



JEJAK GERAK

Pewarisan Tari Klasik
Gaya Yogyakarta

MUHAMMAD FAZLI TAIB SAEARANI

JEJAK GERAK

Pewarisan Tari Klasik Gaya Yogyakarta

Muhammad Fazli Taib Saearani



Penerbit:
ISI PRESS

Buku ini tidak diperjualbelikan.

JEJAK GERAK

Pewarisan Tari Klasik Gaya Yogyakarta

Cetakan I, ISI Press Surakarta, 2024
xvi + 213 halaman; ukuran 15,5 x 23 cm

Penulis:

Muhammad Fazli Taib Saecarani

Editor:

Galih Suryadmaja

Desain Cover:

Muchammad Bayu Tejo Sampurno

Layout:

Nila Aryawati

ISBN: 978-623-6469-77-4

Anggota APPTI

Nomor: 003.043.1.05.2018

Penerbit

ISI Press Surakarta

Jln. Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126

Telp. (0271) 647658; Fax. (0271) 646175; <http://www.isi-ska.ac.id>

All rights reserved

© 2024, Hak Cipta dilindungi Undang-undang.

Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penulis.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

PENGANTAR

Persoalan pewarisan dalam gaya seni klasik akan selalu menjadi perbincangan yang menarik sebagai sebuah perspektif maupun paradigma. Dalam makna perspektif maka pewarisan gaya seni klasik akan selalu menyertakan hak asal usul yang melahirkan gaya seni itu sendiri. Sementara itu dalam makna paradigma, maka pewarisan gaya seni klasik akan pula menyertakan kualifikasi teknis artistik dalam setiap periode sejarah tertentu. Keadaan yang demikian juga hadir dalam diri Associate Professor Dr. Muhammad Fazli Taib Saearani ketika mencoba menyajikan sebuah fakta pewarisan dalam tari klasik gaya Yogyakarta yang memiliki sejarah panjang era pasca Perjanjian Giyanti 1755 hingga saat ini.

Dalam buku yang berjudul “Jejak Gerak: Pewarisan Tari Klasik Gaya Yogyakarta” ini Associate Professor Dr. Fazli menelusur setiap dataran sosiologis dengan penuturan yang jernih. Sebagaimana pendekatan yang dipilih dalam penuturan bahasan setiap dataran pewarisan yakni pendekatan sosiologi seni dengan dipadu dengan pendekatan etnokoreologi. Dengan membandingkan pengalaman jejak pewarisan dalam sejarah seni tari gaya Melayu yang digelutinya di Malaysia, Associate Professor Dr. Muhammad Fazli Taib Saearani ingin menunjukkan kepada kita bahwa jejak tari klasik gaya Yogyakarta juga memiliki dataran kesejarahan yang tak kalah dinamis.

Buku ini ditulis dalam Enam Bab dengan setiap pembahasan dalam sub bab yang merinci bentangan perspektif dan paradigma pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta. Bab awal buku ini diawali dengan penulis yang mencoba melihat problematika pewarisan yang terjadi dalam tari klasik gaya Yogyakarta. Beberapa bahasan menarik diungkapkan antara lain penulis menempatkan prolog sebuah landscape tari gaya Yogyakarta. Bentangan problematika pewarisan seni tari klasik gaya Yogyakarta dipandang oleh penulis sebagai faktor sosiologis. Oleh karena itu dalam bahasan ini penulis ingin mempertimbangkan kedudukan dan peran institusi

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dan lembaga pendidikan tari klasik gaya Yogyakarta. Dalam mempertimbangkan ini bahasan yang dikedepankan berkaitan erat dengan aspek perilaku organisasional yang dijalankan sebagai model pewarisan itu sendiri.

Pada Bab dua penulis menggunakan parameter sosiologis yang dikaitkan dengan karakter maupun bentuk tari klasik gaya Yogyakarta. Selain mengungkapkan berbagai standar pokok tari klasik gaya Yogyakarta penulis juga menguraikan berbagai klasifikasi tari klasik gaya Yogyakarta menurut paradigma sosio kultural. Dengan mengambil contoh beberapa genre tari klasik gaya Yogyakarta tampaknya penulis ingin menelusur sebuah pola pewarisan yang tidak bias dengan kualifikasi artistik dalam setiap periode historis tari klasik gaya Yogyakarta. Melalui dataran klasifikasi yang disusunnya dan upaya menghindari bias historis dari contoh genre tari yang dipaparkan penulis dengan cermat melihat hal ini sebagai *entry point* untuk menelusur jejak gerak model pewarisan yang dikehendaki dari buku ini.

Bab Tiga buku ini menguraikan dialektika nilai dalam pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta. Tampaknya penulis sangat peka dalam menelusur bab ini sebagai kecermatan yang dilihatnya sebagai makna paradigmatis dari sebuah model pewarisan. Dari paparan bab ini tingkatan nilai yang dipertimbangkan sebagai paradigma pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta dilihat dari empat aspek yakni ; aspek pedagogis, aspek rasa, aspek imitasi, dan aspek identitas. Melalui keempat aspek ini penulis mulai melakukan sebuah eksplorasi pendekatan sosiologi seni dengan model pembelajaran sebagai sebuah proses pewarisan. Hal ini dopertebal dengan mengeksplorasi ranah-ranah strukturasi dalam hal pengelolaan dan pengembangan, maupun keluasan daya dukung yang terkait dengan perspektif strukturasi.

Pada bab keempat buku ini secara khusus menjelajah ke dalam ranah pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta. Kapasitas penulis dalam kepakaran pendidikan tari sangat jelas terlihat dalam menguraikan perjalanan proses pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta. Secara menarik bahasan dalam bab ini penulis melihat perbedaan saat pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta ada di dalam Kraton dengan yang ada di luar tembok Kraton. Ada

sebuah paparan yang secara khusus mendeskripsikan ketika di dalam Kraton pola pewarisan itu sungguh-sungguh berkaitan dengan cara mendidik Sultan kepada putra-putranya. Ini yang kemudian pernah disampaikan dalam pernyataan Pangeran Suryobrongto, bahwa seseorang dianggap *under educated* jika belum pernah belajar tari klasik gaya Yogyakarta. Domain pernyataan *under educated* sungguh pilihan terminologis yang tepat jika tidak diartikan sebagai ranah akademik. Oleh karena alasan bahwa nilai edukasinya lebih kepada edukasi budi pekerti, edukasi nilai rasa, dan edukasi pada unsur kultural. Penulis memberikan contoh beberapa putra Sultan Yogyakarta yang dianggap sebagai tokoh penting dalam tari klasik gaya Yogyakarta. Sampai pada akhirnya bahasan yang kemudian hadir dalam bagian terakhir Bab empat penulis memberikan urian lengkap model pewarisan dalam wilayah lembaga pendidikan formal seperti institusi perguruan tinggi seni.

Pada bab kelima penulis melihat praktik pewarisan dalam kehidupan pembelajaran di beberapa sanggar di Yogyakarta. Pada dasarnya penulis sangat menyadari kehadiran beberapa sanggar tari tersebut adalah kepanjangan tangan dari penyebarluasan tari klasik gaya Yogyakarta di luar tembok Kraton. Di bagian akhir tulisannya penulis menguraikan sebuah epilog yang menarik untuk disimak. Dalam faktanya proses pewarisan yang terjadi dalam tari klasik gaya Yogyakarta tidak sepenuhnya dilakukan secara mandiri oleh Kraton. Dalam pandangan penulis justru keberadaan sanggar sebagai penyangga budaya di luar Kraton menjadi penting dikarenakan alasan pola pewarisan yang diharapkan. Ini menjadi se bentuk paradigma pewarisan yang sangat khas yang kadang-kadang tidak pernah disadari oleh Kraton ketika sanggar-sanggar juga menjadi faktor penentu dalam masa depan tari klasik gaya Yogyakarta.

Bab keenam buku ini adalah bab terakhir yang disajikan oleh penulisnya. Dalam bagian akhir ini penulis mencoba memantik pembaca untuk hadir dalam ruang reflektif. Menengok kembali perjalanan panjang proses pewarisan kehidupan tari klasik gaya Yogyakarta untuk membaca perjalanannya di masa depan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Pada akhirnya apa yang disajikan dalam buku ini adalah sumbangan penting bagi para pelaku tari klasik gaya Yogyakarta. Keberpihakan analisis yang ditunjukkan dari perspektif penulisnya sangat diperlukan dalam mempertimbangkan sebuah model *shared heritage* atau sebuah bentuk pewarisan bersama. Kepada sidang pembaca dipersilahkan membuka lembar demi lembar dari isi buku ini. Tentu saja akan ada sebuah perenungan yang selalu menuntun setiap bacaan yang hadir dari buku ini. Demikian pengantar saya, selamat membaca.

Yogyakarta, 12 Oktober 2024
Prof. Dr. Drs RM. Pramutomo, M.Hum.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Skema Melayu dalam Melihat Tari Gaya Yogyakarta

Saya merasa sangat terkejut dengan permintaan untuk menulis kata pengantar pada buku berjudul “Jejak Gerak: Pewarisan Tari Klasik Gaya Yogyakarta” oleh Associate Professor Dr. Muhammad Fazli Taib Bin Saearani. Saya mengenal penulis saat ia melakukan penelitian di Yogyakarta sebagai bagian dari studi doktoralnya di Program Studi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada (2011-2015). Sembilan tahun setelah disertasinya selesai, lahirlah buku ini. Saya menerima permintaan ini dengan beberapa alasan. Salah satunya adalah karena penulis merupakan seorang akademisi tari di Malaysia. Kerja sama ilmiah serta kedekatan budaya antara kedua negara mendorong dialog yang lebih terbuka. Penulis juga memberikan alasan yang jelas dalam memilih tema buku ini, terutama mengenai isu pewarisan dan pelestarian Tari Klasik Gaya Yogyakarta.

Penulis buku ini mencatat adanya perbedaan signifikan dalam keberlangsungan tari Melayu, yang dikatakan telah menimbulkan pertanyaan mengapa sistem pelestarian kesenian Melayu terhambat, meskipun masyarakat mendukungnya dan adanya pendanaan. Dua hal ini—yakni sistem pelestarian dan pewarisan dalam konteks negara serta siapa yang terlibat dan menerima warisan budaya tersebut—menjadi isu menarik juga bagi saya. Meskipun penulis berpendapat bahwa tari Istana Melayu di Malaysia tidak mendapat banyak perhatian secara praktis dari pemiliknya, ia berargumen bahwa institusi pendidikan, kerajaan, masyarakat masih memahami, menghargai, dan melestarikannya. Melihat fenomena ini dalam konteks ketimpangan pola penyebaran dan pewarisan, Tari Klasik Gaya Yogyakarta menunjukkan skema yang terstruktur, terbantu, dan tersusun dalam kerangka budaya ke-Jawaan. Hal inilah mengapa penulis memilih topik Tari Klasik gaya Yogyakarta. Namun, karena saya, walaupun lebih dari dekade dididik dan menjadi bagian civitas akademik di Institut Seni

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Indonesia Yogyakarta (dan ASTI) dan menampilkan tarian tersebut di banyak negara, namun merasa bukan “ahli” tari Jawa maupun bagian dari Kraton Yogyakarta, maka pengantar ini lebih menyoroti rasionalitas pemikiran penulis, pilihan metode, dan penelusuran beberapa contoh institusi yang memperkuat kedudukan tari kraton melalui makna estetikanya.

Dalam buku ini, penulis berargumen bahwa penyebaran kesenian, yang merupakan bagian dari kebudayaan di Yogyakarta pada khususnya, dan di Pulau Jawa pada umumnya, mengikuti pola tertentu yang dapat diidentifikasi sebagai gerak pusat budaya dari Kraton, yang kemudian menyebar ke wilayah sekitarnya secara geografis maupun geopolitik. Penulis membangun skema penyejarahan mata rantai penyebaran tari kraton dengan penggolongan klasik yang didukung oleh *rakyat* di sekitarnya (penekanan pada kata “rakyat” adalah dari penulis pengantar). Pencatatan lembaga, pelaku, serta perkembangan tema menjadi acuan utama dalam pelestarian kesenian “klasik” gaya Yogyakarta. Penulis juga menunjukkan bahwa perkembangan kesenian bermula dari pusat budaya yang mengikuti pola kelas dan kasta, yang kemudian berdampak pada penyebaran dan kehidupan estetikanya yang kemudian menjadi panutan masyarakat, walaupun dalam kerangka *feodal* (kata “feodal” adalah penekanan dari penulis pengantar).

Penulis juga menyoroti nilai dari Tari Klasik Gaya Yogyakarta yang, menurut analisisnya, menjaga esensi “kemanusiaan” (*humanness*). Praktik tari yang melibatkan nilai fisik dan nilai rasa, jiwa memberikan kekuatan yang memungkinkan tarian gaya Yogya untuk diwariskan. Yang menarik untuk diperdebatkan dalam buku ini adalah bagaimana penulis berargumen bahwa kebakuan atau ketetapan yang tidak bisa diubah dalam tari istana bukan karena kurangnya inovasi atau kreativitas, melainkan berakar pada nilai-nilai filosofi yang ada di lingkungan Kraton. Menurut saya, ini adalah salah satu analisis yang ditemukan dan mendasari analisis rasionalitas pembakuan gaya tari dan juga tata cara teknik tari di lingkungan Kraton Yogyakarta.

Secara lebih lanjut, penulis berargumen bahwa kelanggengan sistem budaya kerajaan ini tentu tidak akan bisa

berlangsung tanpa dukungan atau partisipasi masyarakat yang menjunjungnya. Dalam hal ini, keterlibatan masyarakat di luar Kraton yang menerima titah atau pemaknaan kesenian di dalam Kraton, menurut saya, adalah salah satu poin analisis bagaimana kelangsungan sistem kasta dari sebuah gaya estetika bisa terus berlangsung turun-temurun. Di Yogyakarta, kontinuitas ini terjaga karena adanya norma-norma sosial yang mempengaruhi bagaimana nilai-nilai ditranslasikan di luar tembok Kraton. Pengetahuan disebarkan melalui berbagai lembaga, baik formal maupun tidak formal. Hal ini bertentangan dengan hasil analisis saya yang menunjukkan bahwa pencitraan daerah jajahan dan citra negara di masa sesudah kemerdekaan dan Orde Baru menentukan skema kuasa penyebaran yang secara terstruktur dan terlembaga dalam kebijakan negara.

Membahas tentang tarian di luar Kraton, penulis juga menunjukkan analisis tentang perbedaan bagaimana ruang dan tempat di Kraton mempengaruhi tarian dibandingkan dengan tari rakyat. Menurut penulis, tari rakyat memiliki kelonggaran baik dalam hal ruang, tata gerak, maupun ekspresi. Namun, yang paling membedakan, menurut penulis, adalah rasa, atau dalam bahasa Inggris *the vibe—the spirit*—bahwa tari rakyat terasa lebih meriah.

Hal yang patut diapresiasi dalam buku ini, menurut saya, adalah bagaimana penulis mampu menelusuri ruang ruang pewarisan tari, baik dari segi teknik maupun gaya, yang tetap berlangsung. Ini terlihat dari kesejarahan keberadaan sanggar di luar istana yang terkait dengan keluarga Kraton seperti Irama Tjitra, Krida Beksa Wirama, serta adanya kelas-kelas formal di beberapa ruang seni sebagai olah usaha (sanggar), sosial kebudayaan, bahkan organisasi mahasiswa (seperti UGM) di luar institusi seni, dan juga ruang usaha seperti Mirota, sebagai variasi tanda Kraton di ruang-ruang sosial dan kontemporer di Yogyakarta. Pencatatan ini, walaupun tampak sederhana, mampu menjadi penanda keberlangsungan, perubahan, dan keterhubungan wacana estetika, politik, dan budaya “klasik” di Yogyakarta. Penulis tidak banyak membahas secara mendalam tentang diskursus apa itu “klasik” dan bagaimana budaya klasik

Buku ini tidak diperjualbelikan.

ini dapat dimaknai secara *hermeneutic*. Analisis yang mendukung argumentasi penulis bahwa kebakuan dalam seni tari klasik (filosofinya) menyebabkan tidak banyak terjadi perubahan, baik dari segi inovasi epistemologis maupun dalam praktiknya yang berpusat tentang citra kerajaan.

Namun, jika ada gap antara pelaku, penikmat, dan pendukung (Masyarakat: rakyat) terhadap nilai atau kegunaan ke-klasikan, tentu rakyat yang tidak berada dalam habitus Kraton dan Klasik, atau kontek *speculative value* dan *use value*, menjadi tari yang terpisah secara makna. Maka, pertanyaannya adalah, bagaimana kelanggengan ini bisa berlangsung? Adakah sistem lain yang memicunya? Karena tari Kraton yang dipentingkan adalah makna dan nilai filosofis, tetapi dalam konteks penggunaan sering kali lebih didasari oleh bahasa ekonomi, baik di dalam maupun di luar Kraton, yang menjadikannya bagian dari mata rantai seni untuk pariwisata, dan bahkan Pendidikan seni tari di institusi atau kelembagaan tidak mengenalkan filosofi Teknik tari terkecuali konsep konsep dasar seperti tersebutkan: *wiraga*, *wirasa*, *wirama* dan atau *greget sengguh ora mingkuh* -pelaksanaan tari ini pun menjadi berjarak.

Lalu, benarkah bahwa pertunjukan tari, dari segi jumlah atau kuantitas, dianggap mampu memberikan sistem pewarisan dan konteks nilai yang penting, walaupun isinya tidak tertranslasikan dan hanya kalangan tertentu yang memahaminya? Maka, Perjalanan budaya sebagai penanda keterikatan dengan masyarakatnya dianggap patut dipertanyakan, karena secara teknis memang berlangsung, tetapi tidak selalu mempertahankan kelestarian isinya.

Hal yang paling mencolok sebagai kritik dalam buku ini adalah pandangan penulis bahwa kelahiran tari kontemporer sebagai respons terhadap perubahan zaman, menurut analisisnya, disebabkan oleh industrialisasi atau kehadiran dunia modern. Namun, hal ini tidak dihubungkan dengan estetika kebakuan yang ada dalam (Kraton-Klasik). Menurut saya, pandangan ini kurang mampu menjelaskan adanya daya pikir manusia tentang estetika atau nilai citra seni. Perubahan tersebut bukan semata-mata karena industrialisasi, tetapi

juga karena perubahan pemikiran, seperti tentang kesetaraan kelas, kesetaraan gender, atau bahkan interpretasi baru dalam memahami teks filosofi Jawa. Misalnya, mengenai pelarangan tubuh perempuan dalam kondisi tertentu untuk tidak tampil di hadapan umum, yang dipercaya dalam filosofi Jawa. Jika seorang penari ingin tetap menari meskipun dianggap tidak “bersih” secara adat dan kejawaan tari dari sisi gender, maka tari kontemporer bisa menjadi jalan penyelesaian. Begitu pula, kritik terhadap lingkungan, sistem kuasa feodalisme, dan tatanan pemerintah tidak bisa dilakukan melalui konotasi filosofi tari klasik kraton, yang membutuhkan ruang translasi dan keterbukaan dalam konteks masyarakat sekarang.

