya-gaya berikutnya.

Seni secara umum berperan penting dalam menciptakan sistem diferensi sosial melalui tanda dan simbol-simbol yang ditawarkannya. Diferensi itu sendiri menjadi satu bentuk kekuasaan yang menguasai diskursus seni pascamodern yang diciptakan melalui objek-objek estetis. Potensi seni di dalam mewujudkan diferensi ini salah satunya melalui tontonan yang

diproduksi dengan konsep “penyangkalan dunia nyata”. Konsep yang berorientasi kepada pencarian “dunia kedua” ini sangat mengunggulkan teknologi simulasi yang diramu bersama fantasi, ilusi, fiksi, dan nostalgia, yang ditujukan untuk menciptakan “ruang-ruang baru kehidupan” manusia.

“Ruang baru kehidupan” ini di dalam diskursus pascamodernisme disebut sebagai hiper-realitas (*hyperreality*), atau dikenal pula sebagai “dunia ke-dua”. Hiper-realitas oleh Brooker dijelaskan sebagai terminologi yang berasosiasi dengan reproduksi objek, *event* dan pengalaman yang lebih disukai bahkan dapat menggantikan produk orisinalnya, karena seringkali dihadirkan “lebih nyata dari yang nyata”. Hiper-realitas menurut Baudrillard merupakan bentuk simulasi yang paling berkembang; sebuah representasi yang otonom dan bebas dari referensi dunia nyata. Umberto Eco mempercayainya sebagai sebuah fabrikasi “kepalsuan absolut” yang mengawetkan masa lalu di dalam imitasi dalam ukuran otentiknya (Brooker, 2003:127-128; Eco, 2009:29).

Jean Baudrillard dan Umberto Eco mempergunakan Disneyland sebagai contoh, meletakkan hiper-realitas dalam pengertian yang lebih khusus sebagai kecenderungan budaya di dalam masyarakat Amerika kontemporer, semacam nostalgia sekaligus utopia masa lalu. Hiper-realitas adalah tiruan yang lebih baru bahkan lebih lengkap dari masa lalu atau karena ketidakhadiran objek orisinal. Ruang hiper-realitas, bersama dengan kapitalisme global serta ideologi dalam masyarakat konsumen, memiliki relevansi yang erat bagi munculnya idiom-idiom estetika seni pascamodern.

Baudrillard (1983:26-29) dalam diskusinya lebih jauh, menjelaskan lenyapnya petanda dan metafisika representasi adalah awal hadirnya era hiper-realitas. Hiper-realitas menjadi ruang di mana realitas kehidupan manusia diambil alih oleh duplikasi dunia nostalgia dan fantasi. Masyarakat kontemporer adalah *massa* konsumeris yang mayoritas diam yang sangat efektif menjadi media mengalirnya segala bentuk informasi, produk, gaya (*fashion*), dan gaya hidup. Melalui bentuk-bentuk informasi ini, tanda, pesan, makna, gaya dari berbagai sumber mitologi, ideologi, kebudayaan masa lalu dan masa kini tumpang tindih secara eklektik.

Umberto Eco (2009:31-33; 75) dalam uraian yang agak berbeda dengan Baudrillard, mengartikan hiper-realitas sebagai sebuah reproduksi dunia fantasi, mimpi, ilusi, halusinasi, juga *science fiction*. Reproduksi ikonik sebagai respon atas realitas yang hilang menjadi titik perhatian aktivitas kebudayaan yang merupakan akibat dari tidak terpenuhinya janji-janji utopis kemajuan (oleh modernisme). Hiper-realitas memiliki dua kategori yaitu reproduksi realitas-realitas sejarah dan reproduksi fantasi, mimpi, dan ilusi. Reproduksi realitas-realitas sejarah memburukkan berbagai periode sejarah (termasuk peradaban, kebudayaan dan tokoh) sehingga tak tampak lagi perbedaan antara sejarah yang “realitas” dengan yang “rekayasa”. Reproduksi fantasi, mimpi, dan ilusi bahkan lebih ekstrem karena fantasi lebih tampak nyata daripada realitas itu sendiri – penonton mengambil bagian di dalam teater “total” yang disempurnakan oleh kecanggihan teknologi dan *science fiction*.

Konstruksi dunia hiper-realitas tidak terlepas dari peran hipersemiotika dimana tanda menjadi sangat penting kehadirannya. Amir Piliang (2012: 49 - 51) secara komprehensif mengartikan hipersemiotika sebagai kecenderungan melampaui semiotika, yang pada awalnya merupakan upaya melampaui batas oposisi biner konvensional di dalam bahasa dan kehidupan sosial. Prinsip-prinsip hipersemiotika kemudian dikembangkannya dari pendapat para pemikir semiotika mutakhir, dalam uraian sebagai berikut:

1. Hipersemiotika adalah produksi tanda-tanda yang tidak bergantung pada konvensi, kode, atau makna yang ada dan membiak tanpa batas serta tanpa relasi yang tetap.
2. Hipersemiotika menekankan sifat imanensi, permainan permukaan fisik, permainan penanda, pengolahan bentuk, dan eksplorasi dunia simulasi seluas-luasnya, yang dengan demikian mengesampingkan sifat transendensi, kedalaman dan ketetapan makna, kepastian isi, dan kanon-kanon representasi.
3. Hipersemiotika menitikberatkan kepada perbedaan (*difference*) tanpa keharusan mempertimbangkan identitas, konvensi, dan kode sosial melalui penelusuran puing-puing tanda masa lalu untuk menciptakan ruang dialogis antar waktu dan ruang di dalam wadah ruang yang sama (masa kini).
4. *Language game* menekankan pada *parole* yang tidak mengikat diri pada sebuah sistem yang tetap, untuk mencapai kegairahan,

kesenangan, dan ekstasi dalam bermain itu sendiri, tanpa harus menyediakan ruang bagi hadirnya makna.

5. Simulasi untuk menciptakan realitas kedua yang tidak mereferensi dunia nyata melainkan dirinya sendiri; ini adalah sebuah realitas artifisial yang justru lebih dipercaya atau lebih nyata daripada realitas yang sesungguhnya.
6. Diskontinuitas semiotika untuk menciptakan ruang bagi perbedaan dan permainan bebas tanda dan kode yang disertai dengan kejutan-kejutan, untuk menjauhi sistem/struktur awal yang mengikat.

Ketika relasi antara penanda-petanda, atau antara konsep dan makna, diputuskan, maka yang diproduksi adalah tanda yang terlepas dari rujukan realitas alias bermain di dalam simulasi murni – menciptakan realitasnya sendiri dalam dunia kedua, dunia hiper-realitas. Hiper-realitas dikonstruksi oleh produksi dan permainan bebas tanda-tanda yang melampaui definisi, prinsip, struktur, dan fungsinya sendiri (*hyper-sign*), yang melaluinya pula hiper-realitas dipandang sebagai dunia perikayasaan.

Di dalam dunia hiper-realitas, tanda kehilangan kontak dengan realitas yang seharusnya direpresentasikannya, yang pada akhirnya menciptakan satu kondisi peleburan, pembauran dan kesimpangsiuran antara yang palsu dengan yang asli, masa lalu dengan masa kini, fakta dengan rekayasa, tanda dengan realitas, dan dusta dengan kebenaran. Hiper-realitas mewujud di dalam masyarakat pascamodern, kapitalis, industrialis, dan konsumeris melalui

pengemasan yang mengutamakan pesona, kejutan, provokasi, dan *eye catching* sebagai logika komoditi.

Baudrillard percaya bahwa percepatan perkembangan teknologi pada akhirnya sangat berperan menjadikan komoditi sebagai kebudayaan baru yang dianut oleh masyarakat, kebudayaan yang sesungguhnya menawarkan “tanda-tanda dusta” melalui teknologi simulasinya. Tanda-tanda dusta ini jika bertemu dan melebur dengan tanda-tanda otentik dapat menjadi sebuah informasi yang ambigu karena kaburnya batas-batas antara keduanya (1983: 98-100). Kondisi yang demikian inilah yang sesungguhnya melahirkan *pastiche*, *parody*, *kitsch*, *camp* dan *schizophrenic* dan memberinya peluang lebar untuk berkembang.

B. Orientasi Karya Tari Indonesia Pascamodern

Pengaruh pascamodernisme pada seni tari Indonesia menunjukkan signifikansinya pada kisaran tahun 90an dengan diawali oleh menjamurnya kelompok dan komunitas tari modern dan non-tradisi. Gerakan atau arus seni modernisme akhir menuju pascamodernisme dari Barat memberi kontribusi yang besar bagi bentuk-bentuk tari Indonesia di masa itu. Teknologi informasi global mendorong terserapnya segala wacana dari seluruh penjuru dunia, termasuk wacana seni. Meskipun demikian, pengetahuan baru dunia seni tari modern dapat dikatakan terlambat; dalam arti, ketika koreografer-koreografer Indonesia tengah gegap gempita mulai mengenal tari modern, negeri asal pembawa tari modern sudah beranjak mengenal bentuk dan konsep lain yang lebih baru (lebih akhir atau *the latest time*).

Gerakan modernitas di dalam seni tari Indonesia menjadi terkesan “membeo”, terutama karena konsep-konsep koreografi model Barat dipergunakan sebagai acuan, teori dan pendekatan bagi penciptaan tari Indonesia di level akademis. Sementara itu, perjalanan intelektual koreografer muda Indonesia pada umumnya yang belum paripurna meraih tradisi literatur (budaya membaca dan menulis), dari yang sebelumnya tradisi lisan, sudah harus bergegas menyambut budaya gambar (imagi, grafik, kode).

Komputerisasi dan digitalisasi dalam berbagai bentuknya memang membantu mencapai efektivitas kerja yang dapat pula mendorong kreativitas untuk lebih bebas memainkan imajinasi. Dampak negatifnya adalah otomatisasi yang bermuara pada kekayaan variasi model serta orientasi hasil serba instan, yang tidak saja termanifestasi di dalam karya namun juga sikap kerja berkesenian.

Spektator Indonesia demikian pula, ketika tengah mencoba memahami bentuk-bentuk pertunjukkan tari non-tradisi era modern yang masih terasa *unfamiliar*, sudah harus pula disuguhi bentuk-bentuk baru (*the latest forms*) yang lebih asing lagi bahkan cenderung ganjil, melalui kecanggihan teknologi dan media (televisi, internet, *youtube*). Kebingungan mendera indera penglihatan, pendengaran, hingga mencapai ke level pemikiran untuk dapat mencerna makna atau setidaknya menangkap apa yang ingin dikatakan oleh bentuk-bentuk tersebut. Kebingungan yang tidak disadari dapat pula membawa dampak tersendiri, terutama ketika pengetahuan yang diperoleh dari hasil “kebingungan” ini diartikulasikan melalui kecanggihan permainan bahasa logika.

Sebagai contoh, dari sebuah acara Televisi “So You Think You Can Dance”, seorang akademisi non-seni menonton sebuah karya tari yang berisi rangkaian ragam-ragam gerak Balet, beberapa gerak Hip Hop dan ditingkahi oleh idiom-idiom gerak realis sehari-hari. Penonton ini dengan sangat yakin menyatakan bahwa tarian tersebut menyajikan makna dan berbicara tentang “menubuhkan musik”, alasannya karena terdapat berbagai jenis musik yang dibunyikan secara bergantian, termasuk lagu Taylor Swift yang tengah populer, dan tubuh para si penari bergerak mencoba menyesuaikan diri dengan ritme dan dinamika musik itu.

Istilah “menubuhkan musik” seolah-olah menjadi mantra yang ampuh untuk dihembuskan sebagai “gagasan inovatif” di dalam karya tari. Penonton tersebut barangkali lupa, atau bahkan belum mengetahui, bahwa seni tari pada uraiannya yang paling dasar adalah gerak tubuh manusia di dalam ritme, irama, dan dinamika, termasuk di dalamnya lagu dan musik yang mengiringinya, seperti yang didefinisikan Suryodiningrat dalam *Babad lan Mekaring Joged Jawi*, ‘*Ingkang kawastanan beksa inggih punika ebahing sadaya saranduning badan, kasarengan ungeling gangsa, katata pikantuk wiramaning gending, jumbuhing pasemon kaliyan pikajenging joged*’ (Prihatini, 2007: 30). Ungkapan ini memaknakan tari sebagai bergerakinya seluruh badan bersama bunyi instrumen gamelan yang tertata di dalam irama gending, yang diselaraskan dengan ekspresi dan rasa gerakanya.

Musik di dalam tari adalah elemen yang kehadirannya setara dengan gerak, tubuh manusia, kostum, dan ruang, namun tidak bisa menjadi lebih penting.

Kesemuanya membentuk suatu bentuk harmoni yang disebut dengan “tari”. Istilah “menubuhkan musik” oleh spektator di atas dengan demikian terasa latah, yang berasosiasi dengan kecenderungan *hyper-sign* atas bahasa. Tanda berlebihan atas bahasa itu dibangun sebagai artikulasi verbal suatu permainan spektakel di ruang media yang mempertontonkan tanda-tanda saling berseliweran tanpa hubungan yang jelas (hip hop, balet, aktivitas keseharian, musik pop).

Spektator yang tanpa didahului pengalaman mengenal bentuk tari lainnya, dengan sendirinya memersepsikan bentuk dan gagasan tontonan tersebut sebagai kecanggihan sebuah tari. Estetika pascamodern turut melegitimasi fenomena ini sebagai karakter seni pascamodern yang mencirikan “apa saja adalah mungkin”, karena yang penting adalah diferensiasi bentuk dan penampilan.

Bentuk tari pascamodern, melalui analogi-analogi serta observasi parsial atas kecenderungan presentasinya, sesungguhnya mereferensi konsep seni bercorak antropomorfis. Ide seni antropomorfis mencoba mengapungkan kembali pluralitas, penggalian pada sejarah dan tradisi, mengutamakan komunikasi langsung daripada simbol, serta membongkar kemapanan konvensi-konvensi. Konsep estetika ini sesungguhnya paradoks, karena selain menekankan pada semangat kebebasan individual, membawa pula upaya legitimasi universal untuk hal-hal yang lokal, semacam demistifikasi elemen esoteris dan demitologisasi nilai tradisional. Sebagai akibatnya adalah pencampuradukan identitas dan ketakberaturan di dalam bentuk itu sendiri (*chaos*).

Seni tari bersifat *ephemeral* yang hanya dapat dinikmati dalam waktu sangat singkat dan tidak dapat diulang, dalam arti kehadirannya secara holistik

melibatkan atmosfer dan suasana alamiah pada saat pementasan. Suasana ini tertangkap lewat penyajian bentuk-bentuk visual dan aural yang merupakan jalinan intensif antara gerak tubuh penari, musik atau bunyi iringan, kostum, properti, pencahayaan, tata ruang dan keruangan. Melalui tata hubungan yang mencapai harmoni dan *unity*, penonton menyaksikan suatu citra dinamis dari kontras-kontras yang diciptakannya. Karena sifat yang demikian maka *chaos* di dalam suatu penyajian tari adalah satu hal yang dipaksakan, mengada-ada, dan terasa berlebihan.

Prinsip *chaos* (ketakberaturan), yang di dalam seni rupa dapat kita nikmati karena memberikan spirit *freshness* dan mengobati kebosanan kita pada konvensi, belum tentu dapat disajikan di dalam karya seni tari dengan kualitas yang sama. Seni tari memaknakan “kesemrawutan” bahkan melalui penyajian ketertataan komposisi gerak dan pola lantai, yang dengan demikian jelas tidak bermaksud menghadirkan kekacauan dalam arti sebenarnya.

Iringan yang menyentak-nyentak dengan ritme yang melompat-lompat, lalu kostum dan properti yang seolah-olah tidak saling berhubungan, tentu memang dimaksudkan demikian untuk menyampaikan maksud-maksud tertentu. Karya seni tari lebih terikat untuk menghadirkan yang simbolis di dalam penyajiannya, dibanding seni yang lain. Kata lain, seni tari tidak bisa menghadirkan yang vulgar. Struktur dan bentuk sebuah karya seni tari, harus tetap terlihat di dalam penyajiannya yang ekstrem sekalipun, untuk dapat berkomunikasi dengan penontonnya.

1. Gagasan, Bentuk dan Penyajian

Seni tari Indonesia sebagai seni pertunjukan atau seni tontonan tidak dapat melepaskan diri dari keharusan beradaptasi dengan kondisi ruang pascamodern. *Audience* hari ini sebagian besar adalah *workaholic* yang membutuhkan hiburan ringan sekedar sebagai selingan di antara kepadatan aktivitas mereka. Ironi ini harus diakui sebagai efek berantai atas mode *idle* mayoritas masyarakat Indonesia dalam merawat sanggar-sanggar tari, termasuk kegalauan menerapkan sikap apresiatif terhadap seni tari. Suatu sistem pendidikan seni yang tepat barangkali dapat menjembatani pemahaman masyarakat yang lebih holistik terhadap seni tari baik tradisi maupun non-tradisi (modern dan kontemporer).

Sementara itu, media dan teknologi canggih menyediakan informasi berlimpahan yang sangat mungkin justru menjadi “pendidik” utama yang dianut oleh masyarakat. Standar estetika yang memenuhi selera massal pun terbentuk melalui penyerapan pengalaman yang disuguhkan secara global. Seniman harus menghadapi situasi paradoks ini, antara menciptakan karyanya di dalam idealisme murni, atau mengikuti selera pasar. Kedua pilihan barangkali tidak serta merta menyelesaikan permasalahan domestik seniman sebagai bagian dari masyarakat. Persoalannya lebih terletak pada kesadaran menghadirkan nilai-nilai hakiki karya seni, dengan mempergunakan cara dan konsep tradisional atau masuk ke dalam pusaran manuver pasar yang menawarkan cara-cara yang lebih baru dan akomodatif.

Tontonan yang tidak memenuhi selera penonton serta tidak dapat menyesuaikan diri dengan selera dan tata kerja pasar dengan mudahnya tersingkir. Sebaliknya, tontonan *kitsch* melalui daya tarik kemolekan penari, spektakularitas, kostum serba gemerlap, orientasi sensasional dan sensualitas, gerak akrobatik, dan lelucon murah, merebut simpati masyarakat dan merajai pasar. Hal ini dapat terjadi karena hegemoni kekuasaan lagi-lagi berperan, melalui sistem kuratorial yang pada dasarnya juga berorientasi pada sistem pasar global dan kapitalisme modern. Selera masyarakat terhadap karya seni digiring menuju nilai yang dilegitimasi, yang dengan demikian, estetika pun dibentuk secara sadar untuk menciptakan acuan konseptual bagi produksi karya seni.

Murgiyanto menyontohkan *extravaganza* Guruh Sukarno Putra dengan Swara Mahardika-nya yang melahirkan puluhan koreografer, yang menurutnya lebih tepat disebut sebagai penata gerak karena karyanya setiap hari menghiasi layar-kaca televisi dengan *action, speed, glamour, erotisme*, dan juga simbol-simbol etnik yang diadaptasi secara acak. Pertunjukan seperti ini dibuat bagi penonton yang melihat tanpa keterlibatan, tanpa pengayaan pengalaman batin dan tanpa pendalaman iman, melainkan sekedar hiburan yang memukau sekejap untuk hilang tanpa meninggalkan bekas bagi nurani (Murgiyanto, 2004:46-47).

Tarian Indonesia bergaya *extravaganza* mencomot idiom-idiom tari beberapa etnis dan mencampurnya dengan gaya Barat secara eklektik, yang dibumbui ornamen dan asesoris pasar global. Satu bentuk tari *extravaganza*

dapat menghadirkan gerak-gerak tari Bali, Sumatra, Jawa, Kalimantan hingga Papua, diseling oleh gaya hip hop atau gaya terbaru semacam “*Gangnam-style*”, atau “*K-Pop*”. Kehadiran ini sebatas pada bentuk fisik pada lapisan permukaan saja, serta tidak memerlukan pemaknaan apapun. Tari-tari *extravaganza* menjadi sebuah *style* tersendiri; fungsinya lebih sebagai pelengkap aransemen musik yang sudah terlebih dahulu ada, termasuk menjadi pendamping atau pelengkap pertunjukan penyanyi-penyanyi besar.

Kecenderungan pada produksi dan reproduksi semacam ini membuka pintu seluas-luasnya bagi hadirnya hiper-realitas dalam karya-karya seni tari Indonesia hari ini. Hiper-realitas tari Indonesia mewujudkan salah satunya melalui bentuk eklektik yang mengombinasikan berbagai macam gaya dari beberapa seniman pendahulu atau yang sedang populer, gaya dari beberapa periode atau masa tertentu, gaya dari beberapa kebudayaan yang berbeda, atau gaya yang mencampur kebudayaan masa lalu dengan kebudayaan masa sekarang. Simbol-simbol dipergunakan secara berlebihan dan seringkali terlalu jauh keluar dari konteks asalnya, sehingga pada akhirnya karya tari hanyalah serangkaian spektakel gerak yang memamerkan aneka simbol, kode, dan tanda dalam bahasa gerak.

Permasalahan krusial adalah bahwa kecenderungan “merangkai” dan mengombinasikan beraneka simbol, gaya, dan spektakel gerak-gerak akrobatik itu oleh masyarakat kontemporer Indonesia secara naif diakui sebagai sebuah kreativitas (seperti pada permasalahan “menubuhkan musik” tersebut di atas). Ruang hiper-realitas dalam karya tari Indonesia kontemporer

memang mengandung paradoks: di satu sisi membuka kekayaan imajinasi tanpa batas si seniman, di sisi lain mengarah kepada penggambaran sikap masa bodoh terhadap dunia sekitarnya. Kekayaan imajinasi dalam hal ini menjadi kunci bagi kreativitas, namun sekaligus menumbuhkan fantasi liar tanpa batas, yang hanya senimannya sendiri dapat mengendalikan.

Hiper-realitas dalam karya tari Indonesia paling banyak mewujudkan melalui bentuk *kitsch* dan *pastiche* yang merupakan sebagian saja dari bahasa estetika seni pascamodern. Bentuk *kitsch* mewarnai banyak karya tari Indonesia melalui karakteristik pertunjukannya yang glamor, terasa ringan, dangkal, populer, dan komunikatif (demistifikasi). Bentuk *pastiche* disajikan dengan membawa kembali mitos dan legenda masa lalu ke dalam ruang kekinian tanpa keterikatan relasional dengan konteks asalnya (demitologisasi).

Kedua bahasa estetika pascamodern ini paling banyak dianut di dalam proses artistik karya tari Indonesia kontemporer baik diproses di dalam konsep garap dan penyajian tradisi maupun non-tradisi. *Kitsch* dan *pastiche* dihadirkan dengan kekuasaan mengendalikan, melalui media – televisi paling signifikan – untuk semata-mata kepentingan komodifikasi. Kecenderungan ini berujung pada ketidakpedulian atau menafikkan upaya kehadiran makna pada penyajian karya seni tari.

Selama pengamatan partisipatif di dalam kurun waktu 2013 – 2017, penulis menemukan beberapa karakteristik penyajian karya tari koreografer-koreografer muda yang memperoleh bimbingan akademis di bidang penciptaan seni. Area akademis memiliki legitimasi di dalam mewacanakan

dan menerapkan konsep atau prinsip-prinsip koreografis, berikut diskursus teoretis yang sedang berkembang, secara sistematis dan berkelanjutan. Perkembangannya dapat ditelusuri, diobservasi, untuk kemudian dikaji di dalam limit waktu tertentu serta untuk kepentingan penelitian parsial. Wilayah di luar akademis namun demikian tetap dipergunakan sebagai penyeimbang, sedikit sebagai pembanding untuk sedikit mengetahui ontologi dan epistemologi ide dan gagasan yang sedang menjadi *trend* di kalangan generasi pascamodern ini.

Pengamatan selain hanya mengambil wilayah akademis di Yogyakarta dan Surakarta, juga hanya difokuskan pada bentuk dan penyajian karya. Fokus wilayah ini dilakukan dengan mempertimbangkan bahwa kedua kota besar yang bermoto “kota budaya” ini merupakan pusat pertemuan (juga penempatan) bagi calon-calon seniman dan akademisi seni dari berbagai daerah di seluruh Indonesia. Pengamatan struktur dan bentuk penyajian setiap karya dari setiap periode pementasan menghasilkan beberapa catatan yang dapat dipergunakan cukup sebagai kesimpulan sementara yang mengonfirmasi asumsi yang mendahuluinya.

Uraian di bawah ini hendaknya dipahami sebagai sebuah persepsi untuk membuka wawasan atas kecenderungan temporal, dan bukan sebagai penghakiman atas karakter karya sebagai seni pascamodern. Hasil persepsi menguraikan beberapa titik kecenderungan yang signifikan di dalam penyajian karya. Beberapa kecenderungan dapat terulang ke dalam kelompok-kelompok penyajian secara periodik, namun ada pula yang tidak bertahan lama.

Kecenderungan estetis ini bahkan hampir menjadi “tema tersirat” atau *trend* bagi masing-masing periode pementasan karya.

a. Isu Transgender dalam Sentuhan Gaya Skizofrenia

Jameson menguraikan bahwa seniman-seniman pascamodern seperti Andi Warhol (lukis), Samuel Beckett (teater), John Cage (musik), dan Jean-Paul Sartre (sastra) dengan kesadaran penuh sengaja memutus rantai penandaan dalam karya-karya mereka. Bahasa seni yang kemudian berlabel skizofrenia tersebut dipergunakan sebagai ekspresi yang sarat dengan kritik dan kode-kode penentangan terhadap situasi sosial atau stagnansi seni pada masa itu (1991: 30).

Karya skizofrenia karenanya, seperti naskah drama *Waiting for Godot* milik Beckett, sarat dengan dialog-dialog yang tidak saling berhubungan atau monolog panjang yang seolah-olah melompat dari berbagai memori. Logika bentuk juga diputar balikkan, membongkar *cannon* dan konvensi untuk menghadirkan atmosfer ambiguitas, mengajak *audience* yang mau dan mampu berkontemplasi mencari makna tersembunyi.

Karya koreografer-koreografer muda yang akan dibahas di bawah ini, yang meskipun gaya skizofrenia cukup signifikan mewarnai gagasan penciptaannya, belum menampakkan gejala pemikiran kritis yang serupa. Kesimpangsiuran tanda di dalam karya-karya ini barangkali justru merupakan efek dari kondisi pascamodern, yang menyediakan ruang dan fasilitas berkesenian serba instan. Satu hal penting mengenai

kecenderungan karya bersifat skizofrenia di bawah ini, yaitu bentuk penyajian karya secara keseluruhan berintensi mengeksplorasi tubuh laki-laki dalam gerakan-gerakan yang seringkali lebih gemulai dari genre tarian putri, terkadang agak komikal, ringan, dan vulgar.

Tema yang dibawakan juga seputar permasalahan *transgender*, dengan menggarap problematika kesadaran-ketidaksadaran, kegalauan posisi di dalam kehidupan bermasyarakat, hingga ritual proses perubahan gender itu sendiri. Karakter-karakter ini terdapat pada *Dhingklik Sindhen* (2012/2013) karya Rosnanda, *Ondeh Marawa* (2015) karya Janihari Persada, *Titis Tutus* (2017) karya Budi J. Habibie, dan *Muha Belian* (2017) karya Harianto. Penyajian karya juga kental dengan idiom-idiom *pastiche*, *kitsch*, *camp* dan parodi, menegaskan peranannya sebagai bahasa estetis seni pascamodern yang dominan.

Pasar dengan sistem komodifikasinya merespon baik karya-karya semacam ini serta menganggapnya sebagai karya bernilai jual tinggi. Penyajiannya yang ringan dan glamor selalu menghibur dan mudah diserap oleh selera masyarakat, terutama konsumeris kelas menengah dan kelas atas. Kesempatan dan tawaran pentas datang dari banyak arah baik sektor formal (acara kantor, seminar, lustrum dan dies natalis institusi) maupun non-formal (*café*, restoran, resepsi pernikahan). Ketersediaan tempat, waktu dan biaya pementasan yang mudah diperoleh bahkan sampai ke luar daerah, membuat karya-karya bercorak skizofrenia menjamur dalam berbagai jenis dan macamnya.

Karya-karya semacam ini bermain dengan persimpangsiuran penanda, gaya, dan media ungkap yang saling kontras dan terpecah-pecah. Berbeda dengan Skizofrenia estetis Jameson, karya-karya ini tidak menyediakan ruang kontemplasi bagi makna tersembunyi, karena ambiguitas berhenti pada bentuk dan glamor itu sendiri. *Dhingklik Sindhen* sebagai contoh, menghebohkan pasar seni pertunjukan setidaknya di Yogyakarta sendiri, yang menyibukkan sang koreografer dengan pesanan pentas bertumpuk-tumpuk hingga akhir tahun 2017. Selain menyajikan yang kocak, glamor, vulgar, dan “kegilaan” total yang mengundang tawa penonton, juga bersifat eksperimental.

Talenta para koreografer muda ini patut diperhitungkan, terutama karena perjalanan meraih kesenimanan baru saja dimulai. Pada kenyataannya, tidak satupun dari keempat karya tersebut di atas yang tidak mendapatkan *applaus* sangat meriah dari *audience*-nya. Koreografer-koreografer ini juga meraih *grade* tinggi secara akademis.

Fakta terjadinya kerancuan kategori berkenaan dengan gender, justru menghasilkan suatu pengakuan atas kompetensi konseptual dan kemampuan teknis di atas rata-rata. Terlepas dari totalitas pengalaman yang terpecah-pecah, seolah diri berada di dalam persimpangan antara “aku” dan “bukan aku, individu-individu ini sering diasumsikan sangat imajinatif, berani mengambil resiko, *extremely “insane”* (dalam arti positif), sangat *stylish*, sensitif, detil dan antusias terhadap *fashion*.

b. Muatan Simbol-Simbol Semu (*Over-symbols*)

Karya Yuni Ratnasari berjudul *Gumrah Wewarah* (2015) mengangkat tokoh *Limbuk* sebagai tema tari. *Limbuk* adalah tokoh punakawan wanita di dalam dunia pewayangan yang menemani dan merawat putri-putri raja. Tokoh ini digambarkan sebagai wanita muda bertubuh tambun, berwajah ceria dan selalu gembira. *Limbuk*, biasanya ditampilkan bersama tokoh punakawan wanita *Cangik*, selalu mengawali adegan *kaputren* dalam pertunjukan wayang orang. Fungsinya secara praktis adalah untuk mencairkan suasana sambil menghibur penonton dengan gurauan dan tingkah laku yang lucu.

Keberangkatan gagasan karya ini adalah untuk mewujudkan figur *Limbuk* ke dalam komposisi gerak serta mengasosiasikan makna kehadirannya dengan kehidupan aktual sebagai *pamomong* yang selalu ceria. *Limbuk* merupakan penjelmaan *Batari Kanestren* yang turun ke bumi untuk tugas suci menjaga wahyu *Prajna Paramita*. Tugas suci menjaga dan merawat wahyu ini oleh koreografer direlasikan dengan dunia aktual sebagai *pamong* penjaga Nusantara (Ratnasari, 2016:8).

Sebuah elemen abstrak seperti sebuah wahyu, *wangsit* ataupun petunjuk-petunjuk ilahiah memang sulit untuk dihadirkan di dalam pertunjukan karya tari. Karya tari oleh karenanya tidak dianjurkan mempergunakan hal yang abstrak sebagai tema utama. Sebuah komposisi tertentu barangkali dapat mewakili kehadiran yang abstrak secara simbolis, melalui pola relasional yang dibangun dari interaksi antar penari “pemeran

wahyu” dengan penari “penerima (yang kejatuhan) wahyu”. Di dalam pertunjukan Wayang Orang, keberadaan wahyu disampaikan melalui narasi, dan diasosiasikan dengan tokoh perantara, misalnya *Batara Narada* atau *Semar*. Pendek kata, wahyu (yang abstrak) tidak dihadirkan “sendirian” atau mewujudkan secara wadag.

Intensi *Gumrah Wewarah* ada pada tokoh *Limbuk*, yang memang lebih mungkin untuk digarap dramatikanya. Penyajian karya lebih signifikan menonjolkan kemegahan dan gemerlap elemen abstrak, daripada membangun dramatika organik dari fenomena konkret. Wahyu *Prajna Paramita* diwujudkan melalui figur perempuan mematung, yang seluruh tubuhnya dipoles *body painting* warna emas. Kostum juga bertabur ornamen-ornamen keemasan, yang karenanya membutuhkan mahkota super mewah, ditambah lagi ornamen serupa *cakra* milik *Kresna* dalam versi *gigantic* yang juga berwarna keemasan.

Figur ini hanya menggerakkan kedua lengannya bergantian dalam repetisi konstan, namun tidak direlasikan ke dalam komposisi bersama ketujuh penari pemeran *Batari Kanestren/Limbuk*. Beberapa pose *statued like* memang terlihat spektakuler, terlepas dari ketiadaan interaksi maknawi yang seharusnya dibangun. Yang sangat menonjol adalah, eklektisitas simbol-simbol di dalam “keagungan” figur wahyu yang dihadirkan di beberapa sekuen, nampak menenggelamkan pesan karya yang sesungguhnya filosofis dan sublim.

Penampilan di atas panggung tari tersebut ibarat festival kostum atau pameran seni patung, dengan representasi *Prajna Paramita* yang sarat berbagai macam simbol berikut sensasi keemasan yang gilang gemilang. Spektakel-spektakel tidak saling terhubung, ketika gerak yang seharusnya esensial dan substansial justru tenggelam di balik glamor kostum dan tumpukan ornamen pasif. Simbol-simbol dihadirkan sedemikian beragam, yang tidak menunjukkan relasi referensial pada konvensi atau kode tertentu. Representasi ini oleh karenanya menjadi nampak berlebihan, artifisial, serta menunjukkan diskontinuitas untuk sekedar menciptakan diferensiasi dan kejutan-kejutan.

c. Pengolahan Ekspresi Wajah

Pengolahan ekspresi wajah juga menjadi semacam trend yang dipergunakan oleh hampir semua karya berkonsep garap non-tradisi. Karya non-tradisi dapat menggali kosa katanya dari basis tradisi maupun tari modern dan teatrical. Basis atau tema tradisi biasanya menarasikan tokoh mitos seperti *Gareng* (Tri Anggoro, 2015, *Rerahsa*) dan *Limbuk* (Yuni Ratnasari, 2015, *Gumrah Wewarah*). Basis modern dan teatrical dimunculkan oleh karya-karya seperti *Petan* (Nelita Elfira, 2017) dan *Meniti* (Zita Pramesti, 2017).

Memainkan ekspresi wajah memang dapat membantu mengintensifkan ikon karakter pada tokoh yang dimaksud, dalam penggunaannya yang tepat. Pincang satu kaki pada tokoh *Gareng*, telunjuk tangan yang bergerak menunjuk-nunjuk ke arah atas pada tokoh *Petruk*, dan mulut

menganga pada tokoh *Semar*, memang dapat menjembatani pemahaman *audience* untuk mengingatkan pada karakteristik unik para tokoh ini. Melalui repetisi intens, *audience* yang belum akrab dengan “sang tokoh” akhirnya dapat mengenal karakteristik ini.

Menampilkan ikon menjadi lebih utama daripada menggali kedalaman konflik batin yang pada konteksnya adalah perjalanan spiritual sang tokoh memahami jati dirinya. Manifestasi ikonik terasa dipaksakan, dengan penempatan ekspresi wajah yang berlebihan; semacam hiperbola yang sering terlepas dari logika narasi dan maksud tertentu dalam tari. Ekspresi wajah yang berlebihan juga sering “menempel” pada gerak-gerak akrobatik. Hasilnya adalah keterputusan bahasa gerak dengan media ekspresinya, yaitu tubuh manusia, termasuk wajah.

d. Spektakel Kekuatan Fisik dan Gerak Akrobatik

Hal yang juga menjadi tendensi bagi penciptaan karya generasi era pascamodern ini adalah intensitas pengolahan tubuh yang cukup kaya. Kekuatan dan kelenturan otot tubuh menjadi sangat penting peranannya di dalam konsep penciptaan tari. Para koreografer muda sangat sadar akan kebutuhannya terhadap kemampuan fisik, untuk dapat mengekspresikan gerak dengan sempurna. Menempa tubuh dengan latihan-latihan fisik secara rutin harus dilakukan, apabila ingin membuat karya tari berkualitas. Beberapa koreografer bahkan memercayai bahwa dengan terlebih dahulu menyiapkan fisik yang kuat dan *fit* maka teknik gerak apapun akan dapat dikuasai dengan mudah.

Penempatan fisik bukan berarti tidak dilakukan oleh koreografer-koreografer generasi sebelumnya, karena seperti yang dapat diingat, tokoh tari Bagong Kussudiardja (1928 - 2004) sangat keras dalam melatih para *cantrik*-nya mengolah tubuh dengan baik dan benar. Hal yang sama dilakukan oleh K.R.T Sasmita Mardawa (1929 - 1996) di Yayasan Pamulangan Beksa Sasmita Mardhawa dengan teknik tari gaya Yogyakarta. Di Sumatra Barat ada Gusmiati Suid (1942 - 2001) dengan kuda-kuda silat atau bela diri tradisional yang sangat kuat dan menghentak; sekarang diteruskan oleh Eri Mefri yang telah melanglang dunia dengan berbekal gerak minimalis tradisi, konsep garap modern, dan kekuatan fisik yang tertempa secara alamiah.

Pada generasi sekarang ini, jenis dan teknik olah tubuh jauh lebih berkembang, dengan mengaplikasikan pula teknik *modern dance* seperti *released based*, balet modern dan *physical theatre*. Teknik pernafasan dan penguatan fisik cara Timur juga diterapkan, seperti yoga, pilates dan *tai chi*. Pengolahan tubuh juga lebih mendapat tempat secara khusus di dalam konsep garap tari, baik yang berbasis tradisi maupun non-tradisi (atau kontemporer dan modern).

Konsep utamanya berbasis eksplorasi kinestetis, yang mencari keluasan *teba* atau jangkauan kemampuan tubuh secara optimal, untuk menemukan bentuk-bentuk gerak, tanpa memikirkan narasi maupun tema. Disiplin manajemen diri juga disertai dengan penempatan fisik melalui repertoar tari-tari tradisional, sehingga disamping melatih kebiasaan otot

tubuh untuk bergerak fleksibel juga melatih penguasaan teknik tari tradisional itu sendiri.