Penulis melihat gerak tari seperti peta kota tua di dalam gelas kaca—pencitraan soal kelas dan kasta dalam memahami konteks filosofi ditempatkan dalam kaca “terhormatkan” dari seberang batas negara—bahwa pada kenyataannya para penari tari klasik gaya Yogyakarta sebenarnya abdi dan bukan berasal dari Kraton apalagi kalangan elit kerajaan. Kesenjangan kelas dan kedudukan tidak terbahas dan dalam analisis gerak tidak terlihat jelas dalam komposisi tarinya, kecuali dalam struktur wayang wong, di mana peran strata kelas dicerminkan oleh karakter tari yang dibawakan. Bahkan jika Tarian Kraton yang klasik adalah dilakukan dan ditontonan bagi rakyat berkasta, sedangkan bagi rakyat, hal itu hanyalah dunia mimpi yang berjarak, bahkan bisa dilihat, dinikmati jika ada akses baik secara ekonomi, hubungan sosial, maupun kelembagaan terus apakah arti pelestarian?. Beberapa pertanyaan tak terjawab tersebut, penulis mampu mengundang kesabaran kita untuk melihat pernak-pernik estetika dan wacana penyebaran walaupun seperti pencatatan skema dan masih membutuhkan ruang dan mata hati untuk mengkaji. Selamat membaca.

Dari Tanah Bdote, Wilayah Pemukim Kolonial,
Minneapolis, Minnesota, Amerika Serikat.
Rachmi Diyah Larasati

Buku ini tidak diperjualbelikan.

DAFTAR SINGKATAN

YSAB	: Yayasan Siswa Among Beksa
R.M	: Raden Mas
RA	: Raden Ayu
GYP	: Gradika Pariwisata Yogyakarta
SMKI	: Sekolah Menengah Karawitan Indonesia
ISI	: Institut Seni Indonesia
POT	: Pusat Olah Tari
ASTI	: Akademi seni Tari
K.P.H.	: Kanjeng Pangeran Harya
KONRI	: Konservatori Tari Indonesia
KRT	: Kanjeng Raden Tumenggung
G.B.P.H	: Gusti Bendara Pangeran Harya
TKGY	: Tari Klasik Gaya Yogyakarta
HB	: Hamengku Buwono

Buku ini tidak diperjualbelikan.

DAFTAR ISI

PENGANTAR	iv
Daftar Isi	vi
BAB I		
TARI KLASIK YOGYAKARTA DAN PROBLEMATIKA PEWARISANNYA	1
I. Membaca Landskap Tari Klasik Gaya Yogyakarta	1
II. Tari Klasik dan Non Klasik	7
III. Problematika Pewarisan Tari Klasik Yogyakarta	11
IV. Peran Institusi dan Lembaga Pendidikan Dalam Proses Pewarisan	17
V. TKGY Dalam Perspektif Sosiologi Seni dan Etnokoreologi	21
a. Perspektif Sosiologi Seni	21
b. Perspektif Etnokoreologi	29
BAB II		
KARAKTERISTIK DAN BENTUK TARI KLASIK YOGYAKARTA	34
I. Ruang Lingkup Tari Klasik Gaya Yogyakarta	34
II. Standar Tari Klasik Gaya Yogyakarta	37
III. Klasifikasi Tari Klasik Gaya Yogyakarta	49
a) Klasifikasi Berdasarkan Gender	49
b) Klasifikasi Berdasarkan Karakter	50
c) Klasifikasi Berdasarkan Kompleksitas	51
d) Klasifikasi Berdasarkan Tema	52

Buku ini tidak diperjualbelikan.

IV. Bentuk Pertunjukan Tari Klasik Yogyakarta	53
a) Beksan Trunajaya	53
b) Wayang Wong	56
c) Tari Bedhaya dan Srimpi Kandha	63
BAB III	
DIALEKTIKA NILAI DALAM PEWARISAN TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA	67
I. Realitas Nilai Dalam Proses Pewarisan	67
II. Pewarisan dan Pengembangan TKGy	73
a. Aspek Pedagogis	75
b. Aspek Imitasi	78
c. Aspek Rasa	79
d. Aspek Identitas	80
III. Model Pembelajaran Dalam Proses Pewarisan TKGy	82
IV. Suprastruktur dan Struktur Pengembangan TKGy	86
V. Struktur Sosial Pendukung Tari Klasik Gaya Yogyakarta	89
VI. Pengelolaan dan Arah Pengembangan	91
BAB IV	
PERJALANAN TKGy DALAM PROSES PEWARISAN	95
I. Tari Klasik Di Dalam Kraton Yogyakarta	95
a. Lahirnya Wayang Wong dan Beksan Trunojoyo	95
b. Pasang Surut Seni Pertunjukan Di Keraton Ngayogyakarta	99
c. Bangkitnya Kehidupan Wayang Wong	100

d.	Dimulainya Penyebaran TKGY Keluar Tembok Istana	103
e.	Perkembangan TKGY di Luar Istana	108
II.	Peran Keraton dan Abdi Dalem Proses Pewarisan	114
a.	Peran Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat Dalam Proses Pewarisan	114
b.	Peran Abdi Dalem	130
c.	Langkah Keraton Dalam Pewarisan TKGY	137
III.	Peran Institusi Pendidikan Dalam Proses Pewarisan	142
a.	Sekolah Menengah Kejuruan Negeri 1 Kasihan, Bantul	143
b.	Jurusan Pendidikan Seni Tari, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta	150
c.	Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta	154

BAB V

PENYANGGA KEHIDUPAN TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA DI ERA GLOBAL

I.	Sanggar Tari Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa	161
II.	Sanggar Tari Yayasan Siswa Among Beksa	167
III.	Sanggar Tari Paguyuban Kesenian Surya Kencana	171
IV.	Sanggar Tari Irama Tjitra	172

Buku ini tidak diperjualbelikan.

V. Sanggar Tari Wiraga Apuletan	178
VI. Sanggar Retno Aji Mataram	181
VII. Unit Kegiatan Mahasiswa Swagayugama Univeritas Gadjah Mada	184
VIII. Komunitas Tari Mirota	186
BAB VI	
PENUTUP	
Membaca Perjalanan Tari Klasik Gaya Yogyakarta Di Masa Depan	189
DAFTAR PUSTAKA	200
INDEX	210

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB I

TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA DAN PROBLEMATIKA PEWARISANNYA

I. Membaca Landskap Tari Klasik Gaya Yogyakarta

“*Mangayu Hayuning Bawono*” menjadi semboyan atas keberadaan wilayah Daerah Istimewa Yogyakarta. Kota yang lazim disebut Jogja atau Ngayogyakarta oleh masyarakat umumnya. Sebuah kota yang hidup dengan berbagai sebutan seperti halnya kota Gudeg, Kota Pelajar, Kota Budaya, dan lain sebagainya. Setiap sebutan tentu saja muncul karena adanya peristiwa atau fenomena mendasar yang dapat disaksikan saat hadir di tengah aroma nafas ramahnya warga Jogja. Sebut saja julukannya sebagai Kota Gudeg, yang muncul oleh karena adanya makanan khas yang begitu populer dan khas yang bernama *gudeg*.

Penyebutan-penyebutan atas keberadaan kota Jogja ini tidak pernah terlepas dari realitas yang dapat dijumpai di sana. Hadirnya tokoh besar pendidikan di nasional di Yogyakarta Ki Hajar Dewantoro dan juga fakta banyaknya dijumpai sekolah ataupun perguruan tinggi yang begitu banyak. Berbagai perguruan tinggi besar dan penting dapat dijumpai hampir di setiap sudut kota Yogyakarta seperti halnya Universitas Gadjah Mada, Universitas Negeri Yogyakarta, Universitas Islam Indonesia, Universitas Muhammadiyah Yogyakarta, dan lain sebagainya. Masyarakat dari berbagai penjuru hadir di Yogyakarta untuk menempuh pendidikan di tingkat perguruan tinggi.

Tidak hanya perguruan tinggi yang menawarkan program-program unggulan di bidang sains dan *teknologi*. Beberapa perguruan tinggi yang menawarkan jalur pendidikan atau program di bidang seni dan budaya juga hidup dan tumbuh subur di Yogyakarta seperti halnya Institut Seni

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Indonesia Yogyakarta, Politeknik Seni Yogyakarta, Sekolah Tinggi Seni Rupa dan Desain, Akademi Komunitas Negeri Seni dan Budaya, dan lain sebagainya. Beberapa perguruan tinggi yang turut menopang perkembangan kehidupan seni dan budaya di Yogyakarta. Tidak heran jika kemudian Yogyakarta juga mendapat julukan sebagai Kota Budaya. Meski pada dasarnya suburnya kehidupan seni dan budaya di wilayah ini tidak dapat dilepaskan dengan keberadaan Kraton Kasultanan Yogyakarta sebagai pusat lahir, tumbuh, dan berkembangnya seni dan budaya.

Seperti halnya semboyan Yogyakarta yang salah satunya dapat dimaknai dengan ‘membuat dunia menjadi *hayu* (indah) dan *rahayu* (selamat dan lestari)¹, datang ke Jogja (Yogyakarta) saya menyaksikan keindahan itu benar adanya. Menyaksikan *landscape* kebudayaan yang begitu harmonis dan dinamis. Keterjagaan seni dan budaya yang *ditinggalkan* leluhur di masa lampau, bersanding dengan berbagai karya seni dan budaya rekaan baru. Dialektika keduanya tampak terjalin secara harmonis. Tegaknya Kraton sebagai pusat kebudayaan, tampak kokoh menjadi konduktor orkestrasi seni dan budaya.

Sebagai seorang pelaku sekaligus pegiat tari, menjadi hal lumrah bagi saya memiliki ketertarikan untuk melihat bagaimana kehidupan seni tari yang ada di Yogyakarta. Berkunjung ke Kraton, ke sanggar-sanggar seni, dan ke sekolah, untuk mencari tahu bagaimana kehidupan dan *perkembangan* seni tari yang ada di sini. Beragam entitas tari hidup dan berkembang seperti halnya tari klasik, modern, dan kontemporer. Banyak sisi yang dapat dilihat untuk menghadirkan ketertarikan. Tetapi dalam waktu yang terbatas, saya jelas tidak akan sanggup untuk memotret, mengkaji, menelaah, dan menjelaskan berbagai fenomena itu secara utuh dan menyeluruh.

¹ Albiladiyah, Ilmi, dkk, Yogyakarta “City of Philosophy”, Yogyakarta: Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta, 2015:94

Berangkat dari pengalaman menyaksikan bagaimana kehidupan seni tari Istana Melayu di Malaysia, yang memiliki kemungkinan keserupaan bentuk dalam wacana perkembangan dan penyebarannya di luar istana. Sebagaimana sejarah tari Istana Melayu yang awalnya dimiliki oleh institusi (istana), kemudian mengalami perubahan dari zaman ke zaman, berkembang dan dilestarikan oleh komunitas di luar istana. Dapat dikatakan perkembangan dalam konteks tari Melayu lebih merujuk pada adanya kemunduran yang disebabkan oleh adanya faktor ekonomi, politik, sosial budaya dan kurangnya perhatian dari pihak yang berwenang untuk melestarikan kesenian ini di istana. Namun, demikian tidak berarti bahwa tari Istana Melayu tidak dapat diterima atau tidak mendapat perhatian dari masyarakat di Malaysia.

Atas kesadaran perkembangan yang demikian, hadirilah komunitas-komunitas tari yang bertujuan melestarikan seni tari Istana Melayu. Selain itu, pemerintah sepenuhnya memberikan perhatian dan dukungan terhadap komunitas ini melalui bantuan dana dan strategi mempromosikan tari Istana tersebut agar dikenali masyarakat secara luas. Walaupun pemerintah memberikan strategi dan dana yang cukup besar, di dalam implementasinya upaya pelestarian dan pewarisan tampak belum cukup optimal. Pandangan dan pengalaman menyaksikan bagaimana proses perkembangan tari Melayu itu kemudian mendorong saya untuk melihat bagaimana realitas pewarisan dalam konteks perkembangan itu di ruang kebudayaan lainnya. Terkait dengan hal itu, saya mencoba untuk menafikkan realitas tari Melayu itu untuk dapat melihat secara obyektif keberadaan tari istana atau kraton di Yogyakarta. Tari yang kemudian banyak dikenali masyarakat sebagai Tari Klasik Gaya Yogyakarta.

Melihat persoalan terkait perkembangan tari klasik ini, merupakan upaya untuk menyusun sebuah acuan bagi pengembangan kebudayaan. Kemunculan ciri kebudayaan daerah setempat yang di dalamnya penuh dengan penghayatan masyarakat tidak hanya menjadi salah satu aspek positif

pengembangan budaya Indonesia semata, tetapi juga dapat digunakan sebagai acuan pengembangan kebudayaan di tempat lain. Kontribusi ini merupakan sumbangan yang positif dari Kraton Yogyakarta terhadap penyebaran nilai-nilai tradisi dan kebudayaan dari zaman ke zaman kepada masyarakat global.

Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat memiliki khasanah warisan budaya yang masih kuat sebagai penjaga kelangsungan tradisi dalam konteks seni pertunjukan dan ritual. Hal itu yang menjadikan kraton Yogyakarta dianggap sebagai pusat kebudayaan bagi masyarakat. Di dalam konteks seni pertunjukan tradisi Jawa, tari klasik tumbuh di kalangan istana baik di istana Yogyakarta maupun Surakarta. Keduanya sama-sama menjadi sentral kebudayaan Jawa, sehingga tidak heran jika dalam perjalanannya muncul dua gaya dalam perkembangan tari klasik. Kedua gaya yang dimaksud adalah gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta. Berlakunya perjanjian Giyanti pada tahun 1755 yang membagi kerajaan Mataram Islam menjadi dua bagian (Kasultanan Yogyakarta Hadiningrat dan Kasuhunan Surakarta Hadiningrat) menjadi titik tolak munculnya kedua gaya tari tersebut. Tari klasik di dalam istana masih terus dilestarikan dan dikembangkan, oleh karena fungsinya. Di mana tari klasik digunakan sebagai sarana upacara atau ritual, upacara peringatan, menjamu tamu, dan lain sebagainya.

Tari Klasik Gaya Yogyakarta (TKGY) merupakan bentuk kesenian yang lebih mengedepankan ekspresi tubuh dalam menyajikan gerakan yang beragam dan outentik. Bentuk dan gaya tari itu disampaikan dengan melalui keragaman interpretasi dalam upacara ritual untuk menggambarkan realitas atas identitas masyarakat. Gabungan tari yang menggunakan elemen ekspresi gerak dengan pembawaan gaya tersendiri dan sekaligus bunyi-bunyian atau alunan musik adalah ciri khas untuk mewujudkan sebuah pertunjukan tari. Pertunjukan tari merupakan ekspresi jiwa yang disampaikan melalui irama gerakan serta keindahan tari yang saling berkait

termasuk nilai kehidupan masyarakat pemiliknya.² Hal itu menggambarkan bahwa upaya memproduksi suatu sajian pertunjukan tari, merupakan usaha mengejawantahkan perasaan, pemikiran dan harapan yaitu daya berkomunikasi dengan penonton dengan tujuan agar penonton terhibur pada pertunjukan tari yang ditampilkan.³ Hal itu menstimulasi hadirnya rasa kepuasan, kesempurnaan, kenyamanan, pada tingkat apresiasi sehingga dapat merasakan bahwa pertunjukan tari bisa mencapai kualitas nilai seni yang sempurna.

Dikotomi tari klasik dan non klasik dalam konteks ini bukan ditujukan untuk membandingkan keduanya dalam hal bentuk dan nilai yang ada di dalamnya. Hal ini merupakan bentuk upaya untuk memberi batasan yang tegas dan jelas dalam pembacaan terhadap TKGY dengan mendasarkan pada kekhasan ciri dan karakteristiknya. Secara umum sebelum muncul istilah kontemporer, berdasar pada jenisnya tarian dibagi menjadi tiga. Ketiga klasifikasi itu meliputi tari klasik, tari tradisi rakyat, dan tari kreasi baru.⁴ Tari klasik dalam konteks ini dijelaskan sebagai bentuk tari yang lahir di lingkungan istana atau pusat pemerintahan. Di Yogyakarta keberadaan tari klasik dalam konteks ini tidak dapat dilepaskan dari keberadaan kraton atau istana Yogyakarta.

TKGY ternyata memiliki peran yang unik dalam kehidupan masyarakat dengan menampilkan upaya pengembangan manusia seutuhnya. Hal ini didasari keyakinan bahwa pada dasarnya manusia dapat memenuhi rasa keindahan untuk diinterpretasikan dalam berbagai medium seni, tidak hanya dari segi pengkajian maupun pertunjukan.

² Periksa Siti Zainon Ismail, "Seni Gerak", dalam Anwar Din (ed.), *Asas Kebudayaan dan Kesenian Melayu* (Malaysia: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2007), 159.

³ Periksa Rahmah Bujang dan Nor Azlin Hamidon, *Kesenian Melayu* (Kuala Lumpur: Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya 2002), 8.

⁴ Dana, I Wayan., Y. Surojo., dan Galih Suci Manganti. *Perjalanan Tari Di Indonesia Dari Masa Ke Masa*. (Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta, 2021), 3

Pengembangannya menjadi penting terhadap dasar manusia yang mampu membudaya dalam bentuk refleksi dari jiwa berhubungan dengan nilai-nilai dan fungsi kehidupan itu sendiri. Pengolahan tubuh ketika menari tidak hanya bersifat fisik, tetapi mencerminkan intuisi dan keinginan untuk menyampaikan jiwa dari keinginan masyarakat sehingga tari klasik gaya Yogyakarta yang tampil dari proses pewarisan, upaya pelestarian dari generasi ke generasi.

Menelusuri sejarah tari Jawa sampai sebelum Kemerdekaan, diketahui ada dua tari tradisional, yakni (1) tari klasik dan (2) tari rakyat. Tari klasik tumbuh di kalangan istana Yogyakarta dan Surakarta. Tari Istana yang disebut seni *adiluhung* dinikmati oleh kaum ningrat/bangsawan, dan kemudian berkembang ke luar istana sehingga masyarakat luas berkesempatan menikmati dan mempelajarinya. Sultan Hamengku Buwono VII mengizinkan masyarakat luar Kraton untuk belajar tari istana, tetapi kegiatannya dilakukan di luar tembok Kraton. Kondisi itu pada tahun 1918 menjadi kemudian menjadi pembuka jalan pengembangan tari melalui institusi di luar istana dengan berdirinya organisasi tari Krida Beksa Wirama yang dipelopori oleh dua putera Sultan, yaitu Pangeran Tedjokusuma dan Pangeran Suryodiningrat.⁵

Pada masa perang kemerdekaan kegiatan kesenian di Kraton Yogyakarta terhenti. Pada tahun 1951, untuk mengembangkan kesenian Kraton, Sultan memindahkan kegiatan kesenian ke *Ndalem* Purwadiningratan. Hal ini dimaksudkan untuk menampung para peminat tari dan karawitan di luar Kraton. Perkembangan berikutnya muncul beberapa organisasi tari lainnya seperti Irama Citra (1949), Panguyuban Siswa Among Beksan (1952), Mardawa Budaya (1962) dan Pemulangan Beksan Ngayogyakarta (1976), Paguyuban Kesenian Surya Kencana (1979), dan lain sebagainya.