Hasil karya pertunjukan adalah kecenderungan memamerkan kekuatan tubuh dan permainan ketegangan-ketegangan otot itu sendiri. Gerak-gerak yang disajikan menjadi spektakel akrobatik, yang dapat tersaji dengan baik bersama pengolahan ruang dan komposisi musik yang tepat tertata, bersih dan signifikan. Karya-karya seperti ini oleh karenanya nampak “steril” karena penonton disugahi pemandangan visual artistik yang dibuat estetis (estetisasi). Tema yang mendasari karya biasanya abstrak dan tidak berceritera secara naratif.

2. Akar Tradisi dan Upaya Rekonstruksi

Karya-karya tari pascamodern secara *commonsensical* dapat diletakkan sebagai karya yang berpotensi untuk menjadi berlebihan, tidak pada tempat yang seharusnya (*out of context*), tidak sinkron, komunikatif, dan mampu menguasai massa (dan pasar tentunya). Hiper-realitas juga menjadi kecenderungan, yang diwujudkan melalui penggunaan simbol-simbol mitos dari masa lalu yang dikait-kaitkan secara *bricolage*.

Karya-karya tari tersebut di atas berada di dalam ruang hiper-realitas didasarkan pada konsepnya menghadirkan masa lalu dengan semangat kekinian, melalui kode-kode gerak dan ekspresi yang ganjil, *peculiar* dan terasa asing bahkan untuk dilakukan oleh para penari sendiri. Kostum tari, yang pada dua dekade sebelumnya sangat erat kaitannya dengan kode etik dan estetika tata busana, pada karya-karya ini bertransformasi menjadi arena

permainan aneka simbol, ornamen-ornamen etnik dan warna-warna eksperimental di atas bahan-bahan halus dan mewah. Aspek fungsional memudar, digeser oleh gebyar *fashion* dan *style* untuk mencapai diferensiasi dan *pastiche*.

Mitos, legenda, tokoh masa lalu, ritus-ritus tradisi adalah tema-tema yang lebih dominan daripada tema yang berkiblat pada pengolahan subjektivitas dan suara hati pribadi. Karya semacam ini biasanya bertemakan sejarah, dan berakar dari gerak tradisi yang diolah secara kinestetis untuk mencapai pengembangan gerak seluas-luasnya namun tidak meninggalkan hakikat pesan awal gerak itu sendiri atau logika ide pengembangan geraknya. Memunculkan tradisi dan masa lalu secara kekinian, baik dengan pola garap tradisi maupun pengolahan yang lebih modern, dengan sendirinya menghadirkan idiom-idiom gerak yang familiar bagi koreografer sendiri.

Koreografer memahami materi karya dan karenanya memahami pula potensi-potensi pengembangannya. Koreografer seperti ini lebih mampu menghadirkan produksi makna karyanya kepada penonton, daripada mereka yang tidak. Mengeksplorasi potensi akar tradisi mengindikasikan suatu perkembangan proses berpikir kritis yang nampaknya menjadi komplimen utama bagi kompetensi dasar praktis dan *technical skills* para koreografer muda. Penggalan kembali tradisi dan legitimasi kekuatan-kekuatan lokal memang merupakan unsur esensial pembentuk karakter seni pascamodern.

Kemampuan koreografer-koreografer muda dalam merespon wacana-wacana pascamodern secara kritis, patut diperhitungkan. Namun demikian,

perlu diamati lebih jauh, apakah pemikiran kritis ini disadari sepenuhnya, atau sekedar sebuah keterbuaian mengikuti arus yang mengarah ke muara yang belum jelas. Demikian pula kesadaran membangun dan mengembangkan kompetensi *praksis*, pada hakikatnya berorientasi kepada pengembangan rasa dan batin. Setidaknya, karya-karya kontemplatif, yang meskipun selalu paling langka jumlahnya, masih mewarnai khasanah penciptaan dan penyajian tari Indonesia.

C. *Bedoyo-Legong Calonarang* dan Estetika Seni Pascamodern

Estetika seni pascamodern menurut Lyotard bermaksud menghadirkan “yang tidak dapat dihadirkan”, yang tidak diintesisikan oleh prinsip bentuk seni formal-rasional-fungsional modernisme. Estetika ini membebaskan seniman dan penulis pascamodern dari determinasi totalitas dan kriteria-kriteria penilaian seni yang hanya menenggelamkan heterogenitas ekspresi seni. Prinsip pembongkaran segala bentuk kemapanan rasional dan institusional dengan sendirinya meniadakan standard dan aturan-aturan baku. Perspektif Lyotard ini berkecenderungan menjadi relativisme radikal yang justru bersifat paradoks: seniman bebas bekerja tanpa aturan-aturan, padahal aturan bagaimanapun tetap harus dirumuskan dan diadakan terutama bagi proses produksi seni (Yulianto, 2005:142-143).

Rasionalitas tidak mungkin dinihilkan dari keberadaan subjek karena darinya setiap pemikiran bekerja membangun kritik estetika. Rasio menghadirkan kesadaran akan masa lalu dan sejarah, dan kesadaran untuk mengonstruksi sejarah

dan masa lalu itu bagi kehidupan aktual dan masa depan. Pascamodern sendiri berawal dari kritik terhadap modernitas, zaman yang sudah lebih dahulu ada dan melahirkan pemikir-pemikir dan revolusioner baik yang mendukung maupun menentangnya. Modernisme tidak dapat dilupakan apalagi disingkirkan. *Aufklärung* memang memberikan banyak kerugian bagi kemanusiaan, namun darinya pula pemikiran kritis di bidang seni berkembang dan meraih tempatnya yang sekarang.

Kebudayaan pascamodern menyediakan ruang dan waktu bagi *BLCA* untuk hadir sebagai bentuk inovasi seni tradisi. *BLCA* memanfaatkan ruang kontemporer dengan karakteristik kehidupan masyarakat Indonesia yang industrial, teknokratis, dan *stylish* ini, secara proporsional. Eksistensi *BLCA* dengan estetika ontologisnya menjadi signifikansi sikap kritis seniman penciptanya dalam merespon perkembangan seni dan kehidupan berkesenian Indonesia hari ini. Kedua koreografer *BLCA*, Maruti dan Bulan, secara kritis memetik poin-poin penting dari kondisi yang aktual, dengan memikirkan kembali atau membongkar dengan hati-hati klaim kebenaran dan bentuk totalitas tradisi dan sejarah.

Maruti dan Bulan dapat digolongkan ke dalam pemikiran pascamodern kategori ketiga yang, mengacu pada uraian Sugiharto (1996:31-32), mengkritik modernisme secara imanen, dengan mempertahankan ideal-ideal modernisme tertentu sekaligus mengatasi konsekuensi-konsekuensi dari modernisme itu. Sumbangan modernisme bagi hidup manusia diantaranya adalah terangkatnya rasionalitas, kebebasan, dan pentingnya pengalaman, yang karenanya layak dirumuskan kembali secara proporsional di dalam pertimbangan interaksi dunia

yang pluralistik. Kata kunci pemikiran ini adalah “dialog”, “konsensus”, “intersubjektivitas”, “komunikasi”, dan “peleburan horizon-horizon”.

Menciptakan *BLCA* adalah intuisi yang jujur Maruti dan Bulan untuk memenuhi panggilan hati, berekspresi seni secara kritis dan konstruktif. Kedua koreografer ini menghargai heterogenitas dan keunikan, mencari dan mencoba merumuskan aturan-aturannya sendiri bagi eksistensi karya seninya, namun tidak jatuh dalam relativisme maupun absolutisme. Bulan dan Maruti dalam wawancaranya mengatakan bahwa dinamika kehidupan masyarakat kontemporer menciptakan peluang bagi pembaharuan-pembaharuan seni tari Indonesia, yang harus direspon oleh koreografer-koreografer Indonesia. Namun demikian, sikap berkesenian yang berorientasi pada gebyar dan kemegahan bentuk fisik semata adalah berbahaya bagi keberlanjutan kehidupan seni dan karya seni di masa depan (Wawancara Bulan & Maruti, Jakarta 2017).

Bagi seniman pascamodern, kode-kode atau idiom-idiom estetika seni pascamodern menjadi media ungkap yang mengartikulasikan sebuah interpretasi atas seni dan karya seni. *Pastiche* dan parodi adalah teknik, cara ungkap dan model penyajian karya seni dengan keunikan, kelemahan dan kekuatannya masing-masing. Demikian pula *kitsch*, *camp* dan skizofrenia adalah cara-cara yang dipergunakan oleh kreator seni untuk menyajikan karyanya dengan gaya sekhusus mungkin.

Teknik, cara, idiom atau kode bahasa estetik ini bagaimanapun bersumber dari *chaos* dan mempergunakan situasi *chaotic* akhir zaman modern sebagai referensi epistemologisnya. Porsinya yang dominan di dalam wacana

pascamodern justru mengangkatnya menjadi gaya permainan yang mengendalikan selera dan orientasi estetis pasar global dan konsumerisme masyarakat kontemporer. Hal yang demikian, bermasalah maupun tidak, selalu harus dipertimbangkan dan dipahami menurut konteks-konteks tertentu, untuk kemudian dapat direfleksikan dengan perspektif filosofis yang lebih simpatik.

Bahasa estetika (tari) pascamodern sedikit banyak tertangkap oleh persepsi Maruti dan Bulan yang telah memiliki catatan panjang pengalaman berkesenian. *BLCA*, namun demikian tidak menyimpan karakter *kitsch*, *parody*, *pastiche*, *camp*, dan skizofrenia, meskipun Maruti dan Bulan mengupayakan inovasi dengan membongkar mitos dan konvensi-konvensi tradisi. Mencipta *BLCA* adalah upaya aplikatif pemahaman kedua koreografer terhadap dunia dan terhadap dirinya sendiri, sehingga *BLCA* adalah wujud *tangible* sebuah *Dasein*. Penyajian suatu karya seni di hadapan spektator adalah suatu ruang perjumpaan eksistensial *Dasein* dengan dunia sosialnya, yang di dalamnya berlangsung suatu proses “saling memahami”. sendiri

1. Produksi Makna Baru

Memelihara tradisi adalah memelihara jiwa dan semangat yang membawa nilai-nilai keluhuran dan kemanusiaan yang merupakan pencapaian manusia di dalam kesejarahannya. Tradisi bukanlah sekumpulan aturan-aturan (etika) kaku yang harus diikuti dengan sikap naif yang hanya akan menghambat kreativitas dan upaya pencarian pemahaman yang hakiki. Di dalam tradisi selalu terdapat elemen-elemen pembebasan yang bergerak di dalam sejarah. Tradisi yang paling murni sekalipun tidak akan bertahan lama

dikarenakan kelembamannya yang menghambat perubahan dan momentum yang pernah ada sebelumnya. Tradisi butuh untuk dikuatkan, dianut, dan ditumbuhkembangkan (Gadamer, 2004:282).

Hubungan seniman dengan masa lalu tidak bisa memperlihatkan keterasingan dan kesenjangan dirinya dari tradisi. Karya tari akan terasa asing, jika kreativitas tidak didasarkan pada pemahaman atas nilai-nilai tradisi (Murgiyanto, 2004:69). Keberadaan manusia selalu disituasikan oleh tradisi dan selalu di dalam tradisi, bukan berjarak darinya seolah-olah membuat objektivikasi atasnya. Tradisi adalah bagian dari kehidupan manusia, membentuk kebudayaan manusia dengan model dan contoh-contoh, serta berbicara kepada manusia tentang segala yang familiar. Pengetahuan yang bergerak di dalam batas-batas pemahaman manusia, menyediakan keluasan cakrawala serta untuk dapat dikembangkan, adalah wujud ikatan organik dan alami manusia dengan tradisi.

Melalui *BLCA* Maruti dan Bulan memelihara tradisi yang memupuk jiwa dan nilai-nilai, dan bukan semata-mata memelihara “bentuk”. Baik Maruti maupun Bulan menemukan keleluasaan (kebebasan) di dalam melakukan interpretasi. Kedua koreografer ini tidak saja memiliki talenta yang mewarisi nilai-nilai sejarah dan tradisi, namun juga mampu menangkap poin-poin kritis dari kondisi pascamodern, untuk mengupayakan inovasi-inovasi dalam karya ciptanya. Kerja menyiapkan *BLCA* adalah sebuah penciptaan yang merefleksikan kreativitas dan imajinasi yang dimiliki oleh nenek moyang yang telah berhasil menciptakan karya-karya besar pada masanya.

Genre tari *legong* dan *bedoyo* berpotensi untuk menjadi bentuk yang ‘steril dan monoton’ di dalam konteks kekinian serta di dalam hingar bingar kompetisi teknis dan pameran spektakel seni pertunjukan. Para *postmodernist* Barat mengkritik karya seni yang telah menjadi formula steril dan monoton, pasti akan mengalami kemunduran dan tidak akan bertahan pada perubahan zaman. Pada kenyatannya, *legong* dan *bedoyo* memiliki sifat kemutakhiran, *the power of fusion*, sebagai karya manusia yang telah mentradisi dan menyejarah. *Legong* dan *bedoyo* melebur ke dalam *BLCA* di dalam suatu bentuk reinterpretasi kisah Calonarang, dan revitalisasi terhadap kedua karya klasik itu sendiri.

Maruti dan Bulan menghadirkan kembali karya cipta masa lalu tidak dengan pengulangan imitatif yang stagnan dan menjemukan, melainkan meniupkan nafas baru untuk mengupayakan produksi makna yang menyegarkan. Seniman yang demikian memiliki kemampuan menghadirkan “kebaruan” yang dapat menguatkan kembali potensi-potensi serta jiwa tradisi di dalam perkembangan kehidupan masyarakat kontemporer.

BLCA menjadi sebuah bentuk, corak, langgam atau semangat tradisi yang membawa eksistensi seni tari selaras dengan perkembangan kehidupan masyarakat Indonesia kontemporer. Makna yang dihadirkan di masa lampau oleh *bedoyo* dan *legong* secara terpisah dan esoteris, oleh *BLCA* dihadirkan kembali di dalam manifestasi baru, sebuah produksi makna baru yang lebih holistik. Kedua koreografer telah memperkuat pemahamannya sendiri atas nilai tradisi, terwujud ke dalam kreativitas hakiki yang diperkuat oleh pemahaman

terhadap nilai-nilai tradisi itu sendiri; sebuah proses melingkar tanpa henti, *a hermeneutic continuum*.

Inovasi *BLCA* dicapai melalui proses panjang dialektis dengan dimensi-dimensi sikap dan pemikiran kritis kedua koreografer bersama tim artistiknya menghadapi tantangan pascamodern. Memunculkan rombongan penari *bedoyo* dari pintu penonton sebagai contoh, adalah salah satu adaptasi teknik *staging* kontemporer. Diskursus seni pascamodern memahami konsep ini sebagai salah satu kecenderungan menghilangkan batas atau jarak antara performer (pelaku pertunjukan) dan penonton.

BLCA meskipun demikian tidak *overacting* dengan cara masuk panggung ini dengan tetap mempergunakan formasi *kapang-kapang* yang lazim dilaksanakan pada *bedoyo* konvensional. Alasan mempergunakan teknik *staging* ini sangat kuat dan rasional, untuk merepresentasikan kedatangan rombongan Padepokan Lemah Tulis (*bedoyo*) bertamu ke Padepokan Calonarang (*legong*). Bilah papan yang dipasang antara ruang *audience* dengan panggung pun menyimbolkan “jembatan” yang menyatukan kedua budaya.

Inovasi *BLCA* tidak terjerumus ke dalam bentuk *pastiche* yang berkonsep duplikasi murni karya masa lalu. *Pastiche* meskipun mengaktualisasikan seni tradisi dengan konteks kontemporer, lebih berintensi kepada pengolahan materi-materi jadi dan permainan “kulit luar” sehingga *style* dan *fashion* menjadi lebih utama daripada pertimbangan etis dan konteks estetisnya. *BLCA* tetap menghadirkan nilai transendental di dalam inovasi *bedoyo* dan *legong*

yang dengan demikian menjaga semangat masyarakat pendukung dari mana kedua tarian ini berasal, dan merefleksikannya bagi *audience* kontemporer.

Otentisitas *BLCA* berasal dari gagasan menampilkan mitos *Calonarang* dan tradisi *mbedhaya* dan *ngelegong* dalam wacana mutakhir, yang secara halus menyampaikan kritik atas stagnansi pemikiran tradisional. Pemikiran kritis ini pun tidak terjerumus menjadi sebuah parodi, terutama karena ekspresi parodi menunjukkan ketidakpuasan atas karya lama yang dirujuk dengan menjadi oposisinya, menyindir secara ironis dan menjadikannya lelucon. *BLCA* tidak menjadi *kitsch* meskipun sama-sama berkonsep mentransfer seni tinggi dari menara gading elit ke hadapan masyarakat luas. Jika seni *kitsch* berintensi dengan produksi massal dan demitosisasi nilai, *BLCA* justru mengolah dan memperbarui nilai.

2. Jukstaposisi sebagai Intensi Dialektis

Jukstaposisi secara etimologis dapat dirunut dari *Oxford English Dictionary* yang berarti “penempatan secara berdekatan dua hal berbeda untuk memperoleh efek kontras”. Jukstaposisi dipergunakan di dalam konteks seni untuk menyebut teknik penyajian karya seni yang mempersandingkan (secara bersisian dan berdekatan) dua karakter yang berbeda dalam satu kelompok seni, dengan maksud mencari kontradiksi antar keduanya.

Pada tahun 1976, generasi awal tari pascamodern *Twyla Tharp* berkolaborasi dengan *Mikhail Baryshnikov* menciptakan karya berjudul *Push Comes to Shove* dengan mempergunakan teknik ini. Tharp di dalam komentarnya mengenai judul karya kolaborasi tersebut menguraikan,

'Juxtapositions in the ballet: the old classical forms of the ballet versus jazz and its own classicism, the East of Misha (Baryshnikov's nickname), the West of Me...' (Anderson, 2010:75). Karya ini mencapai kesuksesannya dengan gemilang sekaligus menuai kritik dari beberapa fanatik balet klasik yang menuduh Tharp telah mengabaikan pencapaian teknik klasik yang dipelajarinya sejak usia belia.

Jukstaposisi merupakan terminologi atau teknik penyajian karya tari yang familiar di dalam diskursus pascamodernisme. Jukstaposisi *BLCA* pun melampaui bahasa etika seni pascamodern, ketika menghadirkan tradisi dengan cara yang tidak konvensional. Menghadirkan *bedoyo* dan *legong* dalam satu bentuk jukstaposisi tidak mungkin dilakukan di masa lalu, pada masa kejayaan pemegang legitimasi kedua genre budaya ini. Salah satunya dikarenakan sifat sakral yang dikandung oleh masing-masing genre di dalam budayanya. *Bedoyo* dan *legong* telah mengalami perjalanan panjang di dalam sejarahnya dalam mengupayakan strategi *survival* menghadapi berbagai tantangan perubahan zaman. *BLCA* menjadi sebuah wujud dari akumulasi perjalanan itu, serta pengalaman estetis setiap dimensi pendukungnya.