⁵ Periksa Fred Wibowo, ed., *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1981), 221-222.

Peralihan TKGY dari sebelumnya hanya dapat dinikmati oleh masyarakat kalangan istana, hingga terbukanya pemikiran Sultan Hamengku Buwono VII untuk mengizinkan orang-orang dari luar Kraton belajar tari istana di luar tembok Kraton merupakan bentuk strategi budaya kraton dalam proses pelestarian dan pengembangannya. Di sisi lain hal ini secara tidak sadar menjadi titik mula terjadinya proses pewarisan dan pengembangan tari di luar istana atau kraton. Keberadaan beberapa sanggar yang masih terjaga sampai hari ini, memberikan gambaran akan adanya nilai fungsional dalam keterlibatannya melestarikan dan mengembangkan TKGY.

II. Tari Klasik dan Non Klasik

Keberagaman budaya Indonesia menjelaskan salah satunya tentang kekayaan bentuk kesenian yang hidup dan tumbuh di dalamnya, salah satunya adalah tari. Sebuah konstruksi estetis dari proses menyampaikan ide, gagasan, dan ekspresi seseorang atau sekelompok orang yang ditampilkan melalui idiom gerak. Kekayaan budaya dalam bingkai keberagaman itu memunculkan bermacam bentuk tari dari yang sederhana sampai pada bentuk-bentuk yang begitu kompleks. Karya gerak yang memiliki beragam peruntukan di Tengah kehidupan masyarakat seperti halnya ritual, upacara, atau semata-mata sebagai hiburan. Realitas ini telah hadir di tengah kehidupan masyarakat Indonesia, berkembang, dan diwariskan dari setiap generasi. Proses pewarisan yang terjadi dalam kehidupan masyarakat Indonesia, pada kenyataannya tidak hanya sekedar proses mentransmisikan bentuk gerak yang telah dikonstruksi sebelumnya. Pewarisan terjadi turut menyertakan ragam nilai yang hidup dalam gerak tersusun, sebagaimana pemahaman orang saat ini menyoal keberadaan tari tradisi.

Tari tradisi atau tradisional dijelaskan sebagai bentuk tari yang lahir, tumbuh, berkembang dalam suatu masyarakat yang kemudian diturunkan atau diwariskan secara terus menerus dari generasi kegenerasi.⁶ Bentuk tari tradisional tentu sangat beragam, oleh karena keberadaannya terbentuk dan berkembang sangat dipengaruhi oleh masyarakatnya sebagaimana pemahaman kebudayaan pada umumnya. Tari tradisi sendiri dalam perjalanannya kemudian dipilah ke dalam beberapa klasifikasi seperti halnya tari klasik, tari rakyat, dan tari kreasi.⁷ Klasifikasi ini secara tidak langsung membedakan keberadaan dua kelompok masyarakat dalam memahami konteks lahir dan berkembangnya tari. Tari klasik sering dipahami sebagai bentuk tari yang lahir di dalam kehidupan masyarakat istana atau kraton. Berbeda dengan tari rakyat yang lebih menjelaskan mengenai keberadaan tarian yang sudah mengalami perkembangan sejak jaman masyarakat primitif sampai sekarang dan ini berkonotasi terhadap keberadaan masyarakat di luar dinding istana atau kraton. Sedangkan tari kreasi merupakan bentuk gerak yang mencoba mengembangkan bentuk-bentuk yang sudah ada dari kedua ruang tersebut (istana dan bukan istana).

Pemilahan tari berdasar ruang hidup ini jelas bukan tanpa sebab. Sebagaimana kebudayaan yang lahir akan senantiasa menjadi representasi dari kehidupan masyarakat pemiliknya. Pemahaman itu menjelaskan bahwa keberadaan tari merupakan salah satu wujud representasi dari masyarakat pemiliknya. Masyarakat istana yang hidup dengan berbagai aturan ketat dalam kesehariannya terepresentasi dari bentuk dan berbagai aturan yang melekat pada karya tarinya. Di mana tari-tarian yang lahir di dalam tembok istana tampak memiliki aturan baku dan ketat sebagaimana dalam kehidupan masyarakat Indonesia dikenali dengan istilah pakem. Berbeda

⁶ Jazuli, M. 2008. Paradigma Kontekstual Pendidikan Seni. Semarang: Unesa University Press, 71

⁷ Soedarsono. 1972. Djawa dan Bali. Jogjakarta: Gajah Mada University Press, 20

dengan ragam bentuk tari rakyat, yang tidak memiliki atau jarang sekali ditemukan adanya aturan-aturan bersifat baku. Aturan-aturan yang ada adalah bentuk kesepakatan yang dapat berubah dan disesuaikan dengan keinginan masyarakat. Tari klasik merupakan bentukan tari yang lahir dan tumbuh di tengah kehidupan masyarakat istana atau kraton. Di dalam kehidupan masyarakat Jawa, awalnya tari istana ini dianggap sebagai pusaka oleh karena kehadirannya merupakan bentuk dari perbuatan dewa. Tidak heran jika kemudian muncul aturan-aturan yang sifatnya mengikat, yang tidak lain ditujukan untuk tetap menjadikan pusaka itu tetap hidup sebagai pusaka.⁸ Aturan atau berbagai kaidah dalam tari istana itu kemudian melahirkan tehnik tari dalam implementasinya. Tidak hanya sebatas tehnik, aturan yang dimaksud juga mendorong munculnya unsur visual dalam tari.

Tari klasik juga sering disebut sebagai tari yang *adiluhung* dengan melihat aspek sifat tarinya. Tari klasik yang lahir dan tumbuh di dalam lingkungan kraton, pada kenyataannya dibangun oleh karakteristik kehidupan masyarakat istana. Hadirnya berbagai aturan, nilai, dan norma dan nilai yang melekat dan mengikat di dalamnya sejalan dengan bagaimana sifat tarinya. Di dalam konteks pembacaan kraton di Jawa, jelas tentu keberadaan sosok raja dan para abdi dalemnya tidak dapat dilepaskan dari keyakinan masyarakat baik di dalam maupun di luar istana. Di mana masyarakat meyakini bahwa sosok raja merupakan perwakilan Tuhan di muka bumi yang berimplikasi pada pemahaman bahwa titah atau sabda raja/pemimpin sebagai titah yang memuat suara Tuhan.⁹ Di dalam konteks ini masyarakat tentu tidak memiliki keberanian untuk merubah berbagai hal yang muncul dari dalam kraton dengan serta-merta tanpa adanya ijin atau perintah dari seorang raja.

⁸ Pamardi, Silvester., dkk. Karakter Dalam Tari Gaya Surakarta. Jurnal Gelar, Volume 12 Nomor 2, Desember 2014, 220-235

⁹ Endraswara, S. 2013. Falsafah Kepemimpinan Jawa Sepanjang Zaman. Yogyakarta: Narasi.

Realitas tari klasik di dalam tembok kraton atau istana bukanlah wujud tidak adanya kreativitas atau perkembangan. Kebakuan yang hadir oleh karena adanya aturan-aturan yang membatasi pengembangan suatu bentuk tari lebih disebabkan oleh adanya nilai filosofis yang mendalam dari setiap unsur gerakannya. Sebagaimana masyarakat pemilikinya (kraton) yang senantiasa menyematkan berbagai nilai dan makna dalam setiap perilaku kehidupannya. Demikian halnya dengan karya gerak estetis yang sarat dengan nilai dan penuh makna. Oleh karenanya menjaga bentuk dari sebuah tari serupa dengan menjaga nilai dan makna yang terkandung di dalamnya. Wacana ini jelas memberikan pemahaman bahwa tari klasik tidak hanya semata-mata menggerakkan anggota tubuh menyesuaikan irama musik iringan. Menari dalam konteks ini juga melibatkan adanya penghayatan terhadap makna dan nilai hidup, yang itu kemudian harus diimplementasikan dalam kehidupan sehari-hari.

Berbeda dengan tari klasik, tari tradisi kerakyatan merupakan bentuk tari non klasik yang cenderung dikonotasikan sebagai bentuk karya seni yang diproduksi oleh masyarakat di luar istana. Tari tradisi kerakyatan lahir dan tumbuh di tengah kehidupan masyarakat yang berada di luar tembok kraton. Di dalam kehidupan masyarakat di sekitar kraton Yogyakarta sendiri cukup banyak dijumpai model-model bentuk seni tradisi kerakyatan ini. Sebagaimana Jathilan, Lengger, Topeng Ireng, Dolalak, dan lain sebagainya, bentuk-bentuk kesenian tidak lagi mencirikan keberadaan seni istana.

Ketika menyaksikan pertunjukan atau sajian tari tradisi kerakyatan, kesan yang muncul salah satunya adalah meriah. Di dalam penyajiannya penonton dan penari tidak memiliki batasan ruang yang jelas sebagaimana tari klasik yang menempatkan penari pada ruang khusus. Di sisi lain tampak tidak adanya aturan baku yang mengikat penari dalam menyajikan pertunjukan. Beberapa kesempatan saat menyaksikan pertunjukan tari tradisi kerakyatan ini, seringkali muncul gerakan-gerakan yang sifatnya

improvisasi. Bentuk-bentuk tarian ini tidak lagi mencitrakan 'keadiluhungan' seperti halnya tari klasik di istana. Karya tari yang disajikanpun cukup sulit dilacak terkait siapa pencipta tarian itu untuk pertama kalinya. Berbeda dengan tari klasik yang dapat ditelusuri siapa pembuatnya dan sejak kapan tari itu dimunculkan.

Meski memiliki perbedaan yang cukup mencolok dengan bentukan tari istana, bukan berarti tari tradisi kerakyatan tidak memiliki nilai di dalamnya. Sebagaimana tari klasik, tari tradisi kerakyatan juga diwariskan dari setiap generasi. Pewarisan yang dimaksud tidak hanya berupa proses transfer ragam gerak pada sajian tari, melainkan juga menyertakan beragam nilai yang hidup di dalamnya. Nilai-nilai yang hidup dan diyakini oleh masyarakat secara kolektif turut diajarkan baik secara langsung maupun tidak langsung di dalam proses transfer pengetahuan. Tari jenis ini merupakan representasi dari karakter masyarakat yang beragam, masyarakat yang cenderung memahami nilai-nilai dengan cara sederhana secara kolektif.

Tari kreasi baru merupakan bentuk produk tari hasil dari proses pengembangan tari-tari yang sudah ada. Pengembangan bentuk tari yang berakar dari tari tari klasik maupun tari kerakyatan. Tari kreasi baru ini juga merupakan satu bentuk model pengembangan tari tradisi. Di mana para seniman berproses untuk mengkonstruksi ulang bentuk-bentuk karya yang telah ada dengan memasukkan unsur-unsur atau ide kebaruan di dalamnya.

III. Problematika Pewarisan Tari Klasik Yogyakarta

Persoalan pewarisan tari klasik tampaknya terjadi di berbagai daerah atau negara. Bentuk pewarisan mengacu pada mekanisme agen transformasi budaya yang dapat dilihat dari kondisi internal dan eksternal masyarakat serta pendukungnya dan jiwa yang sesuai dengan jiwa generasi berikutnya. Istilah pewarisan didukung oleh kemampuan sumber daya manusia,

baik dari pihak pendidik (generasi terdahulu) maupun peserta didik (generasi penerus) sehingga membentuk generasi penerus yang mampu memahami kesenian tersebut, serta dapat membantu generasi penerus dalam mengapresiasi seni yang akan diwarisinya (*inherent*).

Tari istana pada era globalisasi ini pada permukaannya terlihat hanya berfungsi sebagai pertunjukan seremonial raja-raja, baik resmi maupun tidak resmi, sehingga tampak kurang memberikan efek yang positif pada eksistensi proses pewarisannya. Kondisi demikian tampaknya juga tampak dalam pembacaan *landscape* kehidupan tari di Yogyakarta. Eksistensi tari klasik tampak memudar di berbagai daerah. Dari segi kemajuan, perkembangan tari di setiap daerah tampak berbeda. Banyak hal yang menjadi penyebab kondisi demikian, beberapa di antaranya adalah kurangnya antusiasme penonton baik pertunjukan untuk umum, pertunjukan di istana, dan hiburan maupun pertunjukan dalam festival. Menurunnya popularitas tari klasik pada akhirnya berimplikasi pada berkurangnya akses masyarakat untuk mengenali atau bahkan mempelajari tari klasik itu. Hal yang kedua yaitu terlalu banyaknya bentuk tari modern dan tari kreasi baru yang dibuat untuk pertunjukan sehingga tari klasik seringkali kehilangan arah tujuannya. Dampak globalisasi di beberapa ruang, memperlihatkan bagaimana bentuk pertunjukan lebih mengarah pada perubahan yang sangat cepat dari segi struktur tari dan musik yang digunakan. Model demikian kemudian menjadi pijakan dalam hal perkembangan tari. Penyebab yang ketiga adalah terbatasnya proses pewarisan yang berlangsung di kalangan istana.

Tari klasik gaya Yogyakarta telah menjadi identitas yang kuat di lingkungan budaya dan masyarakat setempat. Kekayaan tari klasik memberi dampak yang berkesan pada perkembangan seni sampai pada daerah yang lebih luas. Setiap daerah di Yogyakarta tidak hanya menampilkan kesenian tradisi tari klasik, tari rakyat maupun tari yang bersifat ritual, tetapi juga menampilkan ciri khas pada setiap daerah. Sehubungan

dengan itu, peneliti tertarik untuk mengetahui bagaimana tari terutamanya tari klasik tetap terjaga dari dahulu hingga sekarang sehingga dapat diwarisi oleh masyarakat yang menginginkan kesenian tersebut untuk diapresiasi.

Membaca landscape tari Yogyakarta menjelaskan dinamika perkembangan TKGY. Banyak faktor mempengaruhi pasang-surut kehidupan TKGY di Yogyakarta dalam konteks proses pelestarian dan pewarisan. Pesatnya perkembangan teknologi dan informasi di era global, tampak memberikan akses terbuka bagi masyarakat khususnya di Yogyakarta. Adanya akses terbuka dan kemudahan dalam mengakses informasi, faktanya berimplikasi pada perubahan selera masyarakat terhadap seni tradisi.¹⁰ Tanpa kehadiran teknologi informasi, jelas bahwa masyarakat hanya dapat menikmati wujud pertunjukan tari di ruang terdekat mereka. Tidak mengherankan jika kemudian masyarakat memiliki minat terhadap TKGY, karena persoalan akses. Apresiasi masyarakat terhadap bentuk tari lain melalui perangkat teknologi, menjadi stimulan terjadinya perubahan selera estetik masyarakat. Meningkatnya minat pada suatu tarian, sejalan dengan menurunnya minat pada bentuk tari lainnya. Meski tidak dipungkiri juga, bahwa perkembangan teknologi juga turut membantu penyebar-luasan TKGY, sehingga turut membangun minat masyarakat lebih luas, tidak hanya di Yogyakarta.

Perkembangan industri pariwisata, mendorong masyarakat untuk mengambil bagian dalam berbagai kegiatan untuk meningkatkan kesejahteraan. Menciptakan produk-produk untuk tujuan keuntungan material. Cara pandang itu mendorong masyarakat untuk menghadirkan bentuk-bentuk seni kemasan yang murah dan dapat direplikasi. Menghadirkan sajian seni tradisi ke dalam industri pariwisata tentu tidak akan memberikan keuntungan finansial dan cukup kontradiktif dengan prinsip-prinsip industri. Karena penyajian

¹⁰ Putraningsih, Titik. Perkembangan Tari Klasik Gaya Yogyakarta Di Era Global. Imaji: Jurnal Seni dan Pendidikan Seni Vol.5, No. 1, Februari 2007 : 47 - 59

seni tradisi dalam hal ini jelas membutuhkan biaya produksi yang cukup besar dengan melibatkan banyak unsur dalam pertunjukannya. Sebagai contoh menghadirkan sajian TKGY secara lengkap (penari dan pengrawit) untuk kebutuhan pariwisata, dinilai terlalu mahal untuk dikomersialisasi. Oleh karenanya beberapa seniman mencoba mengkreasikan bentuk-bentuk seni kemasan dengan menghadirkan unsur TKGY di dalamnya. Menggantikan musik iringan dari yang sebelumnya disajikan secara langsung, diubah menggunakan musik hasil rekaman. Proses demikian tampak juga melahirkan cara berfikir masyarakat, dan upaya untuk terus bereksplorasi menciptakan bentuk-bentuk seni yang berpotensi menarik wisatawan dan menghasilkan keuntungan. Di dalam perjalanannya, tidak jarang bentukan tari-tari tradisi dianggap kurang menguntungkan untuk diproduksi.

Pola untuk memenuhi tuntutan industri pariwisata salah satunya, menjadi stimulan bagi masyarakat untuk terus berkreasi. Menciptakan bentuk-bentuk seni pertunjukan baru dan dituntut untuk senantiasa menghadirkan kebaruan. Menarik minat dan ketakjuban penonton menjadi tujuan utama. Persoalan nilai dan makna atas setiap sajian bukan menjadi orientasi dalam penciptaan. Di satu sisi pola demikian tampak menguntungkan, di mana lahir dan tumbuh wujud-wujud kesenian baru. Masyarakat dalam hal ini cenderung lebih kreatif oleh karena adanya ‘tuntutan’ untuk terus berproses menciptakan hal baru. Hal demikian dapat disaksikan dari atmosfer kehidupan seni di Yogyakarta saat ini. Berbagai seni-seni rekaan disajikan di sudut-sudut destinasi wisata. Pertunjukan seni yang murah, atraktif, dan menghibur.

Seiring dengan perkembangan industri, gencarnya kampanye modernisasi turut mendorong seni tradisi masuk dalam stigmatisasi seni-seni kuno. Seni tradisi cenderung dianggap tidak sesuai dengan perkembangan zaman. Pandangan demikian umum dijumpai di kalangan remaja, yang masih belum cukup memiliki pemahaman terhadap pemaknaan modernisasi dan tradisi. Bentuk seni modern yang

lebih atraktif dinilai mampu mewakili dan merepresentasi jati diri mereka di tengah konstruksi interaksi yang semakin terbuka. Meskipun pada kenyataannya, pola demikian serupa dengan upaya mengaburkan identitas dirinya sebagai bagian dari sebuah kebudayaan. Hanyut dan larut dalam arus modernisasi dianggap sebagai sebuah proses dan upaya bagi masyarakat untuk meleburkan diri sebagai bagian dari komunitas global.