Teknik jukstaposisi dapat diperlawankan dengan teknik peleburan (*fusion*), meskipun keduanya tidak selalu bertentangan, untuk menyajikan karya seni tari yang mengolah materi dari dua atau lebih genre yang berbeda. Gagasan kolaborasi juga dapat diakomodir dengan baik mempergunakan teknik ini, seperti yang dilakukan Tharp dan Baryshnikov, yang meskipun mempergunakan idiom tari berbeda dari akar yang sama, yaitu balet, keduanya

membentuk hubungan interkultural Amerika dan Rusia. Teknik *fusion* sebaliknya, sering menunjukkan kegagalan di dalam mengupayakan seni pertunjukan antarbudaya, baik pada proses maupun hasil produksinya.

Sal Murgiyanto menyontohkannya dengan upaya asimilasi dua gaya tari Yogya dan Solo untuk penyajian dramatari Ramayana di Candi Prambanan. Proses mencari bentuk peleburan konon tidak pernah “bertemu”, yang justru berakhir dengan mundurnya tokoh-tokoh dari salah satu gaya secara diam-diam. Hasilnya adalah gaya tersendiri yang idiom-idiomnya “tidak termasuk” gaya Yogya maupun gaya Solo, menjadi sebuah gaya khas Prambanan yang dikenal selama ini (2004:14). Gaya Prambanan dapat dikatakan sebagai sebuah *fusion* yang banyak menghilangkan nilai substansial kedua budaya. Apabila upaya *fusion* melibatkan dialektika yang dijalankan dengan dasar saling menghargai dan berprinsip, seperti yang diungkapkan oleh Gadamer, maka segala perdebatan atas perbedaan-perbedaan hanyalah ekspresi dari “persahabatan yang saling mengasihi”.

Jukstaposisi *BLCA* mengsignifikansi dialektika yang di dalam pemikiran Gadamerian ditandakan dengan bertemunya horizon-horizon berbeda dan saling kontras, namun memiliki satu bahan pembicaraan yang sama serta mengafirmasi tujuan yang sama. Jukstaposisi dengan sendirinya telah menunjukkan batas-batas aplikatifnya, diantaranya adalah harus ada satu “kesamaan” yang mempertemukan entitas-entitas yang berkolaborasi, sebesar apapun perbedaannya. Jukstaposisi seperti yang dilakukan *BLCA* adalah tepat untuk diterapkan terutama bagi, namun tidak terbatas pada, konsep garap tari

antar budaya. Apabila kesamaan visi dan tujuan telah diafirmasi, maka tidak lagi diperlukan peleburan (*fusion*) karena mempersandingkan (juktaposisi) akan terasa lebih simpatik.

Kedua koreografer *BLCA* menekankan prinsip keseimbangan di dalam menggarap komposisi *bedoyo* dan *legong*. Prinsip ini dilakukan dengan mencari kesamaan dari elemen-elemen yang saling bertentangan atau kontras antara *legong* dan *bedoyo*, sementara yang memang harus berbeda secara substansial ditampilkan di dalam keberbedaannya. Kontras-kontras yang ada justru menjadi kekuatan yang diolah bersama, di bawah satu tema dan di dalam komposisi gerakannya sehingga keunikan karakter masing-masing masih signifikan. Penekanan kepada keberbedaan yang mencolok inilah letak keberpihakan kepada teknik juktaposisi, karena teknik *fusion* justru dapat memperlemah keunikan *bedoyo* dan *legong*.

Teknik penyajian juktaposisi mengakomodir pencapaian identitas kultural *BLCA*, yang secara unik menyampaikan ikatan harmonis yang tulus antar subjek plural di dalamnya. Juktaposisi *BLCA* mensignifikansi dimensi intelektual, dimensi kreativitas dan dimensi kesejarahan, bukan hanya koreografer, penari, komposer dan tim artistiknya, namun juga karya itu sendiri. Penyajian *BLCA* di hadapan *audience*-nya membuka ruang aktual bagi penafsir untuk turut “berdialog” di dalam batas pemahaman masing-masing, menemukan makna dan nilai esensial yang disampaikan. Eksistensi *BLCA* adalah kontemporer, disamping karena memang dipertunjukkan di ruang kontemporer, juga karena karya ini secara konseptual menunjukkan

kemutakhirannya menyatukan cakrawala masa lampau dengan cakrawala dan konteks kekinian.

3. Penghayatan Nilai Tradisi di dalam Kontemporeritas

Penghayatan terhadap tradisi bersifat paradoks, mengingat elaborasi yang selalu terkait dengan perubahan waktu (zaman), ruang hidup (tempat) serta perubahan materi tari itu sendiri. Widaryanto mengatakan bahwa pola-pola dan tatanan kinestetis di dalam tarian tradisional mengekspresikan relasi afektif antara masyarakat yang diwakilinya dengan semesta kosmik di mana tari itu hidup. Menurunnya apresiasi terhadap tari tradisional sesungguhnya bergerak paralel dengan semakin mudarnya hubungan harmonis manusia modern dengan alam semesta (Widaryanto, 2013:251, 253).

Tuntutan pemenuhan vitalitas kehidupan di ruang kotemporer telah mereduksi kemitraan manusia dengan semesta, ditandai dengan eksploitasi masif bumi pertiwi. Gagasan penciptaan karya tari pascamodern yang menolak, mendekonstruksi, dan mengintervensi tatanan tradisi yang signifikan memang dapat dikatakan sebagai mengingkari tatanan kosmik yang telah mapan. Di sisi lain, estetika seni pascamodern justru berasosiasi dengan konsep dan gagasan karya seni untuk kembali kepada masa lampau, atau minimal menggali idiom-idiom dari masa lampau dan menerapkannya di dalam konteks kekinian. Seni pascamodern juga mengarahkan titik pandangnya kepada pluralisme dan kode-kode tradisi untuk penegasan mengenai identitas kultural.

Paradoks penghayatan terhadap tradisi banyak dilakukan dalam penciptaan tari Indonesia yang berkiblat pada konsep estetis seni pascamodern. Karya di satu sisi diproduksi mempergunakan idiom-idiom etnik dan tradisi namun di sisi lain mendekonstruksi signifikansi sistem berpikir tradisi. Konsep pluralitas dan etnisitas akhirnya justru bermuara kepada penyeragaman sistem berpikir yang melegitimasi identitas, untuk pada akhirnya, mendukung globalisasi dan orientasi pasar bagi masyarakat konsumen.

Bulan dan Maruti merespon ruang pascamodern yang menawarkan segala keterbukaan pada yang “baru” dan yang “akan datang”, untuk berkolaborasi membimbing tradisi beradaptasi secara dinamis di dalam kehidupan masyarakat kontemporer. Kedua koreografer ini mampu memelihara bentuk dan simbol pembawa nilai tradisi, melalui perspektif yang kritis dan senantiasa terbuka terhadap konteks perubahan pola sosial serta wacana estetika aktual. Penghayatan *BLCA* terhadap nilai tradisi telah menghadirkan pengalaman estetis dalam tataran transendental, yang meskipun terasa esoteris, merupakan kapital unggulan sebagai kredibilitas kontemporeritasnya.

Bersama situasi kontemporer dan di dalam kehidupan masyarakat yang dikuasai oleh pasar, *BLCA* menghadirkan suatu perumusan kembali nilai-nilai tradisi. *BLCA* tidak perlu bergaya *pastische*, parodi, *kitsch* apalagi skizofrenik untuk merangkul *pleasure*. Istilah *pleasure* di sini berkaitan dengan atau dapat dikatakan sebagai kenikmatan estetis ringan yang berhenti pada persepsi

visual. Penonton tidak terlalu terlibat untuk merasakannya secara mendalam atau mencoba mencari pesan dan makna di balik suatu pertunjukan.

Pleasure jika dilanjutkan pada wilayah pemahaman dan penghayatan nalar-praksis, dapat menangkap dimensi transendental karya seni, yang Aristoteles sebut sebagai “katarsis”. *BLCA* melalui eksistensinya yang organik, alami dan hakiki telah mendekati *efficacy*: menghadirkan yang anggun dan meditatif, yang sekaligus dapat merangkul *pleasure*.

BLCA adalah transformasi dari *bedoyo* dan *legong* yang keluar dari kebakuan konvensional, untuk menghadirkan kembali dirinya di dalam otentisitas dan perspektif yang lebih segar. Maruti melalui pidato sambutannya pada Pagelaran *Lelangen Beksa* untuk memperingati Ulang Tahun Padneçwara ke-41 di Taman Mini Indonesia Indah, memercayai bahwa tradisi yang terus menerus digali dan dikembangkan diibaratkan sumur yang airnya memancar semakin deras jika terus ditimba dan diperdalam (Jakarta, 8 September 2017).

4. *Countermovement* Gejala Pemiskinan Makna

Eklektisitas di dalam seni tari mewujudkan melalui konsep tari abstrak yang terbangun dari penggalian gerak-gerak secara kinestetik. Jacqueline Smith menyebutnya sebagai tari murni, karena tidak berceritera dan tidak perlu terikat oleh narasi. Semakin abstrak suatu tarian maka semakin tidak representatif kehadirannya bagi *audience*; dia tidak mewakili ideologi, nilai atau makna apapun yang berlaku di dalam kehidupan sosial. Tari abstrak selalu lebih intens berkuat dengan “dirinya sendiri”, dengan medianya yaitu tubuh penari

dan mengolah seluas-luasnya kemampuan tubuh untuk bergerak di dalam penguasaannya atas teknik.

Konsep tari abstrak atau tari murni ini meletakkan karya seni tari sebagai seni itu sendiri, yang bukan suatu hasil produksi sehari-hari, dan terutama jauh dari sesuatu yang diproduksi secara massal. Konsep penciptaan seni abstrak menghilangkan fungsi praktis karya seni bagi masyarakat luas, menolak menjadi representasi ideologis, nilai, dan makna sosial dalam masyarakat. Perhatian seniman di dalam proses mencipta adalah pengayaan pada elemen-elemen bentuk melalui penggalian teknik dan medium dengan mengesampingkan penggalian makna atau isi. Abstraksi juga tidak memerlukan narasi yang dapat menyatukan setiap bagian dengan bagian yang lain secara struktural atau gramatikal.

Seniman tari pascamodern cenderung lebih interes pada permainan satu penanda ke penanda yang lain demi meraih bentuk, yang secara umum menuju kepada kecenderungan merepresentasi bentuk itu sendiri. Makna di dalam karya seni, jika ada, menjadi hal yang justru tidak lagi memiliki makna baik bagi penciptanya maupun penikmatnya. Gejala pemiskinan makna ini dipicu oleh hadirnya berbagai macam tanda yang saling tumpang tindih; biasanya berasal dari berbagai jenis kebudayaan, berbagai macam aliran seni, berbagai macam gaya dari beberapa seniman terdahulu, atau berbagai macam material. Pluralitas tanda dimaksudkan untuk menghasilkan diferensiasi yang menekankan pada manuver akrobatik bentuk-bentuk yang dikemas dalam

komodifikasi untuk kenikmatan khalayak luas, para konsumen dan bukan spektator.

BLCA tidak menghilangkan makna yang telah membumi di dalam *bedoyo* dan *legong*, justru mempergunakannya sebagai acuan sekaligus menyampaikan kritik secara simpatik. Makna dihadirkan dengan pengertian yang lebih baru, yang lebih *ter-update* dengan situasi kekinian. Eksistensi ontologis *BLCA* sebagai sebuah *mode of Being* merupakan makna filosofis yang “tersentuh” oleh subjek-subjek yang mengalaminya. Proses lingkaran pemahaman itu sendiri merupakan pengalaman yang tidak habis atau berhenti untuk terus menerus diaplikasikan di dalam setiap kerja mencipta tari.

Konsep hitam dan putih yang membingkai narasi penciptaan karya disampaikan secara visual untuk meraih makna metafisik konsep keseimbangan semesta (*Rwa-Binedha*). Hitam dan putih adalah “dua sisi berbeda di dalam satu mata uang” yang artinya keduanya harus selalu hadir agar maknanya signifikan. Hal yang sama dapat diposisikan bagi *bedoyo* dan *legong*, di mana sebuah “citra dinamis” dibentuk oleh keduanya secara *equal* di dalam penyajian jukstaposisinya. Tegangan-tegangan dan kontras-kontras “bermain” di atas panggung dan masuk ke dalam persepsi penonton sebagai suatu perwujudan yang utuh dan penuh. Makna hadir secara holistik, yang merefleksikan “sejarah efektif” tradisi tari klasik ke dalam penghayatan yang komprehensif.

Sementara itu, untuk spektatornya *BLCA* mengungkapkan suatu “kebenaran” baru tentang kisah *Calonarang*. Kebenaran baru ini pun tidak

dimaksudkan untuk diterima dengan semata-mata, melainkan untuk direnungkan dan direfleksikan ke dalam horizon-horizon yang memiliki batas perspektif dan pengetahuan yang berbeda-beda. *BLCA* menghadirkan *legong* dan *bedoyo* di dalam wujudnya yang lebih segar, lebih bersahaja, namun tidak kehilangan sifat naturalnya sebagai seni yang sublim.

Penyajian *BLCA* memperlihatkan suatu kekuatan dan kompetensi baru kedua karya klasik dari masa lampau, di dalam merespon tantangan pascamodernisme. Pada aspek inilah kemuktakhiran (kontemporeritas) *BLCA* signifikan. Kebenaran baru yang diperlihatkan oleh *BLCA* dapat menjadi pemicu atau menjadi titik keberangkatan bagi penafsir-penafsirnya untuk menggali lebih dalam segala dimensi yang masih mungkin ada. Kisah *Calonarang* yang sedemikian esoteris Bali menjadi lebih terbuka untuk dipahami dan ditafsirkan secara utuh, tidak parsial atau terpecah-pecah. *Legong* dan *bedoyo* demikian pula, sebagai materi esensial *BLCA* keduanya seolah-olah “tercerahkan” oleh dialektika kontras dan tegangan antar keduanya.

BAB VI

PENUTUP

A. Kesimpulan

Suatu investigasi artistik yang kompleks dibutuhkan untuk memahami karya tari yang mengejawantahkan akar tradisi dan masa lalu. Karya tari seperti ini memiliki konteks budayanya tersendiri, seperti kejayaan atau kebesaran pada masanya sendiri yang dapat saja sangat jauh berbeda dari kondisi saat ini. Konteks budaya juga meliputi fungsi kehadirannya yang dipertunjukkan sebagai bagian penting di dalam suatu kelompok masyarakat, yang dengan demikian bersifat khusus dan terbatas. Koreografer di dalam proses merekonstruksi karya semacam ini, berhadapan dengan sebuah “*text*” tanpa kehadiran kreator awalnya. Rekonstruksi yang demikian menuntut level analisis yang dapat mengartikulasikan suatu koherensi atas keseluruhan.

Pemahaman terhadap *Bedoyo-Legong Calonarang (BLCA)* di dalam lingkup perspektif hermeneutika Hans-Georg Gadamer adalah upaya menemukan jawaban bagi permasalahan-permasalahan yang teridentifikasi, terkait dengan keberadaan karya tari ini dalam kehidupan masyarakat kontemporer, serta relasi-relasi yang terjadi dengan diskursus estetika seni pascamodern. Ketika jawaban ditemukan, saat itulah kebenaran-kebenaran tersingkap, serta menghadirkan pengetahuan-pengetahuan baru yang dapat berkontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan dan kreativitas penciptaan karya seni, khususnya di bidang seni tari.

Hasil yang pertama adalah eksistensi *BLCA* sebagai cara mengada (*mode of being*), yang menguraikan dengan lengkap kebenaran hakiki sebagai jawaban atas permasalahan makna dan keberadaan *BLCA* jika diinterpretasi di dalam lingkaran hermeneutis hermeneutika Hans-Georg Gadamer. *BLCA* adalah wujud transformasi karya cipta masa lalu, yang “memasuki kembali” eksistensinya di dalam konteks kehidupan aktual. *Bedoyo*, *legong*, dan legenda *Calonarang* secara mendasar memiliki kemampuan untuk berkembang dan berasosiasi dengan elemen kebudayaan yang lain, serta terbuka bagi interpretasi-interpretasi baru atasnya.

Koreografer dan penari, dengan kompetensi nalar-praksisnya, mengoptimalkan kemampuan berkembang dan berasosiasi tersebut untuk secara kritis “melonggarkan” konvensi-konvensi tradisi yang baku. *BLCA* diciptakan dengan konsep dan pemikiran kritis Retno Maruti dan Bulantrisna Djelantik, di dalam rasa keterbukaan terhadap “yang lain” dan menghargai segala keberbedaan (*being in the world*) tanpa kehilangan sifat alamiahnya (*being in itself*). Prinsip Gadamer *being in the world* tersignifikansi di dalam bentuk dan penyajian *BLCA* melalui kehadiran sifat-sifat alami yang masih melekat dari elemen-elemen pembentuknya.

Konsep kesepahaman dalam penciptaan *BLCA* terwujud melalui penyajian yang tidak meleburkan karakter dan sifat-sifat bawaan yang berbeda-beda ke dalam suatu bentuk *fusion*. Kesepahaman *BLCA* diibaratkan sebagai persandingan dalam garis paralel menuju satu tujuan yang sama, menghadirkan ruang bagi

entitas-entitas yang berada di dalam dirinya sendiri untuk menemukan kembali keberadaannya di dalam kebersamaan dengan “yang lain”.

Interseksi horizon-horizon pemahaman mengantarkan refleksi subjek-subjek yang bermain di dalam *BLCA*, untuk menyadari pentingnya pemahaman terhadap “yang lain”. Pengalaman hermeneutis ini menciptakan tradisi keterbukaan, yang pada akhirnya mengantarkan pemahaman terhadap diri sendiri, suatu kehadiran eksistensial yang merangsang lahirnya pengetahuan baru. Eksistensi *BLCA* tidak berhenti pada titik definit atau kebenaran final, melainkan sebuah “ruang” terbuka bagi cakrawala-cakrawala pengetahuan untuk melanjutkan pencarian pengetahuan baru; sebuah “jalan mencapai ada”, suatu *mode of Being*.

Hasil yang kedua melanjutkan proses pemahaman sebelumnya, yaitu refleksi atas *self-understanding* yang mendorong lagi kepada pemahaman terhadap “yang lain”, untuk kembali berdialog dan mempertemukan horizon-horizon pengetahuan dan mengupayakan kebenaran. Ini adalah sebuah proses melingkar yang berkelanjutan, atau kontinum hermeneutika *BLCA* yang menegaskan pentingnya kehadiran hermeneutika filosofis di dalam proses pemahaman karya seni. Setiap penyingkapan kebenaran memberikan pengetahuan baru, yang mengindikasikan suatu pengejawantahan intensi hermeneutika Gadamer pada produksi makna-makna baru.

Cara mengada atau *mode of being BLCA* diraih melalui permainan, yang mengintensikan subjek-subjek yang “bermain” berada di dalam penghayatan mendalam yang lebur bersama dan di dalam permainan (*play*). Subjek berada di dalam situasi atau keadaan paradoks: memiliki kesadaran bahwa diri berada di

dalam permainan, namun tidak menguasai atau mengatasi permainan. Permainan, sebaliknya menjadi hidup dengan keterlibatan penghayatan subjek yang bermain, menghadirkan ke hadapan subjek pengalaman-pengalaman terkait dengan “permainan” itu. Dengan pengalaman “bermain” (*experience of art*), subjek kembali mendedikasikan diri ke dalam permainan, menghidupkannya, hingga tercapai suatu manifestasi bentuk (*BLCA*).