Memahami dampak dari industrialisasi yang berkonotasi modern itu, sejalan dengan latar belakang lahirnya seni pertunjukan kontemporer di Indonesia. Hanya saja di dalam mengawali sejarah tari kontemporer, beberapa maestro yang tercatat telah menguasai tari-tari tradisional. Beberapa tokoh yang dimaksud adalah Bagong Kussudiardja, Wisnu Wardhana, dan Setiarti Kailola yang memiliki kontribusi besar kemudian dianggap sebagai pelopor tari kontemporer di Indonesia.¹¹ Dengan penguasaan tari tradisi, setidaknya masih hadir citra atau kesan tradisi dalam proses pengkaryaan.

Memahami seni pertunjukan kontemporer, serupa dengan perjalanan seni rupa kontemporer. Seni pertunjukan kontemporer terlebih tari secara konseptual juga dilatarbelakangi oleh paradigma budaya modern sebagaimana tekanan dalam konteks industrialisasi di Yogyakarta. Lahirnya karya-karya yang kental dengan unsur-unsur artistik oleh karena dorongan untuk menciptakan ‘suatu hal’ yang menarik, atraktif, menghibur, dan lain sebagainya. Selain itu model-model pertunjukan kontemporer tidak lagi terikat dengan aturan-aturan baku sebagaimana realitas karya pertunjukan tradisi. Karya-karya yang tidak lagi membahas tentang nilai-nilai dasar kehidupan, melainkan dikonstruksi untuk menyuarakan isu-isu dan dinamika kehidupan sosial masyarakat.

¹¹ Nyoman Cerita, I. Tari Kontemporer Dalam Pesta Kesenian Bali, Antara Eksistensi, Hegemoni dan Marginalisasi. Denpasar: JAPA, 2020. 1-10

Wacana tentang realitas demikian di dalam konteks pelestarian dan pewarisan tampak menghadirkan beberapa problematika menyoal perkembangan TKGY. Pola yang membentuk masyarakat hari ini, tampaknya tidak cukup memberikan dukungan kepada masyarakat untuk mempelajari TKGY secara utuh. Proses pewarisan yang umum terjadi tidak lain adalah proses transfer pengetahuan terkait dengan bentuk. Pemahaman tentang nilai yang hidup di dalam TKGY cenderung diabaikan.

Secara faktual setiap orang dapat menyaksikan perkembangan TKGY. Bahwa TKGY yang sebelumnya hanya berkulat di dalam tembok kraton, saat ini dapat disaksikan oleh masyarakat di berbagai sudut kota Yogyakarta. TKGY yang sebelumnya hanya dipelajari di lingkungan istana, saat ini turut diajarkan di berbagai lembaga atau satuan pendidikan seperti halnya di sanggar-sanggar atau di satuan pendidikan formal. Masyarakat dapat menyaksikan kapanpun manakala tari itu disajikan, berbeda dengan realitas tari di dalam Istana yang hanya dapat disaksikan di waktu-waktu tertentu. Hal ini menjelaskan meningkatnya kuantitas atau jumlah tari dalam konteks perkembangan, akan tetapi tidak dengan kualitasnya. Di mana esensi tari kurang begitu diperhatikan.

IV. Peran Institusi dan Lembaga Pendidikan Dalam Proses Pewarisan

Persoalan pewarisan TKGY sejatinya sudah banyak dibahas oleh beberapa kalangan, baik dari dalam maupun luar kraton. Di dalam konteks ini saya lebih tertarik untuk membahas proses pewarisan dengan melihat dua aspek pendukungnya yaitu institusi pendidikan dan kraton Ngayogyakarta Hadiningrat. Memahami peran dari setiap institusi dalam menjaga, melestarikan, dan mengembangkan TKGY hingga saat ini. Saya sendiri berharap dapat memberikan sumbangsih pemikiran yang bermanfaat dalam agenda pelestarian TKGY. Selain itu, bahasan ini menjadi sebuah ruang refleksi bagi saya sendiri untuk melihat lebih dalam tentang kebudayaan yang saya miliki.

Secara historis kraton Ngayogyakarta Hadiningrat merupakan bagian dari wilayah Mataram. Pada tahun 1755 kraton Ngayogyakarta didirikan oleh Pangeran Mangkubumi yang kemudian bergelar Sultan Hamengku Buwana I.¹² Kraton merupakan sebutan lain dari ke-ratu-an (kerajaan).¹³ Sebuah pusat kekuasaan, pemerintahan, dan kebudayaan. Di dalam konteks pewarisan, jelas bahwa kraton memiliki peran yang cukup sentral untuk memelihara sebuah spirit di masa depan. Peran kraton untuk memelihara dan mempertahankan keagungan warisan dan tradisi dari waktu ke waktu. Pentingnya peranan Kraton Yogyakarta untuk mengangkat fungsi institusi istana yang tidak hanya memperlihatkan kemantapan identitas kharisma pemerintahan yang memiliki raja, tetapi juga merupakan pusat kebudayaan untuk melestarikan budaya yang dimilikinya. Pelestarian budaya merupakan salah satu tonggak dalam menjaga eksistensi kraton, termasuk di dalamnya melestarikan tari.¹⁴

¹² Djoko Suryo, "Menelusuri Identitas Kraton Yogyakarta," dalam Sunaryadi, ed., *Jurnal Kebudayaan dan Kebenaran* (Yogyakarta: Retno Aji Mataram Press, 2002), 12.

¹³ Suyami, *Upacara Ritual di Kraton Yogyakarta Refleksi Mithology dalam Budaya Jawa* (Yogyakarta: Kepel Press, 2008), 11.

¹⁴ Felicia Hughes- Freeland, *Komunitas Yang Mewujud, Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. (Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 2009)

Kraton sebagai institusi pelestari kebudayaan, telah melalui jalan panjang dalam melahirkan dan menumbuhkan-kembangkan TKGY. Periodisasi itu pernah disusun oleh Y. Sumandiyo (2001:31) dengan membaginya menjadi enam masa meliputi (1) *Masa Pertumbuhan- Pembentukan* yaitu Sultan Hamengku Buwana I (1749-1792); (2) *Masa Suram*, yaitu Sultan Hamengku Buwana II (1792-1810) dan Sultan Hamengku Buwana III (1812-1814); (3) *Masa Pertumbuhan-Perkembangan* - Sultan Hamengku Buwana IV (1814-1822) dan Sultan Hamengku Buwana V (1823-1855); (4) *Masa Perkembangan dan Mobilitas* – Sultan Hamengku Buwana VI (1855-1877) dan Sultan Hamengku Buwana VII (1877-1921); (5) *Masa Perkembangan Progres* Sultan Hamengku Buwana VIII (1921-1939); dan (6) *Masa Pemantapan dan Perkembangan* Sultan Hamengku Buwana IX (1940-1988) dan Sultan Hamengku Buwana X (1989 hingga sekarang). Di tengah dinamika sosial dan politik, kraton tetap menghadirkan perannya dalam proses pelestarian TKGY.

Pelestarian TKGY dalam perjalanannya tidak hanya diperankan oleh institusi kraton, melainkan juga mulai dikembangkan oleh institusi di luar kraton pada tahun 1918. Lahirnya organisasi Krida Beksa Wirama mengawali munculnya lembaga-lembaga pelestari TKGY, yang kemudian diikuti oleh lembaga lainnya seperti Yayasan Siswa Among Beksa, Irama Citra, Yayasan Pemulangan Beksa Sasmita Mardawa, Paguyuban Kesenian Surya Kencana dan lainnya, serta sejenis perlembagaan pendidikan formal seperti SMKI, ISI Yogyakarta, Jurusan Pendidikan Tari Universitas Negeri Yogyakarta.

Kebudayaan merupakan sistem simbol, pemberian makna, dan model kognitif yang merupakan strategi yang diadaptasi untuk melestarikan dan mengembangkan kehidupan dalam menyiasati lingkungan dan sumber daya di sekelilingnya.¹⁵ Proses-proses yang merangkum simbol

¹⁵ Periksa Rohendi, Rohidi Tjetjep, *Kesenian dalam Pendekatan Kebudayaan* (Bandung: Penerbit STSI Bandung 2000), 93-94

tersebut memberikan pengetahuan bahwa proses pewarisan berlangsung dengan mengikuti aturan tertentu sehingga pengembangan dalam melestarikan kehidupan yang menjadi sumber daya pewarisan itu dapat dibangun. Di dalam bahasan mengenai tari topeng, Juju Masunah menjelaskan bahwa pewarisan merupakan suatu proses mengalihkan pengetahuan dan keterampilan dari generasi yang lebih tua ke generasi yang lebih muda dalam lingkungan keluarga.¹⁶

TKGY yang merupakan salah satu pusaka kraton dan menjadi salah satu penjaga eksistensi kraton di dalam proses pewarisannya tidak dapat dipisahkan dari peran kraton. Istilah pusaka yang membawa kepada makna harta warisan peninggalan, menjadikan institusi kraton memiliki komitmen yang kuat dalam proses pelestariannya. Hal ini terlihat dengan adanya bukti sebuah kelompok organisasi penari Kraton yang dibentuk sekitar pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823- 1855) yang melatih penari-penari pria muda untuk mempelajari tari puteri pada pertunjukan *wayang wong* dengan membawa tari Bedhaya Semang yang keramat sekali.¹⁷

Kepesatan pertumbuhan perkumpulan tari memberi pengaruh yang sangat luas sehingga berimplikasi terhadap gerakan mendemokraskan atau memasyarakatkan tari dan gamelan istana.²⁵ Perkumpulan yang berpengaruh adalah Kridha Beksa Wirama yang didirikan tahun 1918 oleh Pangeran Suryodiningrat dan Pangeran Tejakusuma, kakak beradik yang keduanya adalah putera Sultan Hamengku Buwana VII. Kelebihannya di sini yaitu peranan Sultan Hamengku Buwana VII dalam menyediakan hal-hal keuangan dan membekali guru tari dan guru gamelan untuk membina

¹⁶ Juju Masunah, "Menegakkan Benang Basah? Pewarisan Tari Topeng di Desa Astana Langgar Kecamatan Losari, Kabupaten Cirebon," dalam Juju Masunah dan Tati Narawati, *Seni dan Pendidikan Seni: Sebuah Bunga Rampai* (Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional, Universitas Pendidikan Indonesia, 2003). 227

¹⁷ R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta* 35

sebuah *wayang wong* yang prestisius pada waktu itu. Cara pandang ini kemudian menjadi acuan yang hampir mendekati konsep pewarisan dalam pemikiran Laurajane Smith yang menyebut,

“the duty of the present is to receive and revere what has been passed on and in turn pass inheritance, untouched, to future generation”.¹⁸

Hal itu menjelaskan bahwa pewarisan tari itu berlangsung di lingkungan kraton Yogyakarta berlangsung secara estafet, dari suatu tahap ke tahap yang lain. Hal ini dapat dilihat melalui masa pemerintahan yang jelas memperlihatkan kraton sebagai institusi terpenting dalam melestarikan pewarisan seni dan budaya yang telah dipakai oleh generasi dahulu, dan dapat juga digunakan oleh generasi akan datang. Ia juga mengatakan bahwa sistem politik merupakan faktor-faktor yang berpengaruh dalam proses pewarisan. Sebagaimana pengaruh Belanda menaklukkan kerajaan di Jawa Tengah, Kasultanan Yogyakarta pimpinan Sultan Hamengku Buana VIII dan Kasunanan Surakarta oleh Sunan Paku Buwana X berusaha mengalihkan pemasangan politis, hukum, dan keamanan dengan pemajuan budaya istana.¹⁹ Contoh lainnya dapat dilihat dari bagaimana sultan melakukan modifikasi intelektual seni dan budaya untuk menangkis pengaruh luar yang masuk ke istana.

¹⁸ Laurajane Smith, *Uses Of Heritage* (New York: Routledge, 2006),

¹⁹ R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial dan Ekonomi* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003), 104

V. TKGY Dalam Perspektif Sosiologi Seni dan Etnokoreologi

a. Perspektif Sosiologi Seni

Arnold Hauser melalui tulisannya yang berjudul *The Sociology of Art* berpendapat bahwa seni sebagai produk masyarakat termasuk kategori *The art of the cultural elite* yaitu seni yang penikmatnya adalah golongan atas. Pandangan Arnold Hauser memahami seni dari aspek sosiologi yang membawa pemikiran tentang status kesenian elite seperti berikut.

*The Cultural Elite as the supporters of the high, strict, uncompromising art have a tendency toward stability because they respect everything which is institutionally secure. However, thanks to its realistic critical sense and its consciousness historical time, it is clearly aware of the boundaries of the validity is transmitted and of the inevitability of the change in the composition, but it is not come by easily.*²⁰

Arnold Hauser berpendapat bahwa elit budaya sebagai pendukung seni yang tinggi, dan sempurna tidak kenal kompromi memiliki kecenderungan terhadap stabilitas karena mempunyai penghargaan di dalam lingkungan institusi yang aman. Namun, dengan adanya kepekaan pada realitas secara historis tentang kesadaran rasa dengan jangka waktu tertentu, maka batas-batas validitasi yang ditransmisikan dari kepercayaan terhadap perubahan adalah sebuah komposisi yang akan hadir tetapi tidak datang dengan mudah. Teori ini turut memperjelas mengenai langkah institusi kraton Yogyakarta memelihara keberadaan produk keseniannya, yaitu tari klasik gaya Yogyakarta.

Di dalam pembacaan peran kraton dalam proses pewarisan perlu kiranya memperjelas mengenai mengenai

²⁰ Arnold Hauser. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago dan London: The University of Chicago Press, 1985), 557

konsep institusi atau pranata²¹ dalam perspektif sosiologi. Pranata adalah “aturan-aturan formal yang diciptakan dan melayani kepentingan pihak-pihak yang memiliki kekuasaan menawar untuk menciptakan aturan-aturan baru”.²² Dari perspektif yang lebih luas, pranata dapat diartikan sebagai “aturan permainan dalam masyarakat, atau kendala-kendala yang dibuat manusia untuk membentuk interaksi manusia, yang analog dengan aturan permainan dalam olahraga kompetitif”.²³ Ahli lain seperti Lin dan Nugent mendefinisikannya sebagai berikut.

“Seperangkat aturan berperilaku yang dibuat manusia untuk mengatur dan membentuk interaksi antarmanusia dalam upaya membantu mereka membentuk harapan mengenai apa yang akan orang lain lakukan sehingga tercermin dalam kemunculan keteraturan atau norma perilaku tertentu”.

Dari definisi-definisi di atas, dapat disimpulkan bahwa pranata adalah “pola tindakan yang secara luas tersebar dan diterima”.²⁴ Pranata merupakan seperangkat parameter yang mencirikan kelompok masyarakat dalam perspektif tertentu, baik itu ekonomi, sosial, agama, atau politik.²⁵ Dalam tulisan

²¹ Dalam ilmu sosiologi di Indonesia, konsep *institutions* diterjemahkan sebagai pranata, untuk membedakannya dengan lembaga sebagai bentuk organisasi formal yang juga memiliki terjemahan yang sama dalam bahasa Inggris namun digunakan dalam bidang organisasi, administrasi, dan *manajemen*, bukannya sosiologi. Dalam tulisan ini, walau begitu, pranata dan lembaga dipandang sinonim. Istilah pranata lebih diutamakan untuk membahas dari sisi teoritis sementara lembaga dari sisi empiris. Periksa W.J.M. Kickert. “Managing Emergent and Complex Change: the Case of Dutch Agentification,” dalam *International Review of Administrative Sciences*, Vol. 76, no. 3, (September 2010) 489-515.

²² Prasetyawan, “Government and Multinationals: Conflict over Economic Resources in East Kalimantan,” dalam *Southeast Asian Studies*, volume 43, nomor (2), (2005) 1998-2003.

²³ J. Blocher, “Building on Custom: Land Tenure Policy and Economic Development in Ghana,” dalam *Yale Human Rights and Development Law Journal*, volume 9, (2006), 173.

²⁴ T. Karlsson, “Business Plans in New Ventures: an Institutional Perspective” (Disertasi S-3, Jonkoping University, 2005), 11.

²⁵ J. M. L. Newhard, “Aspects of Local Bronze Age Economies: Chipped Stone Acquisition and Production Strategies in the Argolid, Greece” (Disertasi S-3, University of Cincinnati, 2003), 1

ini, pranata lebih difokuskan pada konteks budaya dan didefinisikan sebagai “seperangkat aturan yang menentukan produksi objek budaya (TKGY) dan alokasi manfaat yang dihasilkan dari produksi ini untuk para pelaku dalam latar kultural.”²⁶ Pranata dicirikan oleh tiga hal, pertama, terdapat sejumlah orang melakukannya; kedua, ada aturan yang memberikan repetisi, stabilitas, dan urutan terprediksi untuk aktivitas yang dilakukan; ketiga, terdapat pandangan umum yang menjelaskan dan membenarkan aktivitas dan aturan yang dibuat tersebut.²⁷

Terdapat sejumlah cara dalam mengklasifikasikan pranata. Berdasarkan sifatnya, pranata dapat dibagi menjadi pranata purba dan pranata orde kedua. Pranata purba adalah masyarakat itu sendiri sementara pranata orde kedua merujuk pada bagaimana masyarakat mengartikulasi dan mengimplementasi dirinya sendiri. Terdapat dua jenis pranata orde kedua yaitu pranata transhistoris dan pranata spesifik. Pranata transhistoris mencakup pranata yang tidak terlembagakan dan melintasi batas waktu. Contoh pranata transhistoris adalah bahasa. Pranata spesifik adalah pranata yang terikat konteks sosio-historis tertentu. Hal ini mencakup misalnya pranata politik di kota, desa, kampung, dan bentuk-bentuk organisasi masyarakat lainnya, atau pranata seni seperti produksi dan konsumsi suatu karya seni serta karya-karya lainnya. Berdasarkan klasifikasi ini, objek studi penelitian ini adalah pranata orde kedua yang bersifat spesifik dalam konteks seni yang melibatkan produksi dan konsumsi TKGY.

²⁶ Definisi ini mirip dengan definisi pranata dalam bidang ekonomi. Periksa E.B. Kahubire, “The Delivery of Agricultural Extension Services in Uganda: An Analysis from an Institutional Perspective”, dalam (Disertasi S-3, University of Oslo), 12.

²⁷ C. Brown, “Is there an Institutional Theory of Distribution?” dalam *Journal of Economic Issues*, volume 39, nomor (4), (2005), 13.