Keberadaan *BLCA* menghadirkan tiga substansi yang saling terkait secara ontologis, membangun bentuk dan penyajian *BLCA*, yaitu subjek pelaku (koreografer dan penari-penari), manifestasi bentuk penyajian (karya), dan penonton. Ketiga dimensi ini di dalam hakikatnya masing-masing, membawa nilai keindahan *BLCA* yang unik karena tidak berhenti pada aspek fisik struktur dan bentuk pertunjukan (*tangible aspects*), tetapi melampauinya untuk menghadirkan yang “tidak dapat dihadirkan secara fisik” (*intangible aspects*). Estetika *BLCA* bersumber dari nilai-nilai eksistensi ontologis ini, dan menghadirkan bahasa pengucapan tentang keindahan yang terinspirasi dari nilai-nilai tradisi, asal-usul, sejarah, serta problem-problem mengenai hakikat keberadaan itu sendiri (problem ontologis).

Dimensi subjektif disignifikansikan melalui eksistensi pencipta karya dan penari-penari di dalam analogi permainan (*play*). Maruti dan Bulan, bersama para penari menampilkan citra dirinya yang murni dengan segala kesungguhan untuk membentuk permainan (*play – BLCA* itu sendiri). Pada saat yang sama, dirinya dibentuk oleh gerak permainan melalui totalitas penghayatannya terhadap peran di luar dirinya. Keadaan paradoks, yang merupakan pusat “cara mengada” *BLCA*

mencapai signifikansinya, membawa setiap subjek pelaku lebur di dalam satu entitas bernama *BLCA*, bukan lagi muncul sebagai individu-individu yang sibuk dengan dirinya sendiri (*the being in itself*).

Kesatuan subjek penciptanya dengan “permainan” adalah hubungan yang setara, dimana salah satunya tidak lebih superior dari lainnya. Eksistensi “Subjek” dalam kaitannya dengan pengalaman estetis *BLCA* bukan lagi semata subjektivitas individu yang mengalaminya, melainkan karya seni itu sendiri (*the being of the artwork*). Situasi paradoks sejalan dengan prinsip dasar penguasaan dan penghayatan menari pada tari Jawa dan Bali. Pada Jawa (Surakarta) ada penuntun pelaksanaan tari yaitu *hasta sawandha* yang dilanjutkan dengan olah rasa *sungguh, mungguh* dan *lungguh*. Pada Bali diterapkan prinsip dasar pelaksanaan tari yaitu *agem, tandang, tangkep* dan *tangkis*. Penguasaan teknik ini disempurnakan oleh konsep penghayatan *jengah, pageh, taeb*, dan *taksu*.

Dimensi bentuk dan isi tertuang melalui penyajian *BLCA* sebagai sebuah karya tari yang mengungkap kebenaran dan kenyataan hidup manusia. Eksistensi bentuk dan isi *BLCA* adalah abadi, yang selalu dapat dihadirkan berulang-ulang dengan pemahaman dan interpretasi yang berbeda oleh generasi-generasi di masa depan. *BLCA* memiliki potensi transformatif, yang melaluinya kedua bentuk genre tari klasik karya seniman dari masa lampau keluar dari kungkungan konvensionalitasnya. *Bedoyo* dan *legong* berproses “mencari” diri sejatinya untuk berkembang ke arah yang berbeda, lalu masuk kembali ke dalam dirinya dengan perspektif yang segar dan sejati. Bentuk tari tradisi yang menjadi penyangga

utama *BLCA* dengan sendirinya menempatkan transformasi sebagai sebuah proses mencapai eksistensi ontologis *BLCA* itu sendiri.

Dimensi bentuk dan isi secara ontologis juga terimplikasi di dalam penyejajaran kedua nilai tradisi dan budaya, Jawa dan Bali dalam penyajian juktaposisi. Tema Calonarang diajukan untuk menarasikan interelasi tokoh-tokoh yang secara kesejarahan berbagi ruang dan waktu di dalam lingkup etnis yang berbeda. Juktaposisi *BLCA* memberikan ruang ekspresi yang setara bagi tokoh-tokoh ini (Calonarang, Mpu Barada, Mpu Bahula dan Ratna Manggali) membangun dramatika di dalam struktur. Dengan cara ini pula perluasan makna atas mitos dikaitkan dengan hal-hal yang rasional dan manusiawi, seperti misalnya adegan memainkan kipas di padepokan Calonarang berintensi untuk merepresentasikan aktivitas pembacaan lontar. Lontar menyimbolkan pengetahuan dan berasosiasi dengan intelektualitas; bahwa manusia “ber-ilmu” adalah yang mau belajar serta mampu menyerap pengalaman proses belajar itu.

Konsep nuansa dasar “hitam dan putih” dalam *BLCA* mengintensikan makna *Rwa-Binedha* yang dijabarkan sebagai keberadaan dua sisi kehidupan manusia diibaratkan dua sisi mata uang: bertolak belakang namun pada hakikatnya senantiasa berdampingan, semacam *counterpart*. Konsep “hitam-putih” juga sebagai simbol perlawanan dan keseimbangan antara baik-buruk yang menjadi hakikat kemanusiaan itu sendiri, yang saling bertentangan, namun keduanya harus ada untuk saling melengkapi perjalanan hidup manusia, dalam upayanya mencapai kebenaran sejati.

Dimensi penonton dan spektator berkaitan dengan persepsi *audience* atas keseluruhan pementasan *BLCA*. Citra dinamis ditampilkan secara organik, tidak tergodanya mendekati spektakel-spektakel canggih, teknologis, atau tontonan virtual dengan simbol-simbol tak berkaitan. Makna dan pesan disampaikan melalui bentuk-bentuk yang familiar, yang tertangkap oleh persepsi penontonnya. Kemuktahiran *BLCA* di sini teruji melalui keberhasilannya menuntun pemahaman spektator terhadap unsur-unsur sejarah, simbol dan tradisi hingga aspek-aspek transendental spiritual yang tersaji di dalam pertunjukan. Makna dan pesan yang dipahami oleh spektator kemudian diresapkan ke dalam energi batin, memberikan pengalaman estetis yang unik dan subjektif.

Penonton dalam segala tipe, gaya, tingkat intelektual, tingkat pengalaman, serta apa saja yang dapat membedakan individu satu dari yang lainnya, memiliki kontribusi yang sama penting bagi eksistensi *BLCA*. Meskipun demikian, dibutuhkan catatan tersendiri bagi interpretator untuk menangkap setiap makna dan pesan yang tersaji melalui wujud artistik di atas panggung pertunjukan. *BLCA* di dalam dimensi ontologis dan epistemologisnya memiliki dan membangun cakrawala pengetahuannya yang khusus dan unik, sehingga menuntut adanya cakrawala pengetahuan yang memadai bagi siapapun penafsir untuk dapat “berdialog” dengannya.

Respon aktif penonton di dalam menghayati dan memaknai *BLCA* memberikan efek signifikan, semacam refleksi terhadap pengalaman dan pengetahuan kreatornya. Penghayatan spektator terhadap *BLCA* menghasilkan pengalaman estetis dan cakrawala pengetahuan baru bagi penonton sendiri. Ini

adalah proses yang berkesinambungan yang terus berlanjut bagi pemahaman manusia. Pengalaman estetis spektator bermuara sebagai pembentuk dan pembangun *Bildung* di mana setiap perubahan dan penambahannya menentukan pula perkembangan-perkembangan selera (atas karya seni dan lainnya).

Perjumpaan-perjumpaan diektis *BLCA* terbina oleh satu tujuan yang sama, yaitu mencapai wujud presentasi yang paling mungkin untuk menghasilkan makna “baru”. Produksi makna baru ini tidak merujuk kepada kebenaran final, tetapi makna yang berlaku secara temporal, yang menyediakan ruang terbuka untuk interpretasi-interpretasi lebih baru. *BLCA* dengan demikian akan selalu mutakhir dan kontemporer. Inovasi dan kebaruan *BLCA* dibangun dari entitas-entitas yang telah mengalami eksistensinya secara menyejarah, bukan dari hal yang asing atau “tidak ada”. Kebaruan disuarakan sebagai sebuah bentuk kesadaran diri yang terbuka terhadap perbedaan-perbedaan, untuk menerima dan merangkul “yang lain”.

Hasil yang ketiga menguraikan relevansi estetika ontologis *BLCA* dengan estetika seni pascamodern. Era kontemporer dengan pascamodernismenya memunculkan kesadaran lain atas konsepsi seni dan manifestasinya, yang telah memorakporandakan hampir segala tatanan konvensional dan pola-pola baku yang telah ada. Gaya seni pascamodern cenderung sinkretis, eklektis, juga ironis. Hal ini paralel dengan gaya hidup masyarakat kontemporer yang meninggikan nilai-nilai keterpesonaan, vulgaritas, permainan permukaan, dan membentuk jaringan skizofrenik konsumeris.

Nilai transendental dan kedalaman spiritual dari realitas sosial objek yang nyata (natural/organik) dikaburkan melalui kedangkalan citraan dan tontonan. Bentuk-bentuk karya seni pascamodern mengindikasikan idiom-idiom bahasa estetisnya yaitu *pastiche*, *parody*, *kitsch*, *camp*, dan skizofrenia. Idiom-idiom yang sesungguhnya adalah manifestasi kreativitas artistik ini secara ironis dipergunakan untuk mengejar diferensi bentuk serta permainan simbol-simbol.

Kebudayaan pascamodern menyediakan ruang dan waktu bagi *BLCA* untuk menjawabantahkan nilai estetisnya di dalam kehadirannya yang hakiki. Penyajian *BLCA* mengupayakan inovasi dengan membongkar mitos dan konvensi-konvensi tradisi, tanpa menghadirkan karakter *kitsch*, *parody*, *pastiche*, *camp*, dan skizofrenia. Melalui *BLCA* Maruti dan Bulan memelihara tradisi yang memupuk jiwa dan nilai-nilai, dan bukan semata-mata memelihara “bentuk”. Ruang pascamodern bagaimanapun berjasa bagi Maruti dan Bulan dalam menemukan keleluasaan (kebebasan) melakukan interpretasi. Talenta kedua koreografer yang mewarisi nilai-nilai sejarah dan tradisi, disempurnakan dengan kemampuan kognitif dan intuisi menangkap poin-poin kritis pascamodernisme, untuk mengupayakan inovasi-inovasi dalam karya ciptanya.

Maruti dan Bulantrisna membongkar klaim kebenaran dan bentuk totalitas tradisi dan sejarah, menghargai heterogenitas dan keunikan, serta mencoba merumuskan aturan-aturannya sendiri bagi eksistensi karya seninya. *BLCA* juga merupakan *countermovement* bagi kecenderungan pemiskinan makna di dalam karya-karya tari Indonesia pascamodern. Makna hadir secara holistik, yang merefleksikan “sejarah efektif” tradisi tari klasik ke dalam penghayatan yang

komprehensif. *BLCA* dengan estetika ontologisnya, yang lahir dari “ruang” pascamodern, mencoba “menyampaikan kritik” terhadap kecenderungan-kecenderungan seni pascamodern. Dengan demikian, *BLCA* juga telah melakukan suatu *self-reflection*, yang menciptakan keberlanjutan horizon-horizon pengetahuan bagi antisipasi-antisipasi keberadaan seni tari di masa depan.

B. Rekomendasi

Seni tari di era pascamodern, memiliki tendensi untuk mendeklarasikan independensi dalam konsep penciptaan karya. Koreografer di masa ini tengah berbangga dengan penemuan ikon-ikon gerak baru yang murni mengekspresikan gagasan individualnya. Penciptaan ikon-ikon baru seringkali mengekspresikan perlawanan dan intervensi terhadap ikon-ikon lama yang telah mentradisi. Harus diakui bahwa gejala-gejala yang mengintervensi tradisi secara provokatif dan interuptif membawa serta ketajaman isi karya untuk lebih mengkaji realitas hidup sehari-hari yang semakin kompleks dan subtil.

Dunia tari Indonesia perlu dikaji lebih seksama untuk mencari tahu keterlibatannya dalam aktivitas memikirkan dan merencanakan arah perkembangan kebudayaan manusia Indonesia hari ini. Barangkali tidak banyak karya tari Indonesia yang mampu menggugah nurani *audience*-nya untuk ikut merasa prihatin dan memikirkan permasalahan masyarakat, bangsa dan kemanusiaan Indonesia yang kompleks. Karya tari Indonesia jika tidak terlampau asyik dengan nostalgia masa lalu, justru mengambil manfaat secara naïf atas keporak porandaan kehidupan masyarakat hari ini.

BLCA menghasilkan sebuah pemahaman atas orientasi nilai estesisnya sendiri yang bersifat ontologis. Estetika ini tidak berhenti pada analisis struktur bentuk, artikulasi-artikulasi dan susunan dramatika yang dihasilkan oleh penyajian *BLCA*, tetapi meraih lebih jauh ke kedalaman dinamika dan gerak batin yang terbentuk oleh “kehadiran” *BLCA* itu sendiri. Dimensi artistik filosofis semacam ini dapat menjadi referensi yang kritis bagi penguatan kreativitas penciptaan tari Indonesia menyongsong masa depan. Pengelolaan dimensi pemahaman yang dialogis secara tepat dan holistik, sudah seharusnya menjadi intensi utama di dalam penciptaan tari sejak gagasan, kerja studio hingga pementasannya, agar memberikan dampak yang bernilai baik bagi pelaku-pelaku senimannya, maupun penontonnya.

Pemahaman manusia senantiasa berkembang di dalam perubahan ruang dan waktu, menjadi suatu kekuatan hermeneutika Gadamer, yang memungkinkan telaah karya seni (tari) mengarah kepada pencarian hal-hal yang hakiki, daripada sekadar mempersoalkan bentuk dan presentasi. Kontinum hermeneutika Gadamer mengintensikan kebenaran (baru) yang pada hakikatnya merupakan titik berangkat bagi cakrawala-cakrawala pemahaman manusia, memulai lagi satu proses dialog untuk membuka, mengungkap dan menemukan dimensi-dimensi kebenaran yang lain dari pokok masalah yang diperbincangkan. Setiap kebenaran adalah pengetahuan, dan setiap pengetahuan memberikan pengalaman bagi manusia, untuk dapat merumuskan pengetahuannya, mengungkap kebenaran-kebenaran yang masih tersembunyi.

DAFTAR PUSTAKA

- Adshead, Janet, 1988. "Describing the components of the dance", in (ed.) Janet Adshead, *Dance Analysis: Theory and practice* (pp. 21-40). London: Dance Books Ltd.
- _____ (ed.), 1988. *Dance Analysis: Theory and practice*. London: Dance Book Ltd.
- Anderson, Janet, 2010. *World of Dance: Modern Dance* (2nd Edition). New York: Chelsea House. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 22 Mei 2015).
- Artaud, Antonin, 1958. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press.
- Audi, Robert (ed.), 1999. *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (2nd Edition). Cambridge & New York: Cambridge University Press. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 6 Januari 2018).
- Bakker, Anton & Achmad Charris Zubair, 1990. *Metodologi Penelitian Filsafat*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Bandem, Prof. Dr. I Made, 1996. *Etnologi Tari Bali*. Yogyakarta: Kanisius.
- Bandem, I Made & Fredrik Eugene deBoer, 2004. *Kaja dan Kelod: Tarian Bali dalam Transisi*. (Terj. I Made Marlowe Makaradhwa Bandem). Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Baudrillard, Jean, 1983. *Simulations* (Translated by Paul Foss, et.al). United States of America: Semiotext(e).
- _____, 1983. *In The Shadow of The Silent Majorities or The End of The Social and Other Essays* (Translated by Paul Foss, et.al). New York: Semiotext(e), Inc. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 31 Desember 2017).
- Blom, Lynne Anne & L. Tarin Chaplin, 1989. *The Intimate Act of Choreography*. London: Dance Book Ltd.
- Brakel-Papenhuijzen, Clara, 1991. *The Bedhaya Court Dances of Central Java*. Leiden: E.J Brill.
- Briginshaw, Valerie A, 1996. "Postmodern dance and the politics of resistance", in (ed.) Patrick Campbell. *Analyzing Performance: A Critical Reader*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Brooker, Peter, 2003. *A Glossary of Cultural Theory* (2nd Edition). New York: Oxford University Press Inc.
- Chilvers, Ian & John Graves-Smith, 2009. *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. New York: Oxford University Press. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 6 Januari 2018).
- Dana, I Wayan, SST, M.Hum, 1997. *Estetika Tari Bali Kajian Tentang Prinsip Keindahan Tari Legong dan Tari Kebyar* (Laporan Penelitian). Yogyakarta: Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

- da Silva Gusmão, Martinho G., 2012. *Hans-Georg Gadamer: Penggagas Hermeneutik Modern yang Mengagungkan Tradisi*. Yogyakarta: Penerbit PT Kanisius.
- Dibia, I Wayan & Rucina Ballinger, 2004. *Balinese Dance, Drama & Music*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing.
- Dunn, Robert, 1993. "Pascamoderenisme: Populisme, Budaya Massa dan Garda Depan" dalam *Prisma: Majalah Pemikiran Politik, Sosial dan Ekonomi*, No.1, Tahun XXII. Jakarta: LP3ES.
- Dostal, Robert J., 2002. *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 11 Januari 2017).
- Eco, Umberto, 2009. *Tamasya dalam Hiperealitas* (Terj. Iskandar Zulkarnain dari *Travels in Hyper-Reality*, Picador, London 1987). Yogyakarta & Bandung: Jalasutra.
- Featherstone, Mike, 1993. "Moderen dan Pascamoderen: Tafsiran dan Tetapan" dalam *Prisma: Majalah Pemikiran Politik, Sosial dan Ekonomi*, No.1, Tahun XXII. LP3ES: Jakarta.
- Freeland, Felicia Hughes, 2009. *Komunitas Yang Mewujud: Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. Terj. Nin Bakdi Soemanto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Gadamer, Hans-Georg, 1977. *Philosophical Hermeneutics* (Translated & Ed. by David E. Linge). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- _____, 1989. *The Relevance of The Beautiful and Other Essays*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- _____, 2004. *Truth and Method* (Revised Edition; Translated by Joel Weisheimer & Donald G. Marshall). London & New York: Continuum. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 21 April 2016).
- _____, 2007. *The Gadamer Reader: a Bouquet of the Later Writings* (Translated from *Gadamer Lesebuch* by Richard E. Palmer (ed.)). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 29 January 2016).
- _____, 2008. "From *Truth and Method*". In Carolyn Korsmeyer (ed.). *Aesthetics: The Big Questions*. Oxford & Victoria: Blackwell Publishing.
- _____, 2010. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck Tübingen.
- Grondin, Jean, 1994. *Introduction to Philosophical Hermeneutics* (Translated from *Einführung in die Philosophische Hermeneutik* by Joel Weinsheimer). New Haven and London: Yale University Press (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 4 Desember 2016).

- _____, 2002. "Gadamer's Basic Understanding of Understanding". In (ed.) Robert J. Dostal. *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 11 Januari 2017).
- _____, 2007. "Vattimo's Latinization of Hermeneutics: Why Did Gadamer Resist Postmodernism?". In Santiago Zabala (ed.) *Weakening Philosophy: Essays in Honour of Gianni Vattimo* (pp. 202 – 216). Montreal & Kingson, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 24 Oktober 2017).
- Hardiman, F. Budi, 2003. *Melampaui Positivisme dan Modernitas*. Yogyakarta: Penerbit PT Kanisius.
- _____, 2015. *Seni Memahami: Hermeneutik dari Schleiermacher sampai Derrida*. Yogyakarta: Penerbit PT Kanisius.
- Heidegger, Martin, 1978. "The Origin of Work of Art". In David Farrel Krell (ed.) *Martin Heidegger, Basic Writings* (pp. 180-204). London: Routledge.
- Heraty, Toety, 2012. *Calon Arang Kisah Perempuan Korban Patriarki*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Jameson, Fredric, 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 17 Februari 2018).
- Kaelan, Dr., M.S, 2005. *Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filsafat*. Yogyakarta: Paradigma.
- Kattsoff, Louis O., 1996. *Pengantar Filsafat* (Terj. Soejono Soemargono). Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya.
- Langer, Susanne K, 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- _____, 1957. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons.
- _____, 1979. "Expressiveness". In W.E. Kennick (ed.) *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*. New York: St. Martin's Press (pp. 74 – 81).
- _____, 2006. *Problematika Seni* (Terj. F.X Widaryanto). Bandung: Sunan Ambu Press STSI Bandung.
- Murgiyanto, Sal, 2004. *Tradisi dan Inovasi*. Jakarta Selatan: Penerbit Wedatama Widya Sastra.
- _____, 2016. *Kritik Pertunjukan dan Pengalaman Keindahan*. Jakarta: Penerbit Pascasarjana – IKJ.
- Mustansyir, Rizal, 2009. *Hermeneutika Filsafati: Sejarah Perkembangan Pemikiran Para Tokoh*. Yogyakarta: Pustaka Rasmedia.
- Muzir, Inyik Ridwan, 2008. *Hermeneutika Filosofis Hans-Georg Gadamer*. Ar-Ruzz Media: Yogyakarta.

- Nostalgia, G. Noirury, 2017. "Proses Kreatif Pertunjukan Tari Kajian Terhadap Karya Retno Maruti: *The Amazing Bedhaya-Legong Calonarang*" (Tesis). Jakarta: Institut Kesenian Jakarta.
- Oxford, 2005 – 2011. *Oxford English Dictionary* (version 2.2.1 (156)). Tertanam sebagai aplikasi di dalam MacBook Pro oleh Apple Inc.
- Palmer, Richard E., 1969. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press (eBook diambil dari www.libgen.org.id pada 8 Desember 2017).
- _____, 2005. *Hermeneutika Teori Baru Mengenai Interpretasi* (Terj. dari *Hermeneutics Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer* oleh Musnur Hery & Damanhuri Muhammad). Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- _____, 2005. "How Hans-Georg Gadamer offers opening to a postmodern perspectives". *A Lecture Module*. Illinois: MacMurray College. (<https://www.mac.edu/faculty/richardpalmer/postmodern/beyond.html>).
- Pavis, Patrice, 1996. *The Intercultural Performance Reader*. London & New York: Routledge.
- Piliang, Yasraf Amir, 2012. *Semiotika dan Hipersemiotika: Kode, Gaya dan Matinya Makna* (Edisi ke-empat). Bandung: Matahari.
- Prabowo, Wahyu Santosa, et.al, 2007. *Sejarah Tari: Jejak Langkah Tari di Pura Mangunagaran*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Prihatini, Nanik Sri, et.al, 2007. *Ilmu Tari: Joged Tradisi Gaya Kasunanan Surakarta*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Pujaswara, Bambang, 2012. "Tari Kontemporer Seharusnya Berorientasi pada Tubuh". Dalam acara diskusi Obrolan Tari Tembi. Yogyakarta: Tembi Rumah Budaya. (<https://spectradancestudio.wordpress.com/2012/page/3/>).
- Ratnasari, Yuni, 2017. "Gumrah Wewarah" (Skripsi). Yogyakarta: Institut Seni Indonesia Yogyakarta (Dibaca di <http://digilib.ac.id/2095>).
- Schmidt, Lawrence, K., 2006. *Understanding Hermeneutics*. Durham: Acumen Publishing Limited (eBook diunduh dari www.libgen.org.id pada 13 Maret 2018).
- Sedyawati, Edi, 2010. *Budaya Indonesia: Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Servos, Norbert, 2003. "Pina Bausch: dance and emancipation". In Alexandra Carter (ed.) *The Routledge: Dance Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Siswanto, Joko, 2016. *Horizon Hermeneutika*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Suastika, I Made, 1997. *Calon Arang dalam Tradisi Bali: suntingan teks, terjemahan dan analisis proses pem-Bali-an*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.

- Sudewi, Ni Nyoman, 2011. “Perkembangan dan Pengaruh Legong Keraton Terhadap Pertumbuhan Seni Tari di Bali Pada Periode 1920 – 2005” (Disertasi). Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.
- Sugiharto, I. Bambang, 1996. *Postmodernisme Tantangan Bagi Filsafat*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- _____, 2013. “Seni dan Dunia Manusia”. Dalam Bambang Sugiharto (ed.) *Untuk Apa Seni?*. Bandung: Matahari (hal. 15 – 41).
- Sutrisno, Mudji, et.al., 2005. *Teks-Teks Kunci Estetika: Filsafat Seni*. Yogyakarta: Penerbit Galangpress.
- Sitorus, Fitzgerald K., 2005. “Estetika Hegel”. Dalam Mudji Sutrisno, dkk. *Teks-Teks Kunci Estetika: Filsafat Seni*. Yogyakarta: Penerbit Galangpress (hal. 11 – 39).
- Thomas, Helen, 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Hampshire & New York: Palgrave MacMillan.
- Tolstoy, Leo, 1979. “What is Art?”. In W.E Kennick (ed.) *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*. New York: St. Martin’s Press (pp. 34 – 45).
- Widaryanto, F.X., 2013. “Tari dan Berbagai Dimensinya”. Dalam Bambang Sugiharto (ed.) *Untuk Apa Seni?*. Bandung: Matahari (hal. 247 -271).
- Yulianto, Fristian, 2005. “Estetika dalam Wacana Posmodernitas: Kritik Jean-François Lyotard atas Rasionalisme Formalisme Jürgen Habermas”. Dalam Mudji Sutrisno, dkk. *Teks-Teks Kunci Estetika: Filsafat Seni*. Yogyakarta: Penerbit Galangpress (hal. 127 – 149).
- <http://wayang.wordpress.com/2010/07/27/menafsir-ulang-kisah-calonarang/>
- <http://fairytalenewsblog.blogspot.com/2013/10/mats-eks-modern-sleeping-beauty-is.html>
- <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>
- <https://nasional.tempo.co/read/330209/diragukan-keasliannya-situs-calon-arang-terbengkalai>
- <https://news.detik.com/berita/3299186/melihat-penari-paruh-baya-koprol-dalam-pentas-bulan-budaya-lombok>
- https://www.youtube.com/watch?v=0x5hk5QyD_I

Lampiran 1
Struktur dan Bentuk Pertunjukan *Bedoyo – Legong Calonarang*

Komposisi	Uraian	Spesifikasi
<p style="text-align: center;">Gb. a</p> 	<p>Sekuen 1</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Tableau - complete cast</i> bedoyo dan legong. - 8 legong <i>matimpuh</i> & 1 legong berdiri di atas <i>tratag</i> kayu – diam. - 8 bedoyo <i>umadeg</i> (berdiri): ragam gerak <i>minger manengen ridhong sampur, ngunduh sekar, meber sampur kiri</i>; 1 bedoyo di atas <i>tratag meber ukel sampur kiri</i>, berputar ke kanan. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tembang buko diiringi <i>kethuk</i> – dilanjut gending <i>Ketawang pakenira</i> irama I; - <i>Tratag</i> kayu setinggi 50 cm di bagian <i>up-centre</i>.
<p style="text-align: center;">Gb. b</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Legong: 8 di level bawah berputar 180° menjadi menghadap depan, lalu diam; 1 di <i>tratag nabdab gelung, nabdab manah raga</i>. - Bedoyo: 8 bergerak ragam <i>laras sawit</i> pengembangan, <i>ngleyang, tumpang tali ukel</i>, dan <i>manglung hoyog</i>; 1 di <i>tratag nembang</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lighting <i>fade-in</i>. - Fusion gending <i>pelegongan</i> bagian <i>papeson</i> (pembuka); - ilustrasi tema cerita kisah Dirah dari Timur
<p style="text-align: center;">Gb. c</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - bedoyo: 8 <i>kengser</i> ke kanan menuju <i>side-wing</i> kanan tengah, 1 di atas <i>tratag kengser</i>, lalu <i>kapang-kapang</i> menuju <i>side-wing</i> kiri dan <i>offstage</i>. - Legong: 1 di atas <i>tratag</i> berjalan menuju ke <i>centre-stage</i> lalu <i>matimpuh</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. d</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 9 legong menari pada level rendah dengan ragam <i>ulap-ulap</i>, 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>pelegongan</i> bagian <i>pengawit</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. e</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - level sedang – 9 legong berdiri sambil merubah komposisi lantai/pola lantai (menjadi “V “ melebar ke belakang). - Tarian awal (<i>papeson legong</i>) berupa gerak-gerak murni dengan teknik tertentu. 	
<p style="text-align: center;">Gb. f</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - pola lantai berjajar dua melebar - <i>papeson legong</i> dengan <i>metanjek ngandang</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. g</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 1 legong <i>out</i> ke <i>side-wing</i> kanan; - 8 legong membentuk lajur dua serong di <i>centre-right</i> menggunakan gerak <i>ngumbang</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. h</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 1 legong berperan sebagai Janda Dirah/Calonarang kembali <i>on-stage</i> dengan membawa properti <i>kèpèt</i> (kipas). 	<ul style="list-style-type: none"> - simbolik: <i>kèpèt</i> sebagai pusaka/ajimat – lontar berisi ilmu pengetahuan dan ilmu agama.
<p style="text-align: center;">Gb. i</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 legong <i>matimpuh</i>; - Calonarang menyerahkan kipas satu per satu kepada setiap legong yang berperan sebagai para <i>syisya</i> (murid-murid Calonarang); ragam <i>gabdang arep</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>suwuk</i> gending, akhir bagian <i>pangawit</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. j</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Komposisi 8 -1; - Calonarang mengeluarkan dan memainkan properti kain putih; - 8 legong <i>matimpuh</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - masuk vokal tunggal (<i>tandhak/maucapan</i>). - Episodik-simbolik: penyampaian ilmu Calonarang kepada murid-muridnya.
<p style="text-align: center;">Gb. k</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - para <i>sisya</i> bergerak ragam <i>agem tengawan, mipil, seledhet nyegut matimpuh</i>; - Calonarang bergerak ragam <i>agem bapang</i> dengan mengangkat tumit dan menggetarkan kaki; <i>seledhet</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Masuk bagian <i>pengawak</i>; gending menjadi lebih <i>kebyar</i>.
<p style="text-align: center;">Gb. l</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sisya matimpuh</i> bergerak ragam seperti pada <i>kebyar</i> duduk (cari nama ragamnya); lalu berdiri dan <i>ngelung</i>. - Calonarang <i>ngelung</i> kanan & kiri 	<ul style="list-style-type: none"> - ilustrasi suasana belajar aksara di Padepokan; - Kipas menggambarkan <i>lontar</i>.
<p style="text-align: center;">Gb. m</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Calonarang masuk komposisi; - <i>Ngumbang ombak segara</i> menghadap kanan dan kiri bergantian. 	
<p style="text-align: center;">Gb. n</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Calonarang <i>matimpuh</i> di tengah komposisi; <i>Sisya</i> bergerak ragam <i>maca lontar</i>. 	

<p style="text-align: center;">Gb. o</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Calonarang <i>timpuh</i> di tengah komposisi, <i>mangenjali</i>; - Para <i>sisya</i> membuat lingkaran, ragam <i>nyeregseg</i> ke kanan 	<ul style="list-style-type: none"> - representasi aktivitas ritual
<p style="text-align: center;">Gb. p</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - para <i>sisya</i> bergerak ragam <i>negol nunduk</i>, <i>nghayeh</i>, dan <i>melajah raga</i>. - Calonarang berpindah-pindah membuat alterasi komposisi tiga penari. 	<ul style="list-style-type: none"> - Penggambaran ritual dalam suasana bermain-main dan <i>trance</i>. - Kain putih simbol sarana ritual yang berkekuatan magis.
<p style="text-align: center;">Gb. q</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Semua legong : Ragam gerak <i>agem</i> bergantian kanan-kiri; - Ekspresi gerak menghentak dan mata <i>nelik</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>seseg</i> gending dan suasana provokatif. - Penggambaran kekuatan magis Calonarang dan para <i>sisyanya</i>.
<p style="text-align: center;">Gb. r</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Komposisi enam – tiga - Properti kipas pada 6 legong, properti kain putih pada 3 legong. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>suwuk</i> gending
<p style="text-align: center;">Gb. s</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 6 legong (<i>sisya</i>) di <i>up-right</i> bergerak - 3 legong (Calonarang & <i>sisya</i>) di <i>down-left</i>, gerak simbolik. 	<ul style="list-style-type: none"> - mencuci kain di sungai

<p style="text-align: center;">Gb. t</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo <i>on-stage</i> dari <i>up-left</i> membelah panggung persis di tengah-tengah; ragam gerak <i>srisig miring</i> ke kanan <i>miwir sampur</i>, lalu <i>jengkeng miwir sampur</i>; - 6 legong di <i>up-right</i> bergerak, kipas diletakkan di lantai. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Seseg</i> gending. - Properti kipas pada 6 <i>legong</i>, properti kain putih pada komposisi Calonarang & 2 <i>syisya</i> terletak di atas lantai panggung.
<p style="text-align: center;">Gb. u</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo level rendah, <i>jengkeng dolanan sampur</i>. - Legong level sedang dan rendah <i>nyeregseg</i> melingkar di tempat – menuju pola lantai berikutnya. 	<ul style="list-style-type: none"> - representasi aliran sungai yang bergejolak
<p style="text-align: center;">Gb. v</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo: <i>jumeneng, miwir sampur, minger nengen</i> sampai berputar 360°. - 7 legong: <i>nyeregseg</i> putar masuk di antara dua barisan bedoyo; 1 legong bergerak menuju <i>up-left</i> sambil mengibar-ngibarkan kain putih. 	<ul style="list-style-type: none"> - Representasi hanyutnya kain bertuah Calonarang di sungai - <i>Seseg</i> gending dan suasana <i>chaotic</i>; <i>fusion</i> dengan <i>seseg</i> gending <i>srepeg</i> Solo.
<p style="text-align: center;">Gb. w</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo & 7 legong bertimpuh; pola berserakan mengisi ruang - Akhir Sekuen 1. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Lighting</i>: berubah merah, memberi suasana magis dan <i>misery</i>. - Gong penutup <i>srepeg</i>, disusul <i>buko</i> gending dengan <i>rebab, slenthem</i>, dan <i>tembang</i>.

Komposisi	Uraian	Spesifikasi
<p data-bbox="448 450 507 479">Gb. a</p> 	<p data-bbox="683 450 815 479">SEKUEN 2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="683 510 1054 577">- 1 bedoyo <i>onstage</i> dari <i>side-wing</i> kiri menuju <i>up-centre</i>. <li data-bbox="683 595 1070 696">- 8 bedoyo beringsut – <i>laku dhodok</i> menuju formasi <i>rakit motor mabur</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1107 499 1369 707">- maju <i>beksan</i>, gending <i>suluk Pathetan Pelog Lima Ageng</i> dengan kelompok vokal dan <i>ricikan: rebab, gender, gambang</i>.
<p data-bbox="448 875 507 904">Gb. b</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="683 882 1075 983">- formasi <i>rakit motor mabur</i> menghadap ke belakang; 1 bedoyo <i>umadeg</i>. <li data-bbox="683 1001 1050 1102">- 8 <i>bedoyo umadeg</i>; lalu semua balik kanan menjadi menghadap depan. 	
<p data-bbox="448 1227 507 1256">Gb. c</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="683 1234 1050 1357">- <i>kapang-kapang</i> maju menuju <i>centre-stage</i>, <i>debeg gejug sepak samparan</i> kemudian <i>lenggah trapsila</i>. 	
<p data-bbox="448 1579 507 1608">Gb. d</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="683 1579 1070 1702">- <i>sekaran</i> (ragam gerak) pembuka: <i>lenggah trapsila, sembahan - seleh kiwa, jengkeng, sembahan - seleh tengen</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1107 1579 1358 1635">- gending <i>ladrang laras pelog</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. e</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>umadeg</i>, gerak transisi dengan <i>kebyok sampur</i> dan <i>singget</i>. - <i>Panggal</i> lalu <i>ngleyek njimpit sampur</i>; dilanjutkan ragam gerak <i>manglung ridhong sampur</i> kiri; - <i>kebyok muter</i> ke kanan 360° lalu <i>sampir sampur</i> kiri – <i>medal lajur</i> (membuka formasi). 	
<p style="text-align: center;">Gb. f</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - sambil menuju formasi berikut – <i>sekarang sampir sampur</i> kanan - <i>Panggal</i> lalu <i>ngleyek njimpit sampur</i>; dilanjutkan ragam gerak <i>manglung ridhong sampur</i> kiri, <i>pendhapan rimong sampur</i> kanan, <i>methentheng manglung</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. g</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Trisik njimpit sampur</i> kanan menuju formasi <i>jejer wayang</i>; - <i>Rimong sampur</i> kiri – <i>engkyek</i> (pengembangan); dilanjutkan ragam <i>golek iwak</i> dan <i>sekar suwun</i> (pengembangan). 	<ul style="list-style-type: none"> - pengembangan <i>engkyek</i> juga mengadaptasi ragam <i>menjangan ranggah</i>. - Gending <i>inggah kethuk papat</i> berlaras pelog.
<p style="text-align: center;">Gb. h</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Trisik njimpit sampur</i> kanan <i>tawing</i> kiri, menuju formasi <i>rakit ajeng-ajengan</i>. - <i>Sekaran</i>: <i>sindhet</i>, <i>ngembat</i>, <i>lambehan</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. i</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Variasi ragam gerak <i>nglayang</i> pada delapan bedoyo (<i>endhel ajeg</i>, <i>endhel weton</i>, <i>apit ngarep</i>, <i>apit mburi</i>, <i>gulu</i>, <i>apit meneng</i>, <i>dhadha</i>, <i>buncit</i>); - <i>Batak</i> menari ragam yang sama tanpa <i>jengkeng</i>. 	