Efek dari adanya pranata dapat bersifat positif dalam arti menyatukan kepentingan atau bersifat negatif dalam arti menciptakan persaingan dan konflik. Kecenderungan yang ada adalah efek negatif, terutama bagi pranata yang memiliki pandangan ke depan dan jauh. Pranata seperti ini dapat bertahan lama, dan di dalamnya agen-agen akan saling bersaing demi kepentingan masing-masing, baik pada masa kini dan masa datang, dan mempersulit kerjasama. Hal ini disebabkan selain sebagai makhluk sosial, manusia juga merupakan makhluk individual. Oleh karena itu, pranata yang jangka panjang adalah pranata yang tidak stabil dan cenderung pecah, tetapi dengan identitas-identitas yang tetap menyatakan dirinya sebagai pemegang pranata yang sesungguhnya.²⁸ Pranata ekonomi akan sangat penting karena pranata ini mendorong individu untuk mementingkan dirinya sendiri dan terlibat dalam kompetisi sehingga setiap pihak dalam pranata akan bersaing dengan pihak lainnya.²⁹ Dengan kata lain, individu dalam pranata bukanlah agen pasif. Ia dipengaruhi oleh pranata, tetapi juga mempengaruhi pranata itu sendiri.³⁰ Lebih jauh, berbagai pranata dapat saling mempengaruhi, dan masing-masing beradaptasi dengan lingkungan yang berubah dengan mengimitasi keberhasilan lembaga lainnya.³¹

Membahas pranata TKGY yang telah berlangsung lama akan memperlihatkan pranata tersebut dijalankan secara bervariasi. Varian yang dimaksud tercermin pada banyaknya lembaga formal dan nonformal yang ikut serta dalam upaya pewarisan TKGY. Masing-masing menyatakan dirinya sebagai pranata TKGY. Dasar dari suatu pranata adalah aturan dan

²⁸ S. Tang, *A General Theory of Institutional Change*, (London: Routledge, 2011). 8-9.

²⁹ S. Bowles. "Is Liberal Society a Parasite on Tradition?" dalam *Philosophy and Public Affairs*, volume 39, nomor (1), 54.

³⁰ P. de Wilde. "Institutional Theory and Entry Mode: Dutch FDI in South-Eastern-Europe" (Tesis S-2 Universities Maastricht, 2008), 10.

³¹ T. L. Wheelen & J.D. Hunger. *Strategic Management and Business Policy: Toward Global Sustainability*, 13th Edition (Boston: Pearson, 2012), 13

untuk sebagian pranata, aturan ini berbentuk kanon.³² Kanon adalah aturan tertulis atau aturan yang jelas. Pranata gereja memiliki kanon berupa injil. Begitu pula, pranata TKGy memiliki kanon yaitu aturan-aturan pokok yang disebut *patokan baku* atau lebih dikenal dengan istilah *pakem*.

Pranata yang paling kaku dalam tulisan ini adalah organisasi. Organisasi dapat dikatakan sebagai pranata paling kaku karena memiliki batas-batas yang paling jelas dan aturan-aturan yang paling jelas dalam mengatur anggotanya. Sebagian peneliti bahkan menyamakan organisasi dengan institusi, atau lembaga dengan pranata. Organisasi didefinisikan sebagai “kumpulan individu yang aktivitasnya secara sadar dirancang, dikoordinasikan, dan diarahkan oleh anggotanya sendiri untuk mencapai suatu tujuan bersama yang jelas”.³³ Adanya tujuan yang jelas membedakan organisasi dengan sistem sosial lainnya. Di dalam organisasi, terdapat pembagian tugas dan fungsi lewat hirarki otoritas dan tanggung jawab. Pembagian tugas dan fungsi ini disebut sebagai struktur organisasi.³⁴ Struktur ini bervariasi dilihat dari sentralisasi, stratifikasi, formalisasi, kompleksitas, dan partisipasi dalam pembuatan keputusan. Kejelasan-kejelasan ini menunjukkan pentingnya aspek kognitif dalam organisasi, khususnya yang dibangun secara kolektif.³⁵

³² G. C. Spivak. “Scattered Speculations on the Question of Cultural Studies,” dalam Simon, ed., *The Cultural Studies Reader*. Edisi kedua (London: Routledge, 1993), 181.

³³ J. McAuley, J. Duberley, dan P. Johnson. *Organization Theory: Challenges and Perspectives*. (Harlow: Prentice Hall, 2007), 12-13.

³⁴ H.S. Kim, “Organizational Structure and Internal Communication as Antecedents of Employee-Organization Relationships in the Context of Organizational Justice: A Multilevel Analysis”, (Disertasi S-3, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005), 7.

³⁵ R. S. Tindale., H. M. Meisenhelder, A.A. Dykema-Engblade, M.A. Hogg. “Shared Cognition in Small Groups,” dalam R. S. Tindale dan M.A. Hogg et al., ed., “Blackwell Handbook of Social Psychology: Group Processes” (United Kingdom: Blackwell, 2001), 2

Organisasi kemudian dapat dinilai dari efektivitas dan efisiensinya dalam menjalankan tugas mencapai tujuan utama. Dalam pranata TKGY, sebagian organisasi dapat lebih efektif dalam melestarikan TKGY, tetapi tidak efisien. Begitu juga, sebagian organisasi dapat efisien, tetapi tidak efektif. Terdapat pula organisasi yang dapat efisien dan tidak efektif sekaligus, atau sebaliknya tidak efisien dan tidak efektif sama sekali. Variasi ini mencerminkan kalau organisasi belum tentu merupakan bentuk pranata terbaik dalam melestarikan TKGY. Walau begitu, organisasi dapat berperan sebagai simbol, sama seperti tanda-tanda lain dalam kebudayaan. Adanya organisasi untuk suatu objek budaya menunjukkan kalau masyarakat dalam budaya tersebut memandang penting objek budaya. Bahkan seandainya organisasi tersebut tidak efektif atau efisien dalam menjaga sebuah objek budaya, eksistensinya memungkinkan pranata non-organisasi, seperti kegiatan sporadis masyarakat, memiliki pengakuan lewat simbol-simbol.

Dalam tulisan ini, organisasi dibagi menjadi dua jenis berdasarkan pada pengakuan pemerintah terhadap eksistensi organisasi, yaitu organisasi formal dan organisasi nonformal. Lebih jauh, karena kajian ini berkaitan dengan pendidikan sebagai bentuk pewarisan, organisasi yang dimaksud adalah organisasi bidang pendidikan. Pendidikan formal didefinisikan sebagai

“sistem yang sangat terlembagakan yang dimulai dari prasekolah hingga studi pasca sarjana, dan sering terorganisasi sebagai sebuah sistem atas-bawah, dengan kementerian pendidikan di puncak dan pelajar di bawah. Hampir semuanya harus berjalan dengan sebuah kurikulum yang telah ditentukan, baik dikembangkan oleh negara atau disetujui oleh negara, dengan tujuan dan mekanisme evaluasi yang jelas. Setelah pelajar selesai menjalankan proses pendidikan, pelajar mendapatkan ijazah atau gelar yang memungkinkan mereka diterima pada level selanjutnya, atau memasuki lapangan kerja”.³⁶

³⁶ Harper, Nicole R, “Education beyond institutionalization: Learning outside the formal curriculum,” dalam *Critical Education Journal*, 2(4), (22 Maret 2014), 7-8.

Karakteristik pendidikan tari secara formal diatur oleh kurikulum dan lebih tertata lewat silabus dan rancangan pembelajaran. Oleh karena itu, sistem pendidikan tari formal tidak dapat diimprovisasi. Walau begitu, hal ini berarti pendidikan tari di lembaga formal merupakan sebuah pilihan hidup bagi seseorang sehingga semestinya individu menjadi lebih serius dan berjangka panjang dari pada sekedar menyalurkan hobi. Di Indonesia, pendidikan formal tidak hanya berada di bawah Kementerian Pendidikan. Sejumlah sekolah yang tetap dipandang sebagai institusi formal berada dalam Kementerian Agama (misalnya Universitas Islam Negeri) atau Kementerian Perindustrian (misalnya Sekolah Menengah Teknologi Industri).

Pendidikan nonformal didefinisikan sebagai “setiap aktivitas pendidikan yang terorganisasi dan sistematis yang terjadi di luar sistem formal”.³⁷ Pendidikan ini dapat bekerja terpisah dari aktivitas yang lebih luas, atau menyatu sebagai bagian penting dari aktivitas yang ditujukan untuk melayani masyarakat.³⁸ Karakteristik pendidikan tari nonformal adalah berbasis paket sehingga sangat terimprovisasi. Fleksibilitas ini tergantung pada permintaan pasar dan berorientasi pada kuantitas. Individu yang ingin mempelajari suatu tari secara spontan dapat belajar langsung di lembaga pendidikan nonformal yang menyediakan berbagai jenis pelajaran tari.

Dalam pendidikan tari nonformal, kuantitas lebih diutamakan, sejalan dengan orientasi yang lebih kapitalistik. Walau demikian, orientasi kapitalisme ini tidak kental pada sanggar yang memiliki ikatan kuat dengan Kraton.

³⁷ N. Kohly. “An Exploration of School-Community Links in Enabling Environmental Learning through Food Growing: A Cross-Cultural Study,” (Tesis S- 2, Rhodes University, 2010), 33; Periksa juga Rogers, A. (2004). “Looking again at non-formal and informal education – towards a new paradigm,” dalam *The Encyclopedia of Informal Education* (25 Maret 2014); dan Periksa Smith, M.K. “Introducing Informal Education,” dalam *The Encyclopedia of Informal Education*, (2011).

³⁸ J. Mualuko, “Empowering out of School Youth through Non-Formal Education in Kenya,” dalam *Educational Research and Review Journal*, 3(2), (2008), 56.

Sanggar-sanggar utama dalam tulisan ini ini banyak yang menggunakan orientasi sosial sebagai orientasi yang diutamakan daripada ekonomi. Perbedaan selanjutnya adalah bentuk sifat terhadap orientasi waktu dan cakupan. Pendidikan nonformal lebih berorientasi pada kecakapan lewat pelatihan, sementara lembaga formal berorientasi pada pengetahuan lewat pendidikan. Pendidikan dan pelatihan dibedakan antara sifatnya terhadap orientasi waktu maupun cakupannya. Sementara pendidikan bersifat umum dan jangka panjang, pelatihan bersifat khusus dan jangka pendek.

Perbedaan karakteristik lain terletak pada siswa. Siswa yang memasuki pendidikan tari nonformal juga didasarkan pada kesenangan atau hobi daripada ingin mempelajari tari secara detail. Oleh karena itu, banyak siswa yang berasal dari sanggar tidak meneruskan pendidikan ke perguruan tinggi. Selain itu, siswa di sanggar cenderung dipaksakan untuk dapat menari daripada di lembaga formal. Dalam lembaga nonformal, kelulusan seorang siswa lebih subjektif daripada di lembaga formal sehingga seorang pelajar yang belum ahli sekalipun dapat menjadi ahli jika situasi memang memaksa.

Kepemilikan seni oleh institusi Kraton Yogyakarta bisa dikategorikan sebagai kesenian yang sangat tinggi atau budaya elite karena penari-penarinya harus berasal dari kalangan terhormat. Misalnya yang terjadi dalam *wayang wong*, pangkat tinggi hanya bisa dicapai oleh penari yang memegang peran penting seperti tersebut di atas.³⁹ Penari-penari penting lainnya juga dibawa oleh putera sultan, misalnya saja Gusti Raden Mas Darajatun (kemudian menjadi Hamengku Buwana IX) sering memegang peran sebagai Gatotkaca, contoh lain Bandara Raden Mas Pelulkuliki (kemudian bergelar Pengeran Suryaputra) memerankan tokoh Prabu Kresna, dan sebagainya.

³⁹ Tati Narawati dan R.M. Soedarsono, *Tari Sunda Dulu Kini dan Esok* (Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional, Universitas Pendidikan Indonesia, 2005), 19.

Perubahan yang terjadi dalam sebuah budaya elite ini selanjutnya dikembangkan dengan tidak akan lepas dari pengaruh internal dan eksternal untuk diwarisi. Hal ini mengacu pada proses transmisi atau pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta, yaitu bagaimana sebuah tari mempunyai kelas yang sangat tinggi diwariskan. Tahun 1918 dua orang pangeran putera Sultan Hamengku Buwana VII, yaitu Pangeran Suryodiningrat dan Pangeran Tejakusuma, telah mendirikan sebuah organisasi kesenian yang bernama Krida Beksa Wirama sebagai organisasi yang melestarikan dan mewariskan tari klasik gaya Yogyakarta.⁴⁰

Pembentukan organisasi tersebut merupakan salah satu contoh sejarah proses pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta. Terdapat perubahan dari sebuah pembelajaran tari di Kraton yang kemudian dialihkan untuk pengembangan ke organisasi tari di luar lingkungan tembok Kraton. Perkembangan proses pewarisan itu merupakan pijakan utama dalam penelitian ini, yaitu untuk mengetahui institusi-institusi yang turut serta dalam proses pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta yang terjadi di Kraton Yogyakarta. Ada dua tinjauan, secara tekstual (bentuk tari yang diwarisi) dan secara kontekstual (ditinjau dari fenomena pewarisan itu sendiri yang terjadi dari berbagai segi).

b. Perspektif Etnokoreologi

Istilah etnokoreologi atau lebih populer istilah koreologi telah diperkenalkan oleh Gertrude Prokosh pada tahun 1960-an. Dalam tulisannya, Gertrude berpandangan sebagai berikut,

*Choreology recognizes the cultural setting of dance, including the cultural position of individuals and the sexes, and pattern of social organization and economic activity. It can identify local styles and styles spread over larger areas. Further, choreologists can design comparative studies to solves problems of prehistory, orthogenesis, diffusion, and internal and acculturation changes.*⁴¹

⁴⁰ R.M. Soedarsono, *Masa Gemilang dan Memudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Terawang, 2000), 48-49

⁴¹ R.M. Soedarsono, "Penegakan Etnokoreologi sebagai sebuah Disiplin" dalam R. M. Pramutomo, *Etnokoreologi Nusantara (Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya)* (Surakarta: ISI Press, 2007), 1-3.

Gagasan etnokoreologi yang istilah pertamanya adalah koreologi merupakan cara untuk mengenal pengaturan budaya tari termasuk posisi budaya dalam diri individu, gender, pola organisasi sosial, dan kegiatan ekonomi. Hal ini dapat mengidentifikasi gaya lokal dan gaya yang tersebar di daerah lainnya. Para koreolog (choreologists) dapat merancang sebuah pola studi banding untuk memecahkan masalah tentang prasejarah, *orthogenesis* (asal usul), difusi (penyebaran), perubahan internal dan akulturasi bagi kegiatan pencatatan tentang tari.

Pendekatan etnokoreologi jelas mempunyai kualifikasi perspektif mengenai kebudayaan, fungsi keagamaan atau simbolisme, atau juga kedudukannya dalam masyarakat. Hal ini berarti bentuk-bentuk tari harus diteliti dengan pencatatan yang menyediakan spesifikasi untuk memahami makna, struktur, dan fungsi tari tersebut. Untuk mencermati sebuah proses pewarisan, spesifikasi yang mendalam perlu dilakukan di antaranya pemahaman tentang tari klasik gaya Yogyakarta yang perlu diteliti dengan menggunakan berbagai acuan. Data-data yang representatif untuk mengupas kedudukan tari klasik gaya Yogyakarta dengan melihat bagaimana eksistensi pelestarian tari di Kraton Yogyakarta dan bagaimana pula bentuk-bentuk tari yang diwariskan merupakan fokus utama untuk melihat hubungan kesejarahan dan budaya tari dalam konteks pewarisan.

Ketika mengacu soal pewarisan, pasti akan diperhatikan bentuk-bentuk atau metode pewarisan itu, dan bagaimana pula pewarisan itu terjadi. Menurut Desmond Morris manusia memiliki perilaku estetik (aesthetic behavior) sehingga setiap manusia itu mempunyai tingkah laku dan bakat seni yang tersendiri.⁴² Perilaku estetik berdasarkan pada nilai estetik. Nilai estetis adalah nilai yang berkaitan dengan keindahan. Ia tidak dinilai sebagai alat untuk suatu tujuan namun sebagai

⁴² Desmond Morris, *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior* (Harry A. Abrams, Inc., Publisher, 1977)

akhir itu sendiri, dan karenanya bersifat intrinsik yang datang dari kualitas objek di dalam dirinya sendiri.

Nilai estetika telah ditemukan berhubungan dengan imajinasi bangsa di Yunani. Ia merupakan sebuah bentuk ideologi yang mencerminkan sebuah upaya membangun identitas kultural. Karenanya, individu menilai sebuah tari itu indah atau tidak memiliki kaitan yang erat mengenai ideologinya terhadap budaya yang benar dan baik. Hal ini merupakan nilai tambah bagi pencipta karya bernilai estetik. Bagi penikmat sendiri, nilai estetik selain datang dari budaya juga datang dari rasa kenikmatan inheren yang muncul karena proses menikmati, fantasi yang menyertainya, dan imajinasi yang terbentuk. Hal ini berlaku benar bagi penikmat seni yang bukan berasal dari Daerah Istimewa Yogyakarta dan tidak mengenal budaya Kraton sama sekali. Pada gilirannya, hal ini mempengaruhi nilai moral karena pengalaman estetik merupakan bentuk perubahan kapasitas merasa nikmat.

Perilaku estetik berdasarkan pada nilai estetik. Nilai estetis adalah nilai yang berkaitan dengan keindahan. Ia tidak dinilai sebagai alat untuk suatu tujuan namun sebagai akhir itu sendiri, dan karenanya bersifat intrinsik yang datang dari kualitas objek di dalam dirinya sendiri.⁴³ Nilai estetika telah ditemukan berhubungan dengan imajinasi bangsa di Yunani.⁴⁴ Ia merupakan sebuah bentuk ideologi yang mencerminkan sebuah upaya membangun identitas kultural. Karenanya, individu menilai sebuah tari itu indah atau tidak memiliki kaitan yang erat mengenai ideologinya terhadap budaya yang benar dan baik.

Hal ini merupakan nilai tambah bagi pencipta karya bernilai estetik. Bagi penikmat sendiri, nilai estetik selain datang dari budaya juga datang dari rasa kenikmatan inheren yang muncul karena proses menikmati, fantasi yang menyertainya,

⁴³ G. Edward-Jones, B. Davies, S. Hussain. *Ecological Economics: an Introduction*, (New Jersey: Blackwell, 2000), 440.

⁴⁴ Y. Hamilakis, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 36.

dan imajinasi yang terbentuk.⁴⁵ Hal ini berlaku benar bagi penikmat seni yang bukan berasal dari Daerah Istimewa Yogyakarta dan tidak mengenal budaya Kraton sama sekali. Pada gilirannya, hal ini mempengaruhi nilai moral karena pengalaman estetik merupakan bentuk perubahan kapasitas merasa nikmat.⁴⁶

Perilaku manusia dikategorikan menjadi lima terdiri dari: (1) *inborn action*, (2) *discovered action*, (3) *absorbed action*, (4) *trained action*, dan (5) *mixed action*. Kelima kategori tersebut merupakan perilaku manusia yang bisa dicermati sumber dari mana perilaku itu. Terdapat 66 kategori makna yang disampaikan melalui tindakan (actions) atau gerak isyarat (gestures) atau tanda (signal), antara lain *insidental gestures*, *expressive gestures*, dan *mimic gestures*. Kategori *mimic gestures* terdiri dari empat kategori: (1) *social mimicry*; (2) *theatrical mimicry*; (3) *partial mimicry*; dan (4) *vacuum mimicry*.

Seni merupakan “perilaku estetik” yang dimiliki oleh setiap manusia, dan ada dua cara untuk meningkatkan kemampuannya, yaitu lewat *trained action* (pembelajaran) tradisional yang berlangsung di lingkungan keluarga atau pedepokan, dan *trained action* modern yang bisa dilakukan lewat lembaga yang menawarkan pendidikan, baik pendidikan nonformal yaitu sanggar-sanggar atau studio.⁴⁷

⁴⁵ P. Livingston, “Solid Objects, Solid Objections: on Virginia Woolf and Philosophy,” dalam G.L. Hagberg, ed, *Art and Ethical Criticism*, (New York: Blackwell, 2008), 139

⁴⁶ D. Freeman, “Aesthetic Experience as the Transformation of Pleasure,” dalam *The Harvard Review of Philosophy*, Volume 17, (2010), 69; Periksa juga, B. Gaut, “The Ethical Criticism of Art” dalam J. Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 182-203; Periksa juga, Lillehammer, “Values of Art and the Ethical Question,” *British Journal of Aesthetics* 48 (2008), 376-94.

⁴⁷ R.M. Soedarsono, “Pengantar” dalam Juju Masunah dan Tati Narawati, *Seni dan Pendidikan Seni: Sebuah Bunga Rampai* (Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional, Universitas Pendidikan Indonesia, 2003), 19-18.

Mengacu pada pendapat Desmond Morris, bidang seni pertunjukan bisa melibatkan latihan-latihan dalam kategori *theatrical mimicry*. Ketika mengulas aspek pewarisan yang ada, pembelajaran tari secara tradisional masuk ke dalam kategori *absorbed action*, sedangkan pembelajaran tari lewat lembaga yang menawarkan pendidikan tari formal masuk ke dalam kategori *trained action*. Pendekatan etnokoreologi dalam tulisan ini menjadi dasar dalam bahasan sub-pokok historis yang berkaitan dengan sejarah serta perkembangan tari klasik gaya Yogyakarta di Kraton Yogyakarta. Pendekatan ini dapat berhubungan dengan suatu ingatan kejadian, tanggal, nama orang, dan peninggalan kesenian yang “antik”.

Hal-hal yang berkaitan dengan pewarisan dibicarakan dalam pendekatan kebudayaan dengan model-model pengembangan seperti *etos* (atau nilai sosial), sistem sosial, simbol, perilaku, pembahasan, pemikiran, pengetahuan, ihwal kepercayaan, adat peraturan masyarakat, kebiasaan, kesenian, dan upaya manusia yang menciptanya.⁴⁸ Ciri-ciri tersebut digunakan sebagai alat untuk mengurai ciri-ciri khas masing-masing tentang pola-pola yang terkandung dan kekuatan maupun kelemahan pola pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta. Pendekatan sub-pokok kebudayaan juga digunakan untuk mencari jawaban jaringan nilai sosial budaya pada implikasi estetik dari proses pewarisan itu sendiri.

⁴⁸ Anwar Din, “Konsep Kebudayaan”, dalam Anwar Din ed., *Asas Kebudayaan dan Kesenian Melayu* (Malaysia: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2007), 22-23.

BAB II

KARAKTERISTIK DAN BENTUK TARI KLASIK YOGYAKARTA

1. Ruang Lingkup Tari Klasik Gaya Yogyakarta

Bergerak dinamis mengikuti irama, merespon ruang, dengan kepala, badan, tangan, dan kaki. Menyajikan bentuk yang berurutan, tertata dan teratur, pun indah untuk dipandang, dinikmati, bahkan untuk dihayati. Menyampaikan sederet makna pesan dengan bermacam rupa ekspresi menghadirkan kesan sedih, bahagia, ironis, tragis, dan lain sebagainya. Lekuk liuk tubuh menebar pesonanya dengan segenap keanggunan. Segenap tubuh bergerak, melantunkan energi yang tersirat beragam makna pesan.

Bergerak tidak hanya menjadi penanda bahwa manusia hidup, melainkan juga penanda bahwa tubuh itu sehat. Jika tidak lagi bergerak, maka ia disebut sebagai tubuh yang mati. Realitas ini menjadi penanda kehidupan atas makhluk yang disebut manusia. Manusia dalam hal ini dapat menggerakkan seluruh tubuhnya dengan beragam cara. Ia dapat bergerak secara pasif, menghadirkan respon atas lingkungan. Ia tidak bergerak berdasar kehendaknya sendiri, melainkan hanya sebatas reaksi atas pergerakan ruang sekitar. Sebagaimana manusia bergerak mengikuti liuk gelombang lautan, mengikuti hembusan angin, getaran, dan lain sebagainya. Di sisi lain, manusia sanggup bergerak secara aktif. Ia bergerak dengan mendasarkan pada kesadaran, kehendak, dan dilakukan secara berulang sebagaimana manusia melangkah, bermain, dan menari.

Membaca tari dari perspektif lahiriah seperti di atas, dapat kemudian menghadirkan pemahaman dan penjelasan bahwa tari merupakan “sederetan gerakan berirama,

berurutan, dan berekspresi, serta biasanya disertai musik atau hentakan”.⁴⁹

Di dalam perkembangannya, definisi semacam itu tidak hanya berlaku dan diimplementasikan oleh manusia melainkan juga robot. Pada kenyataannya robot yang bukan merupakan makhluk hiduppun, kini dapat bergerak sebagaimana manusia. Bahkan kita dapat menyaksikan saat ini, kemajuan teknologi dapat menghadirkan robot-robot yang berberak secara dinamis dan berirama, berurutan, bahkan berekspresi sejalan dengan sajian musik ataupun hentakan-hentakan yang mengiringinya seperti yang sering ditemukan dalam hiburan modern di televisi atau pusat perbelanjaan. Sungguhpun demikian, dapat diketahui bahwa di balik tari ini terdapat aktor manusia yang memprogram.

Aktor tersebut memiliki sebuah tujuan. Schrader mendefinisikan tari dengan menempatkan faktor tujuan tersebut dengan menyertakan bahwa tari dibedakan dari bukan tari karena tari memiliki tujuan, memiliki irama yang disengaja, memiliki urutan yang dipolakan secara budaya, dan memiliki gerakan nonverbal tidak biasa yang memiliki nilai di dalamnya dan bagi dirinya sendiri.⁵⁰ Definisi Schrader menempatkan unsur baru tari yaitu adanya sebuah tujuan, yang menempatkan tari sebagai sebuah tindakan rasional manusia. Definisi ini juga memperluas tari dari hanya ekspresi menjadi sebuah himpunan nilai-nilai yang mencirikan adanya manusia. Keberadaan tujuan tidak terlihat dalam definisi tari dari perspektif Kraton. B.P.A Soerjodiningrat dalam *Babad lan Mekaring Djoged Djawi* tahun 1934 mendefinisikan tari sebagai berikut.

⁴⁹ C. Lu., A. de Lisio, “Specifics for Generalists: Teaching Elementary Physical Education,” dalam *International Electronic Journal of Elementary Education*, 1(3), (2009), 179.

⁵⁰ A. Anderson, “Violent Dances in Martial Arts Films,” dalam *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 44, (2001), 15.

“*Ingkang kawastanan djoged inggih poenika ebahing sedhaya sarandhoening badhan, kasarengan oengeling gangsa (gamelan), katata pikantoeke wiramaning gending, djumboehing pasemon kalijan pikadjenging djoged.*”

(yang disebut tari adalah gerak seluruh anggota tubuh, bersamaan dengan bunyi/suara gamelan, ditata sesuai dengan irama gending, kesesuaian ekspresi dengan makna tari).⁵¹

Definisi Soerjadiningrat tidak memberikan syarat bahwa tari itu harus bertujuan. Namun di sisi lain, definisi ini menempatkan sisi manusiawi secara lebih mendalam sebagai aktor pembentuk relasi. Relasi ini terlihat dari gerakan tubuh dengan irama dan ekspresi dengan makna. Tari tetap memiliki makna, dan tari tetap memiliki irama, tetapi tari yang sesungguhnya adalah gerakan tubuh yang sesuai dengan irama dan makna tersebut.

Dari pengertian inilah lembaga formal maupun non-formal menempatkan evaluasi tari pada aspek *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa*. Aspek ini pula yang mencirikan TKGY berbeda dari tari lainnya. Sebagai contoh, dalam tari *golek*, walaupun menggambarkan seorang penari yang gemar bersolek dan bersenang-senang, penari dilarang untuk tersenyum. Hal ini diharapkan memunculkan aspek *wirasa*, yaitu walaupun mimik tidak berubah, seorang penonton dapat melihat senyum di dalam diri penari.⁵²

Dari pembahasan di atas, dapat dilihat bahwa TKGY pada hakikatnya adalah tari yang mengandung keselarasan antara jasmani, nada, dan nilai. Jasmani dikontrol oleh tubuh, nada dikontrol oleh eksternal, dan nilai bersumber dari sesuatu yang internal dalam diri manusia. Nilai ini dapat dikembangkan oleh budaya seperti definisi Schrader. Gerakan dan nada mudah disesuaikan karena sebenarnya merupakan aspek jasmaniah yang berbeda dari segi alat penginderanya.

⁵¹ Y. Murdiyati, *Bedhaya Purnama Jati Karya K.R.T. Sasmitadipura: Ekspresi Seni Jagad Tari Kraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Cipta Media, 2009), 18-19.

⁵² Wawancara dengan Tri Nardono, April 2014

Nilai merupakan aspek rohaniah yang tertanam dalam batin individu. Seseorang dapat dimungkinkan melakukan tindakan amoral dengan menunjukkan ekspresi yang seolah sesuai dengan makna tetapi pada dasarnya tidak memahami makna dari tari. Apa yang ditangkap evaluator dari ekspresi wajah seseorang yang menari dengan karakter adalah penjiwaan maya. Seseorang tidak dapat misalnya benar-benar menjadi Rama atau Shinta, tetapi ia hanya berperan sebagai Rama atau Shinta. Di sini dapat dilihat bahwa tari pada akhirnya merupakan salah satu bentuk pertunjukan akting seperti halnya film.

Tentu dapat digali lebih dalam nilai dalam tari dan tidak harus hanya sebagai peran tokoh tertentu seperti dalam *wayang wong* atau sendratari.⁵ Karakter-karakter tersebut memiliki ciri khas. Dari sini hadir istilah halus dan gagah, beserta kualitas-kualitas lain yang menyertainya. Seorang penari halus diharapkan memiliki karakter yang benar-benar halus, begitu juga penari gagah. Hal ini dapat dilakukan dan inilah intisari yang lebih dalam dari makna *wirasa* dari tari daripada menyandingkan individu dengan tokoh tertentu dalam tari yang ditiru.

II. Standar Tari Klasik Gaya Yogyakarta

TKGY kemudian memiliki standar yang membedakan dirinya dengan tari lainnya dalam ketiga aspek definisi umum tari di atas. Standar ini merupakan standar yang diwariskan dalam pengertian suatu tari tidak dapat dikatakan TKGY jika ia tidak mengikuti standardisasi ini.

1. Standar Relasi Gerak - Nilai

Standar relasi gerak dalam TKGY disebut sebagai *pathokan baku*. Ada tujuh *pathokan baku* sebagai berikut.⁵³

⁵³ Y. Murdiyati, 150-152; Fred. Wibowo, 20-45

- a. *Pandangan* (pandangan mata). Pandangan mata harus mengekspresikan getar jiwa. Kualitas pandangan mata dapat dilihat dari kondisi ketika penari tidak berekspresi tetapi matanya mengungkapkan emosi tertentu yang dapat diamati oleh penonton. Standarnya adalah (1) kelopak mata terbuka (*tlapukan melek*), (2) bola mata lurus menurut arah hadap muka (*manik jejeg*), dan (3) pandangan tajam dengan jarak lima kali tinggi tubuh (*pandangan tajam*).
- b. Gerak leher. Gerak leher dipusatkan pada persendian kepala *dengan* leher di bawah telinga kanan-kiri. Ada dua macam gerak leher.
 - 1) *Pacak gulu*, yaitu menggerakkan leher dengan pandangan tetap. Ada dua jenis *pacak gulu* yaitu cepat (*irama seseg*) dan pelan (*irama antal*);
 - 2) *Tolehan*, yaitu memindahkan arah pandangan menurut arah hadap muka dengan menggerakkan leher
- c. *Deg* (sikap badan). Sikap badan TKGY dicirikan torso *tegak* lurus tanpa menegangkan atau mengendorkan bahu dengan tulang belakang yang tidak kaku tetapi tidak pula bengkok. Sikap badan khas TKGY ditandai oleh (1) tulang rusuk dijunjung (*iga kaunus*), (2) tulang punggung berdiri (*ula-ula ngadeg*), (3) tulang belikat datar (*enthong-enthong wrata*), (4) dada membusung (*jaja mungal*), (5) perut Kempis (*weteng nglempet*), dan (6) bahu membuka (*pundhak menga*).
- d. Sikap jari dan pergelangan tangan. Untuk jari terdapat sikap *ngruji*, *ngithing*, *nyempurit*, dan *ngepel*. Untuk pergelangan tangan terdapat sikap *neku tumungkul lengkung*, *neku tumenga* (berdiri), dan lurus.
- e. Gerak tangan. Gerak tangan ada 23 variasi dalam TKGY.
- f. Sikap kaki. Sikap kaki TKGY terdiri dari paha telentang (*pupu mlumah*), lutut membuka (*dhengkul megar*), dan telapak kaki melintang (*dlamakan malang*). Paha harus terbuka, bahkan untuk penari putri. Hal ini memiliki fungsi stabilitas untuk mendukung *cethik*. Sikap jari yang diizinkan adalah sikap jari kaki tegak dan tegang. Sikap ini dimungkinkan dengan menarik jari-jari kaki ke atas. Gerakan ini memungkinkan semua otot penari menjadi kencang dan berisi. *Mendhak* adalah gerakan tubuh dari sikap berdiri dengan paha terbuka lalu merendah sampai

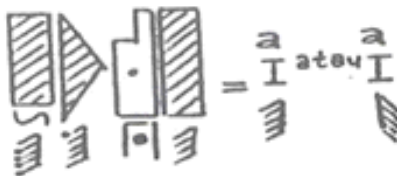
lutut menekuk. *Mendhak* yang baik memungkinkan gerak kaki lebih hidup, besar, dan luas. *Mendhak* yang kurang baik dapat berakibat pada pengecilan tubuh, lemah, konsentrasi kurang, gerakan yang kosong, dan boros.

- g. Gerak kaki. Terdapat banyak variasi gerak kaki TKGY seperti *mendhak*, *mendhak ngleyek mapan*, *gedrug ngelereg mapan*, *nyepak*, *kapang-kapang*, *pendhapan*, *mancat*, *trisig*, *ngoyog*, *encot*, *wedhi-kengser*, *kicat*, *ombak banyu*, *dhodhok*, *sila*, *jengkeng*, *sirig*, dan *panggal*. Variasi lebih lanjut didasarkan pada karakter: putri, gagah, atau halus. Poros gerak pada penari terletak pada badan, bukan lambung, dan bukan pula lutut. Hal ini berlaku misalnya pada gerak menoleh atau gerak merendah.

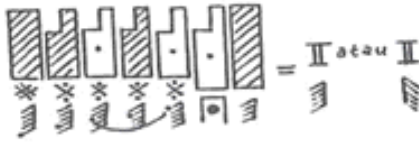
2. Standar Relasi Gerak –Nada

- a. Kepekaan irama gending. Penari bergerak mengikuti irama gending dengan tekanan pada *kethuk*, *kenong*, *kempul*, dan *gong*.
- b. Kepekaan irama gerak. Penari bergerak mengikuti tempo yang tetap dan lancar.
- c. Kepekaan irama jarak. Penari bergerak mengikuti jarak anggota tubuh yang digerakkan sehingga tetap stabil seiring berjalannya tari.