<p style="text-align: center;">Gb. j</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mendhak srisig ukel trap puser</i> menjadi formasi <i>gawang kalajengking</i>. - Ragam <i>tawing ngenceng sampur, hoyog ngembat, singget</i>. - <i>mendhak srisig trap puser</i>, melingkar ke kiri. 	
<p style="text-align: center;">Gb. k</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - formasi <i>gawang urut kacang</i>. - Ragam gerak <i>panahan, ngenceng ngolong sampur, kengser ngolong sampur (keluar lajur/medal lajur), srisig ngolong sampur</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. l</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Formasi <i>gawang rakit gelar 1</i>. - Ragam gerak <i>singget seblak sampur; ukel manglung hoyog – Batak</i> berdiri, delapan bedoyo <i>jengkeng</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>Ladrang Kemanakan</i>. - Inti cerita mulai digelar pada formasi ini; <i>Batak</i> sebagai pusat.
<p style="text-align: center;">Gb. m</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Delapan bedoyo <i>umadeg</i>; . - Ragam gerak <i>enjer ridhong sampur</i> bergantian kanan dan kiri; 	
<p style="text-align: center;">Gb. n</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Formasi <i>gawang iring-iringan</i> – tidak berhenti; <i>kicat</i> ke kanan dan berbalik ke kiri dan seterusnya. 	<ul style="list-style-type: none"> - Seluruh penari <i>bedoyo nembang</i> sambil terus menari; tembang <i>lagon</i> dalam gending <i>ladrang</i>.

<p>Gb. o</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Medal lajur</i> – ragam gerak <i>lincak gagak, glebag-an, kicat sekar suwun</i>. - Menuju formasi <i>gawang rakit gelar 2</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>Ketawang</i>.
<p>Gb. p</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gawang rakit gelar 2</i>; fomasi <i>lumbungan</i> (melingkar); <i>jengkeng nikelwarti</i>. - Gerak maknawi untuk <i>Batak</i> (berperan sebagai Mpu Baradhah/Barada) dan <i>Endhel Ajeg</i> (berperan sebagai Bahula). 	<ul style="list-style-type: none"> - tembang Mpu Baradhah: berisi titah kepada puteranya Bahula untuk berangkat ke padepokan Dirah.
<p>Gb. q</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Satu per satu bedoyo <i>umadeg</i> lalu <i>kapang-kapang</i> menuju <i>up-left</i> - Gerak simbolik-maknawi untuk <i>Batak</i> dan <i>Endhel Ajeg</i>. 	
<p>Gb. r</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 7 bedoyo balik hadap lalu <i>jengkeng</i>. - Gerak simbolik-maknawi untuk <i>Batak</i> dan <i>Endhel Ajeg</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Balasan tembang Bahula: pernyataan kesanggupan Bahula melaksanakan titah ayahanda; menyiapkan diri berangkat ke Dirah.
<p>Gb. s</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 7 bedoyo <i>umadeg</i>; <i>Endhel Ajeg kengser</i> ke kiri <i>njejeri Batak</i>. - Bergerak maju dengan ragam <i>lumaksana ndhadap</i> dengan formasi sudut (dari <i>up-left</i> menuju <i>down-right</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mundur beksan</i>; gending <i>ladrang</i>. <p>Akhir Sekuen 2</p>

Komposisi	Uraian	Spesifikasi
<p data-bbox="451 454 512 483">Gb. a</p> 	<p data-bbox="687 450 887 479">SEKUEN 3 (Inti)</p> <ul data-bbox="687 510 1046 730" style="list-style-type: none"> - bedoyo: <i>srisig ngolong sampur</i> menuju <i>side-wing</i> kanan tengah, lalu <i>out-stage</i>. - legong dari <i>side-wing</i> kiri tengah, <i>nyeregseg</i> ke kanan menuju <i>dead-centre</i>. 	<ul data-bbox="1075 499 1337 685" style="list-style-type: none"> - <i>mundur beksan</i>, dan <i>suwuk gending</i>; - gemerincing lonceng dan ketukan <i>kemong</i> Bali lambat-lambat.
<p data-bbox="451 797 512 826">Gb. b</p> 	<ul data-bbox="687 797 1046 864" style="list-style-type: none"> - formasi mengelompok di <i>dead-centre</i> 	<ul data-bbox="1075 804 1374 871" style="list-style-type: none"> - <i>Tandhak</i> (tembang) Bali masuk; dominan
<p data-bbox="451 1111 512 1140">Gb. c</p> 	<ul data-bbox="687 1111 1023 1335" style="list-style-type: none"> - 6 legong sejajar di tempat, <i>timpuh</i> dengan kipas (Bali: <i>kepet</i>) terbuka digenggam di depan pusar; - 3 legong <i>srisig</i> maju membentuk formasi “V” 	<ul data-bbox="1075 1126 1374 1350" style="list-style-type: none"> - masuk bagian <i>lampahan (igel pengawak)</i> - <i>tandak</i> (narasi melalui vokal) tanpa <i>gendhing</i> menyorot pada tokoh Ratna Manggali.
<p data-bbox="451 1424 512 1453">Gb. d</p> 	<ul data-bbox="687 1424 1031 1603" style="list-style-type: none"> - 1 legong berperan sebagai Ratna Manggali, berdiri dan bergerak <i>metanjek</i> kanan – kiri; <i>ngeleyog</i>, <i>ngeliput kepet</i>, <i>ngiluk ngedeng</i>, dan <i>tangisan</i>. 	<ul data-bbox="1075 1424 1374 1648" style="list-style-type: none"> - ilustrasi kesedihan Ratna Manggali karena tidak ada yang kunjung melamarnya. - Juga ditegaskan melalui <i>maucapan</i> oleh juru <i>tandak</i>.
<p data-bbox="451 1709 512 1738">Gb. e</p> 	<ul data-bbox="687 1709 1038 1962" style="list-style-type: none"> - 1 legong (Calonarang) di bagian belakang bangun dan bergerak. - 1 legong (<i>syisya</i>) di <i>down-centre</i> bergerak <i>ulap-ulap</i> dan gestur percakapan dengan Ratna Manggali. 	<ul data-bbox="1075 1709 1374 1962" style="list-style-type: none"> - ilustrasi keprihatinan Calonarang merespon kesedihan puterinya. - Representasi dialog/komunikasi Ratna Manggali dengan <i>syisya</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. f</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 2 legong di <i>down-centre</i> bergerak <i>ngumbang ngeliput</i> menuju <i>down-stage</i>, bergabung dengan kelima legong; - 2 legong (Calonarang & Ratna Manggali) bertemu di <i>down-centre</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - gending <i>pengawak lampahan</i>; - masuk pada inti cerita (narasi)
<p style="text-align: center;">Gb. g</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - sepasang legong : motif-motif gerak <i>pangipuk, ngaras, pajalan adéng, agem tengawan</i>, dan <i>nyeleog</i>. - 7 legong (<i>sisya</i>) di <i>down-stage matimpuh</i> bergerak ragam <i>sayar soyor ngliput kepet</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>pengawak tabuh telu – kadih ibu anak</i>; - Representasi relasional Calonarang – Ratna Manggali (ibu – anak).
<p style="text-align: center;">Gb. h</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Ratna Manggali bergabung dengan <i>sisya</i>; 2 <i>sisya ngumbang</i> maju, menjadi formasi 5 – 2; pose <i>metanjek tinggi; manyembah</i> - Calonarang bergerak <i>nanjek nuding</i> dan <i>ngumbang</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>pengawak tabuh telu – irama seseg</i> (cepat); - Ekspresi gerak mengilustrasikan ada sesuatu yang datang/terjadi.
<p style="text-align: center;">Gb. i</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Calonarang masuk ke tengah komposisi; - legong bergerak ragam <i>agem ngepel ngekes</i> kanan – kiri, dan <i>tanjek ngepel natakin</i> kanan – kiri. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>bapang pelegongan</i> menuju fusion dengan gending <i>gangsaran bedayan</i>.
<p style="text-align: center;">Gb. j</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Adegan temu utusan - bedoyo <i>kapang-kapang tumpang tali</i> maju dalam komposisi berjajar dua-dua + 1; Bahula berada di paling depan. - 2 legong berdiri di <i>down-right</i>; menghormat 	<ul style="list-style-type: none"> - bedoyo <i>stage-in</i> melalui belakang penonton menuju <i>down-right stage</i>; - jembatan dipasang antara area penonton dan panggung - juktaposisi <i>pengawak bapang</i> dengan <i>gangsaran</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. k</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - bedoyo <i>kapang-kapang</i> maju menuju <i>centre-stage</i>; 2 legong mengapit Bahula, <i>mipil mbopong kèpèt ngotag pala</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Representasi penyambutan kedatangan & kehadiran rombongan Lemah Tulis ke padepokan Dirah.
<p style="text-align: center;">Gb. l</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Formasi <i>gelaran</i> : 8 legong dan 8 bedoyo <i>matimpuh</i>; 1 bedoyo (Bahula) dan 1 legong (Calonarang) bergerak di <i>dead-centre</i>. - Bahula <i>nembang</i> dan Calonarang merespon dengan gestur-gestur ekspresif. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gangsaran suwuk</i>; masuk tembang. - Representasi Bahula menyampaikan maksud kedatangannya untuk melamar Ratna Manggali.
<p style="text-align: center;">Gb. m</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bahula dan Ratna Manggali <i>matimpuh</i> menghadap Calonarang; - Calonarang berdiri <i>metanjek</i> kanan – kiri sambil <i>ngepel ngekes kepet, ngiluk, ngiluk ngedeng, dan ngliput</i> . 	<ul style="list-style-type: none"> - Masuk <i>maucapan</i> Bali; - Representasi penyampaian restu Calonarang untuk pernikahan Bahula dan Ratna Manggali.
<p style="text-align: center;">Gb. n</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo & 8 legong menuju <i>up-stage</i> dan <i>matimpuh/timpuh</i>; - Bahula & Ratna Manggali di <i>dead-centre</i> bergerak ragam <i>ngaras</i> (Bali) kombinasi <i>karonsih</i> (Jawa) 	<ul style="list-style-type: none"> - Fusion gending <i>ketawang</i> Solo dengan <i>tandhak</i> Bali; - Representasi malam pengantin; kedua mempelai memadu kasih.
<p style="text-align: center;">Gb. o</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo <i>srisig</i> menuju <i>down-left</i>, kembali <i>timpuh</i>; - 7 legong melingkar dan <i>matimpuh, syisya sirep</i>; Calonarang berdiri, <i>sirep calonarang</i>. - Bahula & Manggali <i>timpuh</i> di <i>down-right</i>; Bahula <i>nembang</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Seseg</i> ketukan <i>saron & kempul</i> gending <i>monggang</i>. - isi syair : permintaan Bahula kepada Manggali untuk mencuri pusaka Calonarang.

<p style="text-align: center;">Gb. p</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo <i>srisig</i> menuju <i>down-right</i>, dan <i>timpuh</i>; - Bahula & Manggali : gestur ekspresif maknawi yang saling kontras. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gerongan</i> dalam <i>srepeg</i> Solo; - representasi kegalauan Manggali atas permintaan Bahula; Bahula terus mendorongnya.
<p style="text-align: center;">Gb. q</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Ratna Manggali <i>nyeregseg</i> perlahan menuju posisi rombongan legong, lalu mengambil <i>kèpèt</i> dari Calonarang; - Calonarang <i>sirep</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Kèpèt</i> (kipas) merepresentasikan <i>amulet</i> atau pusaka kesaktian Calonarang.
<p style="text-align: center;">Gb. r</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Ratna Manggali mundur, lalu <i>nyeregseg</i> menuju <i>down-left</i>, kembali ke komposisi duet dng Bahula; - Gerak-gerak maknawi naratif 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Seseg gerongan</i> dan ketukan <i>saron & kempul</i> dalam <i>gangsaran</i> Solo.
<p style="text-align: center;">Gb. s</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bahula mundur <i>mbalik nengen srisig</i> maju meber sampur kiri menuju <i>side-wing</i> kanan; Manggali <i>ngregah</i> kanan, berputar 4 kali; - 8 bedoyo <i>srisig maju ngilo sampur</i>, melingkari Manggali yang masih berputar 2-3 kali lagi. 	<ul style="list-style-type: none"> - gending <i>sampak pelog</i>; - representasi : stelah maksudnya tercapai, Bahula meninggalkan Manggali dalam kesedihan dan kebingungan.
<p style="text-align: center;">Gb. t</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 legong berdiri <i>ngregah</i> kanan dan berputar di tempat 3 x putaran penuh, lalu <i>timpuh</i> dan rebah - 8 bedoyo <i>srisig</i> miring ke kiri – <i>out-stage</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - gending <i>sampak</i> dengan fusion <i>ceng ceng</i> Bali.

<p style="text-align: center;">Gb. u</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 6 legong berdiri, gerak <i>sayar soyor</i>; 1 legong & Manggali mundur masuk komposisi; Calonarang gerak ekspresif maknawi – <i>tanjek tinggi</i>, hentakan kaki, dan <i>nelik</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sampak pause</i>, digantikan oleh ketukan <i>kemong</i> dan <i>kempur</i> Bali bersama <i>maucapan/masatua</i>; - Representasi: kegusaran Calonarang atas kelemahan hati Ratna Manggali.
<p style="text-align: center;">Gb. v</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 7 legong komposisi ½ lingkaran menghadap depan, Calonarang di tengah dengan <i>locomotive gestures</i>, 1 legong (tadinya Manggali) nyeregseg ke <i>up-centre</i> lalu bergabung dalam ½ lingkaran. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pola gending <i>batél maya</i>; - Representasi: Calonarang & para <i>sisya</i> sadar telah tertipu oleh rombongan Lemah Tulis.
<p style="text-align: center;">Gb. w</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Komposisi <i>kempel</i> (lingkaran kecil padat), bergerak ragam <i>ngocok langse</i> yang dimodifikasi dengan <i>tanjek tinggi</i> dan <i>ngepel kepet</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Representasi: kemarahan Calonarang & para murid padepokan Dirah; lalu menghimpun kekuatan ilmu hitam.
<p style="text-align: center;">Gb. x</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 legong membuka lingkaran, menjadi komposisi besar menyebar; <i>kepet</i> diselipkan, bergerak <i>tanjek tengawan</i> dan <i>tanjek tinggi</i> yang didekonstruksi; - Calonarang di tengah-tengah kalangan, <i>nyaluk</i> (mengenakan topeng); - Formasi <i>mandala</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tabuh <i>Kendang krumpungan</i> mendominasi dan memandu suasana; - Representasi: mengambil kekuatan alam semesta untuk mentransformasi diri.

<p style="text-align: center;">Gb. y</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Calonarang yang <i>nyalud</i> memainkan kain putih; - 8 legong bergerak transisi <i>tanjek tengawan</i> menjadi bergerak menirukan kepakian sayap burung 	<ul style="list-style-type: none"> - representasi: transformasi kekuatan alam – burung – ke dalam tubuh para <i>sisya</i>
<p style="text-align: center;">Gb. z</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - berkumpul di <i>dead-centre</i> dengan komposisi “V” <i>kempel</i> terbalik (paruh burung); - bergerak menirukan kepakian sayap burung dengan variasi <i>ngelung</i> dekonstruksi. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tabuh <i>kendang krumpungan</i> berhenti, digantikan kebyar <i>batél maya</i> irama <i>sêsêg</i>; - Representasi: kekuatan yang berkumpul dan bertransformasi ke dalam satu wujud.
<p style="text-align: center;">Gb. zz</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Variasi komposisi “V”– merenggang dalam 2 macam level; - <i>Tanjek kanan</i> dengan kepakian sayap burung yang semakin intens, lalu <i>ngumbang</i> menuju <i>down-right</i> dan <i>out-stage</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Penari <i>out-stage</i> melalui jembatan yang dilewati rombongan bedoyo saat <i>on-stage</i>; - Gending Jawa masuk menimpa <i>batél maya</i>; - <i>batél maya fade-out</i>; <p style="text-align: right;">akhir Sekuen 3.</p>

Komposisi	Uraian	Spesifikasi
<p style="text-align: center;">Gb. a</p> 	<p>SEKUEN 4</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo <i>on-stage</i> dari <i>side-wing</i> tengah kanan 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>gangsaran</i> Solo.
<p style="text-align: center;">Gb. b</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>kapang-kapang</i> menuju <i>centre-stage</i>; - 8 bedoyo <i>meber sampur</i> kiri, <i>nampa dhadhap</i> kanan; 1 bedoyo (Bahula) <i>menthang nampa dhadhap</i> kiri, <i>neku nampa kepet</i> kanan. 	
<p style="text-align: center;">Gb. c</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo <i>jengkeng</i>, 1 bedoyo (Mpu Barada) <i>umadeg, nampani kèpêt</i> dari Bahula; - pose <i>angkring</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - gending <i>gangsaran</i> dengan <i>gerongan</i>; - representasi: Barada mengontemplasi pusaka Calonarang.
<p style="text-align: center;">Gb. d</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>srisig meber sampur</i> kiri <i>tawing dhadhap</i> kanan membentuk komposisi <i>rakit tiga-tiga</i>; - ragam <i>penthangan</i> kanan, <i>nayung ndhaplang, mubeng tumpang tali dhadhap</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>sampak</i> Solo; - Episodik - simbolik : kesiapan diri menghadapi perang
<p style="text-align: center;">Gb. e</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Kengser meber sampur</i> kanan <i>nampa dhadhap</i> kiri, membentuk <i>rakit kalangan</i>; - <i>Mubeng manengen</i> utuh. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Céngcéng</i> Bali <i>fade-in</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. f</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Legong berproperti sayap burung berwarna hitam <i>on-stage</i> dari <i>side-wing</i> kanan, menempati area <i>tratag</i>; - Bedoyo <i>mubeng manengen</i> utuh, menghadap ke <i>up-left</i>; mundur 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>sampak solo fusion</i> pelegongan <i>batél pasiat</i>. - Representasi burung gagak hitam
<p style="text-align: center;">Gb. g</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo <i>mubeng mbalik kiwa</i> mencapai <i>rakit lajur</i> menghadap <i>down-right</i>; - <i>minger mbalik nengen, ngeneti, srisig</i> ke kiri <i>meber sampur kanan nampa dhadhap kiri</i>, menjadi <i>rakit tiga-tiga</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>batél pasiat</i> dominan.
<p style="text-align: center;">Gb. h</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Legong mengepakkan sayap mengisi ruang dalam formasi bedoyo <i>rakit tiga-tiga</i>; - Legong ragam gerak <i>pasiat</i>; bedoyo <i>mubeng nengen, mendhak nangkis kiwa</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Episodik – simbolik: perang antara pasukan Lemah Putih dengan padepokan Dirah.
<p style="text-align: center;">Gb. i</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Legong dan bedoyo mundur ke arah sudut berlawanan; - Bedoyo & legong <i>adu kanan</i>, pola gerak <i>ebat ngancap</i> dengan variasi dorong x mundur dan lompat gagak (legong); dilakukan sebaliknya. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sampak Solo</i> dominan.
<p style="text-align: center;">Gb. j</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo <i>srisig</i> maju, <i>nyabet</i> kiri; <i>srisig</i> mundur, <i>kebyok</i> kanan, <i>kebyok</i> kanan, <i>kebyok srisig</i> maju; - Legong <i>ngregah ngiwa mubeng, tanjek</i> kanan – kiri, <i>nyeregseg</i> maju. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sampak Solo</i> ditingkahi <i>kendang krumpungan Bali</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. k</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo & legong <i>jeblosan</i> tukar tempat 	
<p style="text-align: center;">Gb. l</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Prang rukèt</i> 1 lawan 2; - Bedoyo: ragam <i>nyaruk, nangkis, nyamplak, nyabet, mubeng, mukul</i>; - Legong: ragam <i>pasiat gagak hitam</i> dengan stilisasi gerak burung Gagak mengejar, menyerang dan mematuk. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>batél pasiat</i> ditingkahi <i>kendhang</i> Solo.
<p style="text-align: center;">Gb. m</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Adu kiri</i> bedoyo & legong; - Legong: <i>tanjek kepak gagak, mubeng</i> kanan, lompat, <i>nyeregseg – nladhung</i>; - Bedoyo: <i>tanjek kiri, panahan miring kiri, kengser kanan – mubeng manengen</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>batél pasiat</i>.
<p style="text-align: center;">Gb. n</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Bedoyo: <i>srisig menthang gandhéwa</i> ke arah kiri menuju <i>centre-stage</i>; - Legong: berjalan cepat mengepakkan sayap ke arah kiri menuju <i>centre-stage</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. o</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Formasi dua garis paralel menyudut; - Bedoyo: ragam gerak <i>sawéga panahan, menthang gendhéwa – mbalik – minger, manah</i>; - Legong: mematuk, <i>nladhung, ngregah, mabur</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>sampak</i> Solo dengan <i>gerongan</i>.