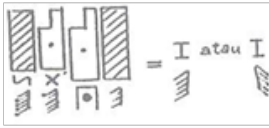
Berikut ditampilkan secara notasi Laban beberapa bagian seperti posisi tangan serta pola-pola gerak berdasarkan level dari anggota badan pada ruang para penari yang bersifat simetris dan asimetris. Contoh-contoh ini ada standard yang dipakai dalam menarikan TKGY



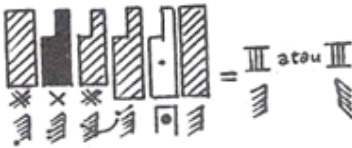
Ngruji
(posisi tangan pertama)



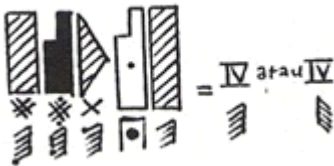
Miwir
(variasi dari posisi tangan pertama)



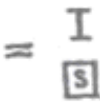
Ngithing
(posisi tangan kedua)



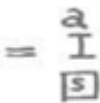
Nyempurit
(posisi tangan ketiga)



Ngepel
(posisi tangan keempat)



Nyathok
(memegang sampur dengan memutar tangan posisi pertama)



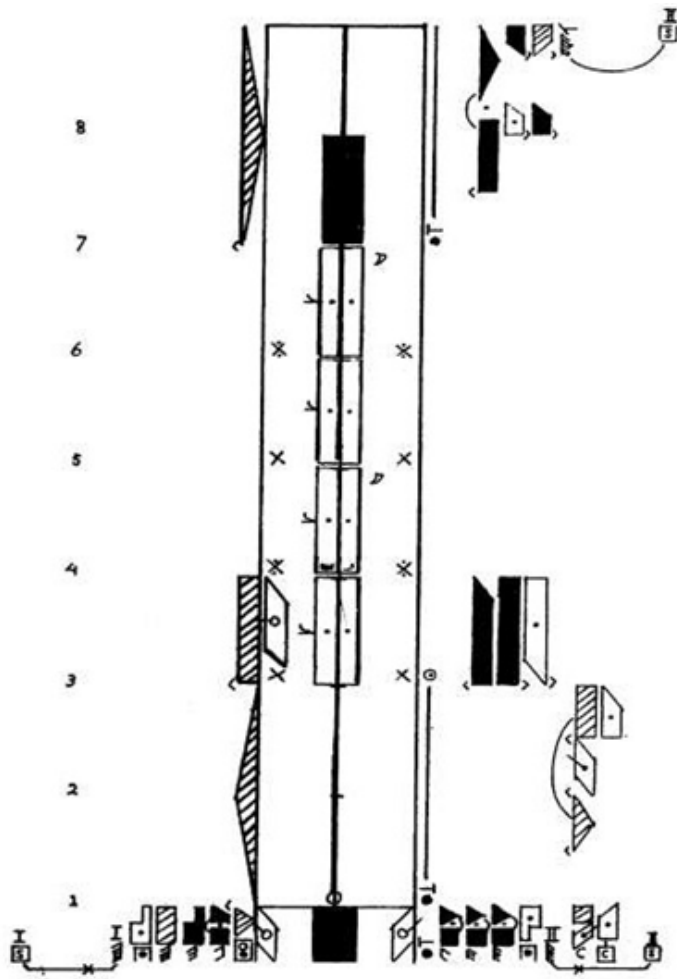
Miwir
(memegang sampur dengan posisi tangan la)



Njimpit
(memegang sampur dengan posisi tangan kedua)

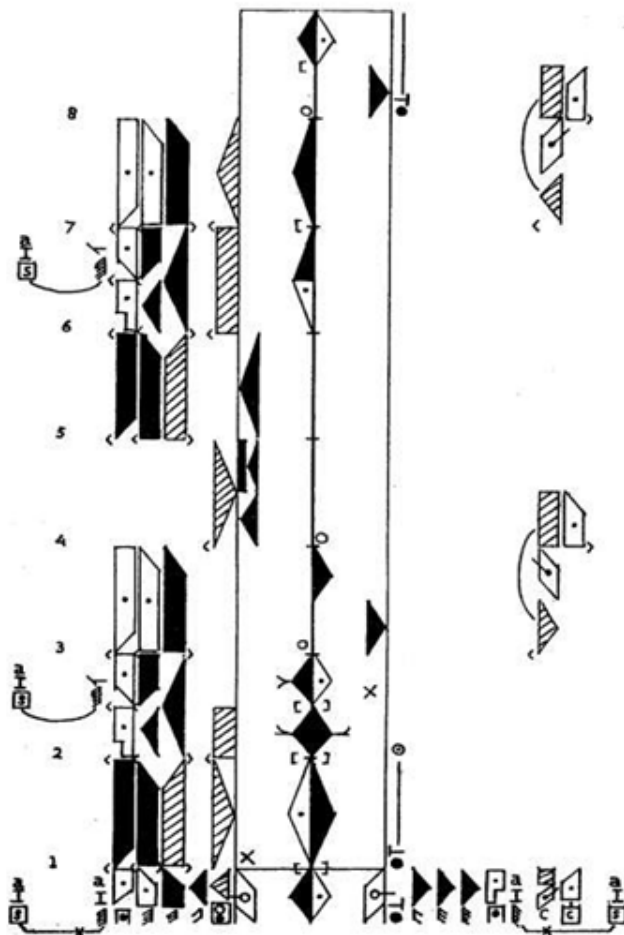
Gambar 2.1
Kunci-kunci untuk posisi-posisi tangan dengan Notasi Laban⁵⁴

⁵⁴ Dikutip dari buku R.M. Soedarsono, *Wayang Wong, Drama Tari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), 334



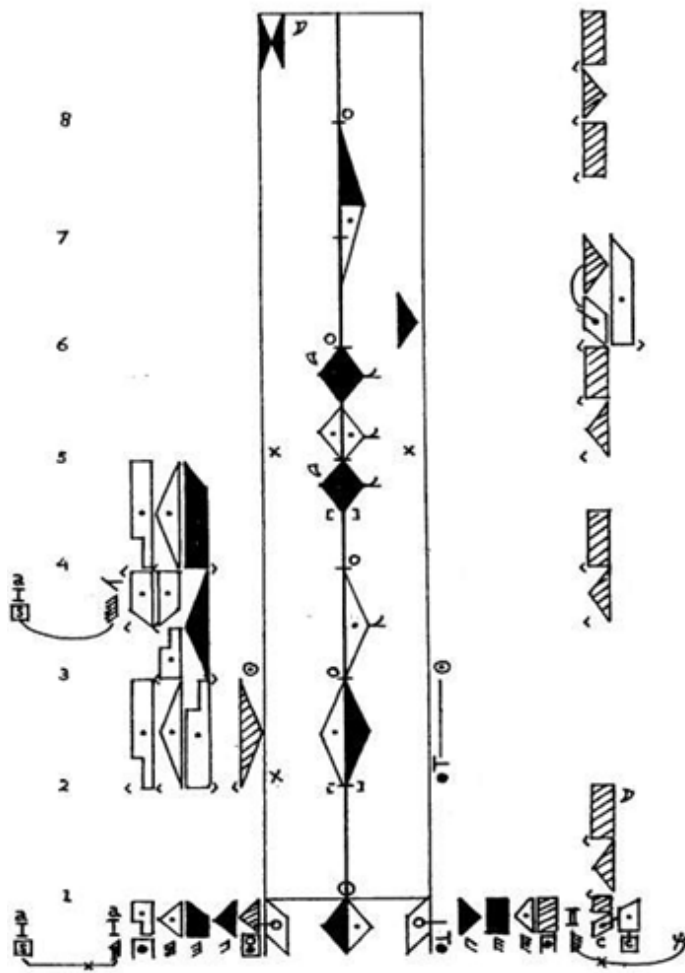
Gambar 2.2
Notasi Laban Gerak Ngenceng encot nggrudha⁵⁵

⁵⁵ R.M. Soedarsono, 335



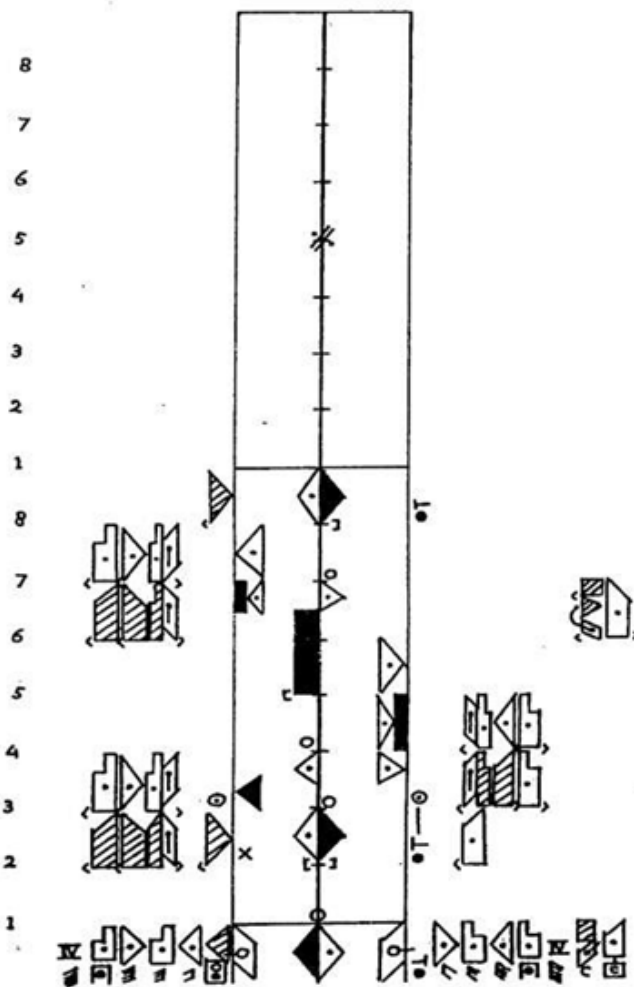
Gambar 2.3
Notasi Laban Gerak Impur⁵⁶

⁵⁶ R.M. Soedarsono, 336



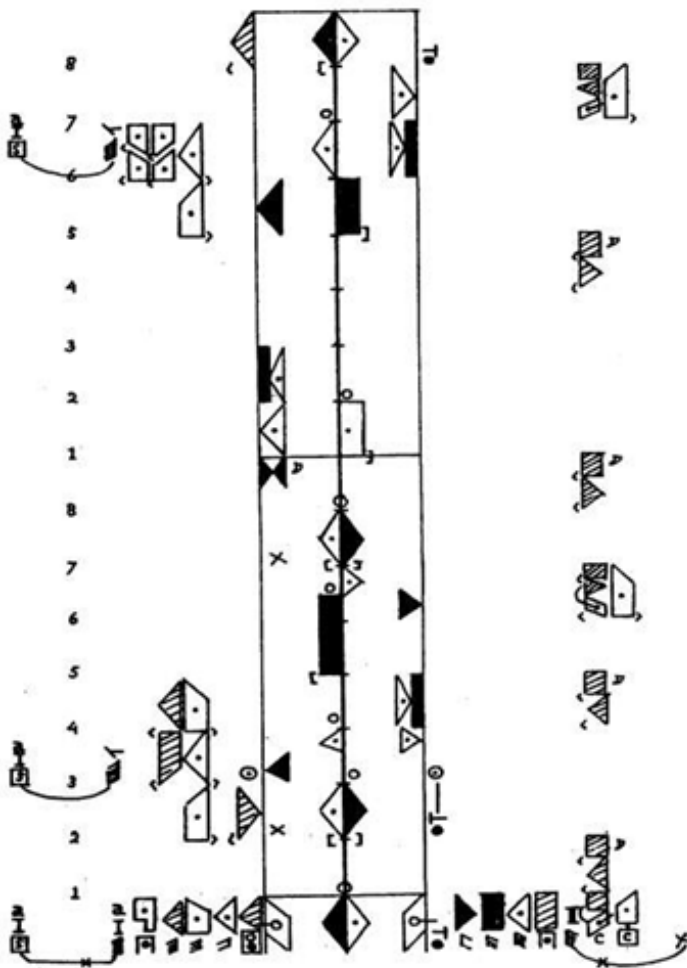
Gambar 2.4
Notasi Laban Gerak Kagok kinantang⁵⁷

⁵⁷ R.M. Soedarsono, 337



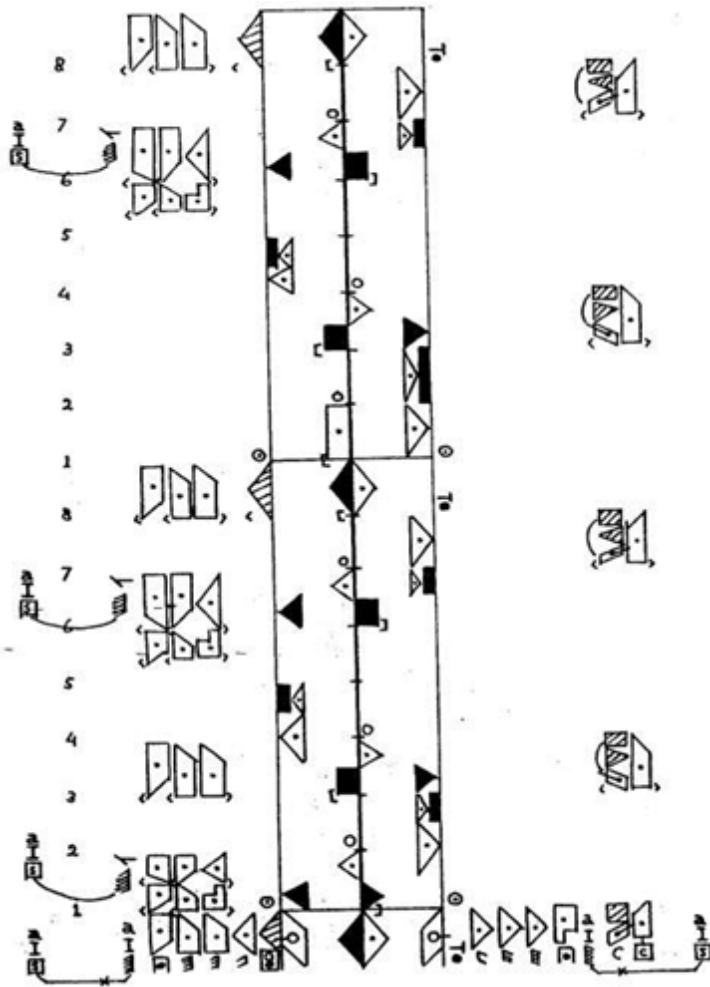
Gambar 2.5
Notasi Laban Gerak Kambeng⁵⁸

⁵⁸ R.M. Soedarsono, 338



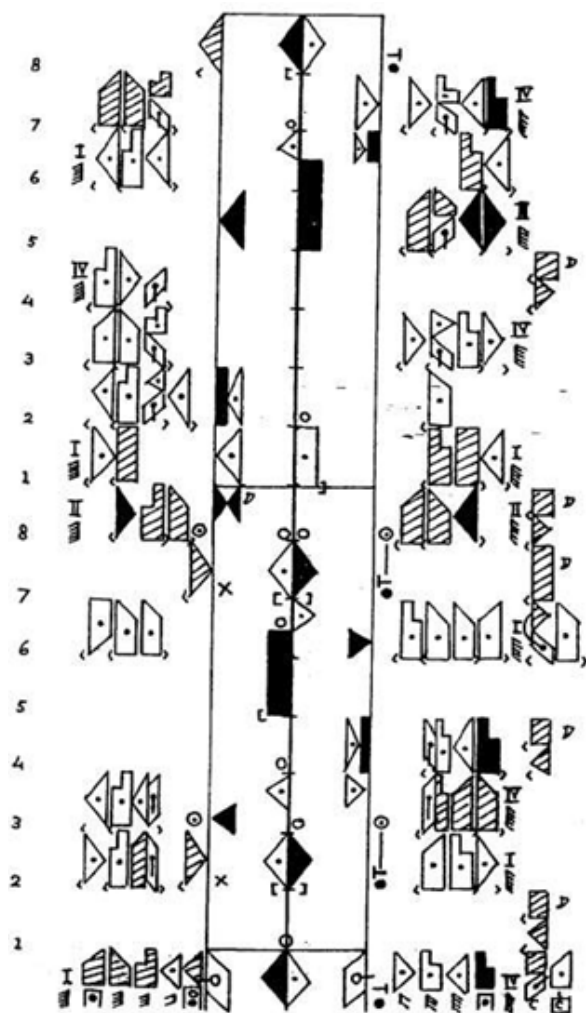
Gambar 2.6
Notasi Laban Gerak Kalang kinantang⁵⁹

⁵⁹ R.M. Soedarsono, 339



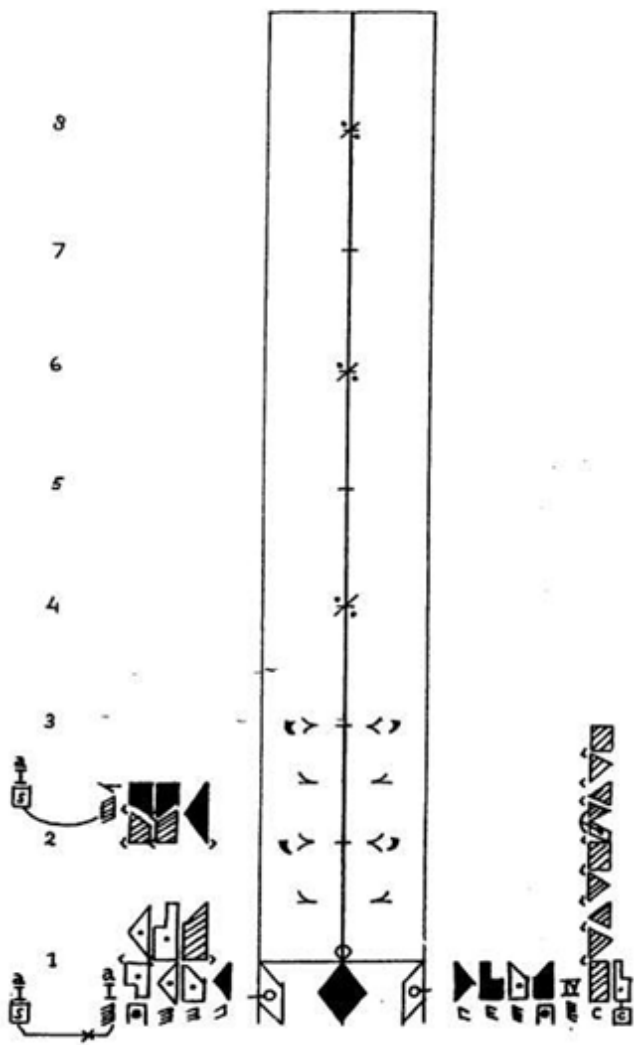
Gambar 2.7
Notasi Laban Gerak Kagok impur⁶⁰

⁶⁰ R.M. Soedarsono, 340



Gambar 2.8
Notasi Laban Gerak Bapang⁶¹

⁶¹ R.M. Soedarsono, 341



Gambar 2.9
Notasi Laban Gerak Lembean Kentrig⁶²

⁶² R.M. Soedarsono, 342

III. Klasifikasi Tari Klasik Gaya Yogyakarta

a. Klasifikasi Berdasarkan Gender

Berdasarkan gender, menyaksikan ragam TKGY yang hidup tumbuh dan berkembang, setidaknya kita dapat mengelompokkannya ke dalam tiga kelompok tari, di antaranya adalah tari putri, tari putra, dan dramatari. Pengelompokan ini didasarkan pada jenis kelamin kelompok penyaji yang membawakan TKGY.

Tari di masa modern diidentikkan dengan feminisme sehingga banyak tari maupun penari berorientasi ke arah feminitas. Hal ini teramati di berbagai negara.⁶³ Keberadaan tari putri sebenarnya tidak hanya hidup di balik benteng istana saja. Jenis tari ini juga dapat dijumpai di berbagai daerah di pulau Jawa. Tari putri tidak hanya menampilkan latar belakang kraton dengan nuansa adi luhungnya. Tari putri bahkan dapat dijumpai dalam kehidupan masyarakat biasa atau sering dikenali sebagai bentuk tari rakyat. Dipertontonkan di kalangan rakyat jelata seperti halnya ronggeng, tayub, sredek, dan lain sebagainya. Tari-tari dengan nuansa kerakyatan sampai pada bentuk tari persembahan yang memuat unsur sakralitas di dalamnya.

Perbedaan antara tari putri yang hidup di tengah masyarakat umum dan istana, terletak pada ada atau tidaknya *pakem* (aturan) yang mengikat dalam proses penyajiannya. Di balik benteng istana penari putri biasanya dipilih melalui proses seleksi yang cukup ketat dengan memperhitungkan berbagai aspek seperti halnya keselarasan postur, usia, latar belakang, dan lain sebagainya seperti halnya yang terdapat pada tari Srimpi. Aturan-aturan yang telah ditetapkan itu dijalankan secara ketat dan tidak boleh dilanggar untuk menjaga beragam nilai yang hidup di dalamnya. Berbeda dengan tari putri yang tumbuh di tengah masyarakat. Meskipun terdapat aturan dalam proses penyajiannya, akan tetapi aturan itu tidak diberlakukan secara ketat sebagaimana entitas tari istana.