<p style="text-align: center;">Gb. p</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Formasi <i>jejer</i> berhadapan, dicapai dengan <i>srisig</i> ke kiri (bedoyo) dan <i>pajalan kepak gagak</i> (legong); . - Calonarang dan Barada berhadapan di <i>dead-centre</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>batél pasiat</i> dominan.
<p style="text-align: center;">Gb. q</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Prang ruket</i> ragam <i>adu bahu</i>, <i>oyak-oyakan</i>, <i>nyaut</i>, dan <i>kupu tarung</i>; - <i>Kupu tarung</i> menuju ke <i>up-left</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. r</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Duel satu lawan satu dalam komposisi kelompok; - 8 Bedoyo: <i>nyampluk</i>, <i>nyabet</i>, <i>jengkeng</i>; - 8 Legong: <i>nladhung</i>, <i>mematuk</i>, <i>mabur</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>sampak</i> dominan.
<p style="text-align: center;">Gb. s</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Formasi berhadapan tiga kelompok, <i>adu bahu</i>; - 8 Bedoyo: <i>ngébat</i>, <i>endo</i>, <i>nyaruk</i>, <i>nangkis</i>; <i>mukul</i>, <i>nyabet</i>, <i>kengser</i>; - 8 Legong: <i>nladhung</i>, <i>mematuk</i>, <i>nyabet</i>, <i>ngregah</i>, <i>mabur</i>. 	
<p style="text-align: center;">Gb. t</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo <i>srisig miwir sampur kiri</i> ke arah kanan membentuk <i>kalangan</i> (lingkaran kecil); - 8 legong: <i>srisig kepak gagak</i> ke arah kiri melingkari <i>kalangan</i> bedoyo. 	

<p style="text-align: center;">Gb. u</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 bedoyo: <i>tumpang tali dhadhap mubeng manengen</i> di tempat; - 8 legong: <i>jengkeng</i> satu kaki di depan, <i>kepak dua sayap</i> ke depan. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gending <i>batél pasiat</i> dominan.
<p style="text-align: center;">Gb. v</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - 7 bedoyo & 7 legong <i>out-stage</i>; - Barada & Calonarang dari <i>up-left</i> mengisi wilayah <i>tratag</i>, <i>prang ruket</i> dengan tempo lambat; - Bahula & Manggali di <i>dead-centre</i> melanjutkan <i>prang ruket</i> tempo sedang – cepat. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Suwuk</i> gending <i>batél pasiat</i> menuju tahap <i>pèkaad</i> pelegongan. - Simbolik: hitam dan putih selalu berdampingan dalam kehidupan manusia.
<p style="text-align: center;">Gb. w</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Blackout</i> di wilayah <i>tratag</i>; - Bahula & Manggali <i>prang rukèt</i> sampai <i>lighting fade-out</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gesekan <i>rebab</i> dan suling. - simbolik: perang tiada akhir
<p style="text-align: center;">Gb. x</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Blackout</i> seantero panggung; - 18 penari bergerak sambil membawa lilin di kedua tangannya. 	<ul style="list-style-type: none"> - 36 lilin menggantikan dupa untuk merepresentasikan keutamaan makna spiritual dan perdamaian
<p style="text-align: center;">Gb. y</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>lighting spot-in</i> pada satu titik di <i>down-right</i>; - 1 bedoyo <i>nembang</i> hingga duduk <i>sila</i>, ditutup dengan <i>nyembah Ohm santi santi ohm...</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Suara lonceng; - Ditutup dengan <i>maucapan</i> Bali; Pertunjukan berakhir.

Sumber data Tesis G. Noirury Nostalgia, “Proses Kreatif Pertunjukan Tari Kajian Terhadap Karya Retno Maruti: *The Amazing Bedhaya-Legong Calonarang*”, 2017 Dok. Riana D. Sitharesmi, 2017 (*Screenshot* dari Rekaman Video oleh Joel Taher, 2006)

Lampiran 2

Glosarium

Kata/Istilah	Deskripsi
A	
<i>agem</i>	
antropomorfis	<p>Satu corak seni yang berasal dari tradisi seni klasik Hegelian yang sangat diwarnai oleh semangat kebebasan dan subjektivitas manusiawi. Seni rupa klasik memmanifestasikan corak seni ini ke dalam patung dewa-dewa Yunani, sedangkan seni drama melalui epic-epik yang mengagungkan kepahlawanan dan kemampuan manusia yang sempurna (Sitorus, 2005: 24, 28; Audi, 1999: 984).</p>
B	
<i>batél maya</i>	<p>Jenis pola gending Bali <i>pelegongan</i> dengan ritme ekstra cepat yang dipergunakan untuk mengiringi adegan perang; di dalam Legong pola ritme seperti ini sudah masuk di dalam bagian <i>pasiat</i> yang memuat adegan klimaks dengan perang maupun <i>aras-arasan</i>.</p>
<i>Bedoyo</i> (dengan “B” kapital)	<p>Nama tari Jawa klasik yang dilaksanakan oleh penari puteri; biasanya berjumlah 9 atau 7. Tari ini merupakan kelanjutan dari atau mengacu kepada <i>baddhya</i> di masa Hindu, pada setidaknya pemerintahan Airlangga. Sebutan <i>bedoyo</i> (<i>bedhaya</i>) berasal dari terminologi Jawa Kuno yang berkaitan dengan <i>ambadhaya</i>, <i>ambada+ya</i>, serta <i>lenggot bawa</i> (Prabowo, et.al, 2007: 37-38; Prihatini, et.al, 2007: 62). Disertasi mempergunakan kata <i>bedoyo</i> (daripada <i>bedhaya</i>) untuk mengacu langsung judul yang tertera pada video referensi utama. Selain itu, kata “bedoyo” untuk meliterasikan pengucapan kata “bedhaya”, karena silabel “dha” (Jawa) diucapkan “do” seperti pada kata “dogma”, dan “ya” (Jawa) diucapkan “yo” seperti pada kata “yoga”.</p>
<i>bedoyo</i> (dengan “b” kecil)	<p>Dipergunakan di dalam disertasi ini untuk menyebut tari <i>Bedoyo</i> sebagai suatu genre tari. Kata ini juga dipakai untuk menyebut penari <i>Bedoyo</i> secara umum</p>

	(penyebutan secara khusus misalnya <i>batak</i> , <i>gulu</i> , <i>buntil</i> , dan seterusnya).
<i>bedayan</i>	Jenis tarian Jawa garapan baru yang diciptakan dengan mengacu/mereferensi bentuk dan penyajian <i>bedoyo</i> .
C	
<i>Calonararang</i>	Legenda klasik yang populer di kalangan masyarakat budaya Bali dan Jawa, mengisahkan seorang janda dari Desa Dirah (Girah). Masyarakat mengenalnya sebagai wanita yang memiliki kemampuan ilmu hitam (secara stereotip disebut dukun sakti atau penyihir). Penyebutan bervariasi (“Calonararang”, “Calon Arang”) setelah legenda ini mengalami beberapa interpretasi baik dalam bentuk sastra, novel, teater maupun tari.
<i>Condong</i>	Tarian tunggal pembuka pada <i>Legong Keraton</i> , memvisualisasikan abdi atau dayang dari Puteri Langkesari. <i>Condong</i> membawakan gerak-gerak <i>legong</i> dengan kualitas dinamika yang lebih lincah dengan properti dua kipas yang masih tertutup; di akhir tariannya kipas diserahkan kepada dua <i>legong</i> yang melanjutkan pertunjukkan <i>Legong</i> hingga akhir. Kata ini juga dipakai untuk menyebut penarinya.
D	
<i>dhadhap</i>	Senjata yang dipergunakan dalam tari, sejenis perisai yang terbuat dari kulit dan kayu.
G	
<i>gangsaran</i>	Tipe atau nama gending yang menunjuk pada irama gending setengah cepat atau irama 2
<i>garuda nglayang</i>	Komposisi pola lantai kelompok yang mereferensi bentangan sayap burung garuda, dipergunakan untuk ilustrasi adegan perang.
<i>geculan</i>	Gerak-gerak ringan disertai ekspresi muka (mimik) yang vulgar yang bertujuan untuk memancing tawa.

I	
<i>igél</i>	Gerak khas menggoyangkan pinggul yang bersumber dari gerakan kaki yang khusus hingga berakibat menggoyangkan bagian pinggul. Gerak ini sering dirangkai dengan gerakan kepala <i>ngotag</i> atau <i>ngiluk</i> .
<i>igel pengawak</i>	Lihat Bab III Disertasi ini pada Struktur Komposisi dan Bentuk Penyajian, Sekuen 1, Gb. h (hal. 134).
J	
<i>jeriring</i>	Gerakan jari-jemari bergetar yang dipadu dengan gerakan badan dan mata.
jukstaposisi	Suatu teknik menempatkan dua karya seni dalam satu genre dengan gaya, model, atau intensi warna yang berbeda secara kontras, di dalam satu ruang penyajian (ruang pameran).
K	
<i>kaleidoscope</i>	Sebuah mainan anak-anak berbentuk tube yang berisi cermin dan potongan-potongan kaca atau kertas berwarna, yang refleksinya menghasilkan pola bermacam-macam ketika tube diputar (Apple Oxford Dictionary version 2.2.1, 2005-2011).
L	
<i>Legong</i> (dengan “L” kapital)	Nama tarian Bali klasik yang ditarikan oleh sepasang penari puteri; ada bermacam-macam <i>Legong</i> yang membawakan variasi tema, seperti <i>Legong Keraton (Legong Lasem)</i> , <i>Legong Kuntir</i> , <i>Legong Jobog</i> , <i>Legong Bapang</i> , dsb (Sudewi, 2011:90).
<i>legong</i> (dengan “l” kecil)	Untuk menyebut genre tari secara umum dan untuk menyebut penarinya; sehingga apabila ada kalimat “dua <i>legong</i> mengisi panggung dengan <i>igel pengawak</i> sambil memainkan <i>kepet</i> ”, menandakan dua penari <i>Legong</i> yang tengah beraksi.
M	

<i>Maucapan</i>	Seni vokal semacam pembacaan narasi puitik dalam tradisi dramatari Bali, sering tidak disertai instrument gamelan.
<i>Mbanyu mili</i>	Kualitas gerak yang dilakukan dengan halus dan berkelanjutan tanpa keterputusan yang mengejutkan, berasosiasi dengan jalannya air yang mengalir di sungai dangkal dan tidak curam.
Mikhail Baryshnikov	Mikhail Baryshnikov adalah penari balet Rusia yang menjadi salah satu diantara penari-penari spektakuler sebelumnya yang “melarikan diri “ dari konvensi balet Rusia yang sangat ketat dan <i>superb</i> . Penari-penari ini sangat terkenal bukan saja karena talenta dan kemampuan menari luar biasa, namun juga karena keberanian personal mereka.
N	
<i>Ngiluk</i>	Gerakan kepala dengan bersumber pada leher yang digeser ke kanan dan kiri secara simultan dan repetitif, biasanya dirangkai dengan posisi <i>agem</i> dan <i>sêledhét</i> .
<i>Ngotag</i>	Gerakan kepala kecil-kecil dengan menjatuhkan ke samping kanan dan kiri secara simultan dan repetitif, dirangkai dengan gerakan kaki berjalan di tempat maupun berpindah.
O	
<i>Orchestra pit</i>	celah yang letaknya agak lebih rendah dari panggung, yang juga memisahkan panggung dengan ruang penonton.
P	
Padneçwara	Nama sanggar tari klasik gaya Surakarta yang dibangun oleh Retno Maruti sejak 1976. Materi yang diajarkan berbasis <i>bedoyo</i> , <i>srimpi</i> , <i>langendriyan</i> , dan <i>wayang wong</i> . Di dalam berkarya Maruti selalu mengupayakan kemutakhiran bentuk-bentuk klasiknya agar inovasi tidak meninggalkan otentisitas dan akar tradisinya. Oleh karena itu bentuk karya tari Maruti memiliki karakteristik tersendiri yang memperkaya khasanah dan kaidah tari Surakarta dalam khasanah aliran atau gaya individual (Prihatini, et.al, 2007: 40).

<i>Pamurtian</i>	(manifestasi supranatural) yang menampilkan sisi kemarahan atau angkara murka kedewaan, tanpa membedakan jenis kelamin tokohnya. Wujud <i>pamurtian</i> selalu ditampilkan dahsyat dan mengerikan, yang sangat erat kaitannya dengan suasana magis pertunjukan.
<i>Perada (pradê)</i>	Semacam bentuk dekorasi terdiri dari lapisan tipis kertas logam yang berkilauan dan biasanya berwarna kuning keemasan (bahasa Inggris: <i>tinsel</i> ; Oxford Dictionary 2010). Dekorasi ini dilekatkan pada sepotong kain panjang dipadukan dengan warna lain; pada hampir semua tarian Bali dipakai sebagai warna dasar busana untuk kamen, setagen, dan baju lengan panjang.
<i>poleng</i>	Kain bercorak kotak atau persegi empat dengan warna hitam dan putih, dipakai secara umum oleh masyarakat Bali. Kain dililitkan di tubuh atau dipergunakan sebagai penutup benda-benda keramat dan pagar Pura.
R	
<i>Rakit</i>	Komposisi atau pola khusus di dalam tari klasik Jawa baik gaya Surakarta maupun Yogyakarta. Komposisi ini terikat dengan pola pantai dan sering mengikat ragam gerak yang dikomposisikan, serta masing-masing memiliki makna dan kegunaannya di dalam struktur penyajian.
<i>Rangda</i>	di dalam dramatari Bali berfungsi sebagai <i>pamurtian</i> (manifestasi supranatural) yang menampilkan sisi kemarahan atau angkara murka kedewaan, tanpa membedakan jenis kelamin tokohnya. Wujud <i>pamurtian</i> selalu ditampilkan dahsyat dan mengerikan, yang sangat erat kaitannya dengan suasana magis pertunjukan. Topeng <i>Rangda</i> diperlakukan dengan hormat dan dianggap memiliki potensi kekuatan supranatural yang besar; di luar penampilan mengerikan topeng ini dianggap sebagai kekuatan penuh kebaikan bagi masyarakat. Di desa-desa Bali Selatan terdapat dua topeng <i>Rangda</i> yang diberi nama <i>Ratu Dalem</i> (ratu pura kematian) dan <i>Ratu Desa</i> (ratu pura desa). <i>Ratu Dalem</i> disimpan di Pura Dalem, berfungsi melindungi desa dari

	para setan dan bhuta, sedangkan <i>Ratu Desa</i> disimpan di Pura Desa untuk melindungi desa dari mara bahaya (Bandem & deBoer, 2004: 189; 196).
<i>Rwa-Binedha</i>	Bagi masyarakat Hindu-Bali dipahami sebagai dualisme sifat yang saling kontradiktif namun pada hakikatnya adalah tunggal; simbol kehidupan di alam semesta yang senantiasa penuh pertentangan, termasuk di dalamnya dikotomi baik/buruk, benar/salah, terang/gelap, dan sebagainya. Konsep ini bersama dengan <i>Trikona</i> , <i>Raja-Kelod</i> , dan <i>Trimandala</i> mendasari prinsip keselarasan dan keseimbangan dalam menjalani hidup (Dana, 1997: 36).
S	
<i>sampak</i>	Jenis pola ritme cepat dan keras (dianalogikan dengan berlari) dalam gending Jawa, biasanya untuk mengiringi adegan perang atau huru-hara; sering juga disebut gending <i>playon</i> .
<i>Samparan (seredan)</i>	Sisa kain panjang yang sengaja dibiarkan berjuntai menyentuh lantai, dimainkan dengan kaki ketika menari, biasanya terangkai dengan gerak kaki <i>debeg gejug</i> , menciptakan disain tertunda yang sangat atraktif pada ruang.
<i>Sêledhét</i>	Gerakan mata yang sangat khas pada tari Bali baik puteri maupun putera, dengan teknik membuka mata (melotot), melirik ke samping dan kembali ke tengah.
<i>Side wing</i>	Sisi-sisi di samping panggung prosenium. <i>Side wing</i> secara virtual membagi area lebar panggung (horizontal dari kanan ke kiri) menjadi tiga bagian: bagian belakang (up-stage), bagian tengah (centre-stage) dan bagian depan (down-stage).
<i>spektator</i>	Kata “spektator” dipahami dari kata Inggris <i>spectator: a person who watches at a show, game or other event</i> (Oxford Dictionary, 2010), dipilih untuk memberi arti yang sedikit lebih komprehensif
T	

<i>Taksu</i>	Konsentrasi penuh dalam melakukan gerak-gerak tari di dalam kebudayaan Bali, setelah teknik dan sikap dasar menari Bali dikuasai.
<i>Têba</i>	Jangkauan perspektif atau keluasan ruang (berpikir, bergerak, dsb) yang dapat dijangkau secara maksimal
Twyla Tharp	Revolusioner dan inovator <i>modern dance</i> Amerika yang pertama kali memperkenalkan pertukaran artistik yang sesungguhnya (<i>the real artistic interchange</i>) antara balet dan teknik modern. Tharp terlatih oleh beberapa teknik tari dari balet klasik ke balet modern Martha Graham, Merce Cunningham hingga Bob Fosse dengan Broadway jazz stylenya. Tharp menjadi anggota aktif Judson Dance Theatre dan pendiri Twyla Tharp Dance Company.
W	
<i>wiraswara</i>	penyanyi laki-laki dalam karawitan Jawa; penyanyi perempuan disebut <i>swarawati</i>

Lampiran 3

Foto-Foto



Ibu Retno Maruti sedang memantau latihan rutin di sanggar Padneçwara, Jakarta; di sebelah kiri adalah putri beliau, Ibu Ruri Nostalgia, M.Sn.
(Dok. Foto Riana D. Sitharesmi, Oktober 2017)



Ibu Bulantrisna Djelantik saat wawancara bertepatan syukuran ulang tahun beliau ke-70 di Tamini Square, Jakarta
(Dok. Foto Riana D. Sitharesmi, Agustus 2017)



Ibu Bulantrisna Djelantik saat menari di *event* Festival Payung, Gelar Maestro Tari di Puro Mangkunegaran 17 September 2017 (Dok. Foto oleh Tomomi Yokosuka, 2017).



Ibu Retno Maruti saat menari di *event* Festival Payung, Gelar Maestro Tari di Puro Mangkunegaran 17 September 2017 (Dok. Foto oleh Tomomi Yokosuka, 2017).