⁶³ Periksa tinjauan dari Z. Li., "Adolescent Male Dancers" Embodied

Di dalam keagungan kraton Yogyakarta, *Bedhaya Semang* merupakan induk dari tari putri TKGY. Di dalam perjalanannya tari itu kemudian berkembang menjadi banyak varian seperti halnya *Bedhaya Sang Amurwabhumi*, *bedhaya Harjuna Wiwaha*, *Bedhaya Sapta*, *Bedhaya Sabda Aji*, dan *Bedhaya Angron Sekar*.⁶⁴ Selain tari Bedhaya, tari Golek merupakan tari putri yang juga memiliki banyak varian seperti tari Golek Lambang Sari. Tari putri yang lain mencakup tari Serimpi dengan varian *Serimpi Renggawati*, *Serimpi Putri Cina*, *Serimpi Pistol*, *Serimpi Padhelori*, dan *Serimpi Pramugrari*.

Tari putra adalah tari klasik gaya Yogyakarta yang ditarikan oleh laki-laki. Tari ini mencakup versi alus seperti tari Topeng Panji, tari Klana halus Sri Suwela, dan tari versi gagah. Pada dasarnya, tari halus dan tari gagah dibedakan oleh karakter yang dibawa penari yang diangkat dari kisah Mahabarata, Panji, Ramayana, atau Damarwulan. Tari Beksan Etheng merupakan variasi yang lebih kompleks, yang terdiri dari 4 tari putra halus, 4 tari putra gagah, dan 4 pelawak. Dasar pola baku untuk tari putra mencakup *impur*, *kambeng*, *kalang kinantang*, dan *bapang*.

Dramatari ditarikan oleh putra dan putri. Wayang wong termasuk jenis dramatari walaupun pada versi aslinya sepenuhnya ditarikan oleh putra. Begitu pula dramatari *Gatotkaca Pergiwo Gandrung* dan *Beksan Golek Menak* yang melibatkan tipe karakter putri seperti Dewi Sudarawerti dan Dewi Siturpelaeli dan karakter putra seperti Raden Maktal dan Prabu Dirgamaruta.

b. Klasifikasi Berdasarkan Karakter

Karakter atau gaya tampilan dalam penyajian TKGY dalam hal ini dapat dikelompokkan ke dalam tari halus dan tari gagah. Karakter di sini tidak lagi merujuk pada gender penyaji lagi. Baik tari halus maupun gagah dapat disajikan oleh penari putra maupun putri. Hal ini lebih merujuk pada

⁶⁴ Periksa AT Pramono, Tari Klasik Gaya Yogyakarta. <http://jogjatrip.com/id/602/Tari-Klasik-Gaya-Yogyakarta>

karakter tokoh yang dibawakan oleh penari dalam sajiannya, sehingga penari menampilkan watak halus ataupun gagah.

Tari halus dalam TKGy memiliki ciri gerak non-agresif dan memiliki pola dan gerak yang moderat. Tari *bedhaya* merupakan bentuk tari putri dengan karakteristik halus. Adapun tari putra dengan karakteristik halus dapat dijumpai pada sajian Arjuna, Rama, Damarwulan, Kresna, Laksmana, dan Panji.

Tari gagah umumnya disajikan oleh putra, namun hal itu tidak berlaku mutlak. Artinya sajian tari gagah dalam hal ini juga dapat ditampilkan oleh penari putri. Sesuai dengan sebutannya, tari gagah menyajikan karakter maskulin. Keberadaan tari ini memiliki ciri gerak yang agresif dan berwibawa seperti halnya menggambarkan sosok raja. Beberapa contoh tari gagah yang dapat dijumpai di antaranya adalah *Menak Jinggo Gandrung*, *Klana Topeng*, dan *Garuda Yaksa*. Karakter gagah mencakup misalnya Bima, Rahwana, Sewandana, Baladewa, Klana, dan Menakjingga. Tari ini bertumpu pada kekuatan dan keindahan gerak kaki.

c. Klasifikasi Berdasarkan Kompleksitas

Berdasarkan kompleksitasnya, TKGy diklasifikasikan ke dalam tiga kelompok di antaranya tari tunggal, berpasangan, dan kelompok. Kompleksitas yang dimaksud dalam pengkategorian ini didasarkan pada jumlah penyaji. Sebagaimana penyebutannya, tari tunggal adalah bentuk tari yang disajikan oleh satu orang penari saja. Tari ini lebih cenderung menyajikan karakter tokoh yang dibawakan. Beberapa contoh tari tunggal pada TKGy di antaranya adalah tari golek untuk putri, tari *Klana halus* dan *Klana Raja*, serta *Klana Swandono* untuk putra.

Tari berpasangan biasanya memuat dua tema dalam penyajiannya, di antaranya adalah tema percintaan dan konflik. Tari ini disajikan dengan saling berpasangan. Dalam tema-tema percintaan, tari ini menampilkan sosok penari pria dan wanita seperti halnya dalam sajian *beksan*. Tema konflik

biasanya mengusung cerita-cerita tentang pertarungan yang melibatkan dua tokoh yang umumnya merupakan fragmen dari sajian tari yang lebih besar. Tari ini disajikan oleh pria dengan pria, wanita dengan wanita, maupun pria dengan wanita dengan saling berpasangan. Contoh tari berpasangan dengan mengusung tema konflik di antaranya adalah Srikandi versus Suradewati, Suradewati versus Sirtupelaeli, Anoman versus Yaksadewa, Umarmaya versus Umarmadi, Srikandi versus Bisma, Rengganis versus Widaninggar, atau Gatutkaca versus Suteja, dan lain sebagainya. Sedangkan tari kelompok merupakan tari yang disajikan oleh tiga orang atau lebih secara berkelompok seperti halnya tari *bedhaya*, *serimpi*, maupun *wayang wong*, *Beksan Etheng*, dan lain sebagainya.

d. Klasifikasi Berdasarkan Tema

Berdasar pada temanya, TKGY diklasifikasikan ke dalam tiga bentuk tema yang umum dijumpai. Ketiga tema itu di antaranya adalah panteon, sejarah, dan kehidupan sehari-hari. Tema panteon (kisah dewa-dewa) merupakan salah satu tema besar dalam tari klasik gaya Yogyakarta. Tema ini dimainkan oleh banyak penari khususnya dalam dramatari wayang wong. Kisah panteon yang diambil berangkat dari kisah India yang kaya dengan kisah panteon seperti Mahabharata dan Ramayana. Walaupun begitu, kisah ini diadaptasi dengan gaya Jawa yang melibatkan perjalanan individual manusia atau dewa sehingga memberikan nilai yang dapat dipegang oleh manusia, tidak sekedar menyaksikan apa yang terjadi di dunia para dewa (khayangan).

Lakon panteon dari India sendiri diambil karena Jawa maupun kebudayaan lain di Indonesia tidak memiliki panteon, terutama akibat pengaruh dari agama monoteisme yang berkembang dalam hampir satu milenium terakhir. Selain itu, walaupun ada seperti pada sejumlah keyakinan tradisional di Kalimantan, Sulawesi, dan Maluku, panteon versi Nusantara tergolong tidak sempurna dan terpecah-pecah dengan jalur cerita yang kurang jelas. Hal ini disebabkan fungsi panteon

yang lebih pada fungsi ritual daripada membangun cerita yang koheren.

Tema historis termasuk tema yang berkembang di kalangan istana, terutama mengenai kejadian-kejadian penting dalam sejarah kerajaan. Kisah pertempuran Mataram dengan Madiun misalnya, ditarikan dalam bentuk *Bedhaya Madiun*. Sementara kisah hidup sultan ditarikan dalam sajian yang lebih kontemporer. Hal ini memungkinkan sejarawan mempelajari sejarah kesultanan dan aspek-aspeknya lewat kajian tari. Upaya ini penting mengingat budaya Jawa merupakan budaya lisan yang sulit menemukan manuskrip kuno yang mendetail tentang kejadian historis. Selain itu, walaupun ada, manuskrip kuno banyak yang disimpan di Belanda sebagai akibat upaya konservasi yang dilakukan penjajah Belanda saat melakukan kolonisasi di Indonesia.

Tema kehidupan sehari-hari merupakan tema yang mulai berkembang dewasa ini karena meningkatnya variasi dalam hidup sehari-hari manusia sekaligus kebebasan dalam mengeksplorasi tema-tema baru tari. Tema kehidupan sehari-hari terutama ada dalam tari kontemporer.

IV. Bentuk Pertunjukan Tari Klasik Yogyakarta

a. Beksan Trunajaya

Beksan Trunajaya diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwono I pada masa pemerintahannya atau awal dari keberadaan Kraton Yogyakarta. Ditengarai bahwa Trunajaya adalah nama seorang pangeran Madura yang gagah berani melawan para penjajah. Pangeran Trunajaya merupakan menantu dari Sultan Agung. Beksan Trunajaya dimainkan oleh penari (tepatnya: prajurit Kraton) yang bernama Korps Nyutra seksi Trunajaya.

Suatu konsep perjuangan direpresentasikan dengan nama pangeran Trunajaya dan ditarikan oleh seniman yang disebut korps Nyutra seksi Trunajaya atau prajurit. Kombinasi ini menggambarkan tujuan pelestarian *Beksan Trunajaya*

berkaitan dengan perjuangan prajurit dalam melawan penjajah. Dengan kata lain, *Beksan Trunajaya* merupakan sumber pembangkit dan penjaga semangat para prajurit dalam berperang. Selain itu, berdasarkan Pangeran Trunajaya yang berasal dari Madura menandai suatu persatuan geografis yang diwujudkan dalam hubungan perkawinan atau persaudaraan antara Madura dan Yogyakarta.

Pelembagaan *Beksan Trunajaya* memiliki pola komposisi yang beragam. Terdapat dua pola komposisi berbeda yaitu *Beksan Lawung* dan *Beksan Madura Lawung Gagah* atau *Ageng* dan *Lawung Halus* atau *Alit* yang merupakan komposisi dari *Beksan Lawung Gagah*.⁶⁵ Berdasarkan penggunaan ragam, tari putra gagah dan *Lawung Halus* dilakukan oleh penari yang menggunakan ragam tari putra halus, sedangkan *Beksan Madura* dibawa oleh penari putra gagah dan halus. *Lawung Gagah*, *Lawung Halus* dan *Beksan Madura* merupakan seluruh rangkaian yang terdapat dalam *Beksan Trunajaya*. Penari-penari yang memainkan *Beksan Trunajaya* berjumlah 36 orang yang terdiri dari 16 penari *Lawung Gagah*, 12 penari *Lawung Halus* dan 8 penari *Beksan Madura*. Enam belas penari dalam *Lawung Gagah* berposisi menjadi dua kelompok yang saling berlawanan atau 8 lawan 8. Setiap kelompok memiliki *botoh* (pemimpin), dan selain *botoh* ada penari sebagai *salaotho* atau penari yang mengikuti apa yang dilakukan (gerak) dari *botoh*.

Tugas utama penari *botoh* adalah sebagai pemimpin yang akan mengadu jago-jagonya yang diperankan oleh penari *Lawung*. Penari *Lawung* dibagi menjadi dua; pertama *lawung jajar* merupakan suatu kelompok yang terdiri dari 4 penari sebagai gambaran karakter prajurit kasar dan keras, dan 4 penari lainnya merupakan *lawung lurah* memiliki karakter lebih halus dari *lawung jajar*, sehingga perbedaan karakter ini menggambarkan suatu hierarkis kepangkatan yang tinggi dimiliki oleh para penari *lawung lurah*, sementara karakter

⁶⁵ Periksa Robertus B, Soedarsono, *Beksan Lawung Alus Kraton Yogyakarta, dalam Laporan Penelitian*, (Yogyakarta: ASTI Yogyakarta), 1979, 7-13

kasar mewakili kekerasan prajurit yang memiliki pangkat yang lebih rendah. Dalam pengelolaan pentas *Beksan Trunajaya* yang dimainkan 16 penari tersebut dibagi menjadi dua kelompok (kanan dan kiri), artinya seluruh komposisi disusun simetris.

Dua belas penari *Lawung Halus* juga disusun simetris 6 penari di kanan dan 6 penari di kiri. Penari Lawung Halus memiliki tiga jenis karakter berbeda yang sesuai dengan fungsinya. Karakter pertama terdiri dari 4 penari yang termasuk pada golongan penari lawung lurah yang saling berlawanan antara 2 melawan 2 penari. Karakter kedua adalah golongan penari lawung jajar yang juga berkelompok 2 lawan 2. Karakter ketiga merupakan penari *ploncon* merupakan 4 penari yang dibagi menjadi 2 kelompok berlawanan. Penari *ploncon* adalah peserta yang mengiringi penari lawung dan bertugas membawa properti dari penari lawung tersebut.

Delapan orang penari *Beksan Madura* atau *Beksan Gendul* dibedakan menjadi dua karakter atau golongan. Setiap karakter dibedakan menjadi dari 4 penari halus dan 4 penari gagah. Golongan ini juga bersifat berpasangan. Akan tetapi, berbeda dengan *lawung* yang berlawanan, dalam *Beksan Madura* penari gagah dan halus tidak berlawanan. Hal ini menggambarkan bahwa ada kerjasama atau persaudaraan di dalam *Beksan Madura*, dalam gerak tari saat adanya adegan minum bersama antara penari gagah dan halus.

Beksan Trunajaya sering ditampilkan saat acara perkawinan putra-putri Sultan di Bangsal Kepatihan. Hal ini berlangsung pada pemerintahan Sultan Hamengku Buwono I sampai Sultan Hamengku Buwono VIII.⁶⁶ Tujuan awal penciptaan *Beksan Trunajaya* oleh Kraton adalah sebagai penggugah atau penyemangat prajurit dan persatuan atau persaudaraan. Dalam hal ini, menambahkan pendapat bahwa tari ini juga berfungsi sebagai simbol-simbol pemyatuan antara laki-laki dan wanita. Oleh karena itu, tari ini bisa

⁶⁶ Periksa Y. Sumandiyo Hadi, *Pasang Surut Tari Klasik Yogyakarta*, Yogyakarta: (Lembaga Penelitian Institus Seni Indonesia Yogyakarta, 2007), 67

dipertunjukkan pada pesta perkawinan putra Sultan. Lebih lengkap pendapatnya adalah sebagai berikut.

Fungsi tari itu (Beksan Trunajaya) dipentaskan dalam upacara perkawinan Kraton, ternyata mengandung muatan filosofi berisi suatu wejangan atau *ular-ular* bagi seseorang yang akan menempuh hidup baru dari sebuah kesakralan perkawinan. Beberapa makna simbolis yang ada dalam *Beksan Trunajaya* khususnya *Lawung Ageng* ini, terkandung dalam jumlah penari, gerak, *lagon*, iringan maupun properti. Jumlah penari yang genap dan selalu berpasangan, melakukan peperangan namun tidak ada yang kalah maupun menang, melambangkan pasangan suami-istri yang kadang berbeda pendapat, perselisihan, tetapi akhirnya harus diselesaikan secara baik, serasi dan harmonis. *Beksan Lawung Gagah* dengan properti *lawung* untuk perang *sodhoran* yang diarahkan ke tanah, menunjukkan bahwa tari itu semacam tari kesuburan untuk ritus perkawinan. Juga syair-syair dalam *lagon* mengandung pesan-pesan kepada suami istri untuk saling bergotong royong, bertanggung jawab, menghormati dan mengasihi dalam sebuah rumah tangga.⁶⁷

b. Wayang Wong

Masyarakat Indonesia khususnya yang berada di luar Pulau Jawa lebih mengetahui pertunjukan wayang kulit karena lebih sering ditampilkan di salah satu televisi nasional daripada *wayang wong*. Tentu berbeda dengan masyarakat Jawa atau pendukung kebudayaan tersebut, mereka memahami bahwa ada wayang kulit dan *wayang wong*. Wayang kulit merupakan pertunjukan dengan menggunakan boneka dari kulit, sedangkan *wayang wong* menggunakan manusia atau penari. Jika dicermati, perbedaan material tetapi memiliki konsep yang sama akan menimbulkan pengaruh dari hal yang berbeda tersebut. Dengan kata lain wayang kulit dan *wayang wong* saling mempengaruhi perkembangannya.

⁶⁷ Periksa Y. Sumandiyo Hadi, 68-69

Istilah *wayang wong* sebelumnya pernah tercatat pada masa kerajaan Mataram Kuno, Majapahit atau masa kerajaan Jawa Timur. dengan runtuhnya kerajaan Jawa timur istilah *wayang wong* terus terbawa sampai ke kerajaan Jawa Tengah, seperti kerajaan Demak (1524-1581), kerajaan Pajang (1581-1584) serta kerajaan Mataram Baru atau Islam (1584-1755). Seperti yang telah penulis uraikan sebelumnya, Mataram Islam menjadi dua Kasunan Surakarta dan Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat, yang masing-masing membentuk atau mencari akar kebudayaan mereka masing-masing.

Dalam penelitian ini yang dimaksud dengan *wayang wong* adalah *wayang wong* gaya Yogyakarta. *Wayang wong* ini merupakan ciptaan Sultan Hamengku Buwono I, dan pertama kali diciptakan dengan lakon Gandawerdaya atau sebuah kreativitas yang berasal dari episode Mahabarata. Hal ini membuktikan perwujudan *wayang wong* dipengaruhi oleh kesusasteraan yang berkembang pesat pada tengah kedua abad ke-18. Ceritanya berpijak pada kisah-kisah Jawa Kuna yang bersumber dari *wiracarita* Mahabarata. Selain perkembangan sastra latar belakang penciptaan *wayang wong* juga dilatari oleh kondisi politik saat itu, yaitu ketika bangsa kolonial (penjajah Belanda) menguasai Indonesia (Yogyakarta).⁶⁸

Cerita-cerita yang dibawakan dalam *wayang wong* yang bersifat dramatari tersebut adalah *wiracarita* Mahabharta dan merupakan perpaduan antara Mahabharta dengan Ramayana. Dalam cerita Mahabharta, sebagian besar penari tidak menggunakan topeng kecuali tokoh raksasa yang mengenakannya, sedangkan dalam cerita Ramayana sebagian besar penari menggunakan topeng untuk tokoh-tokoh kera dan raksasa. Tradisi menggunakan topeng untuk karakter-karakter yang bukan manusia atau bukan dewa masih berlangsung sampai sekarang di Yogyakarta. Sultan Hamengku Buwono I juga mementaskan *wayang wong* dengan lakon Gandawardaya

⁶⁸ Periksa R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), 1997, 22.

sekitar tahun 1757, Lakon Jayasemadi, dan Endra Sampurna (Hilangnya Arjuna).

Pelembagaan *wayang wong* terus berlanjut dilaksanakan oleh generasi penerus Sultan Hamengku Buwono I. Pada masa Sultan Hamengku Buwono II pementasan hanya dilaksanakan hanya satu kali dengan lakon Jaya Pusaka. Masa Sultan Hamengku Buwono III terdapat informasi melalui *Babad Ngayogyakarta* yang menceritakan para abdi-dalem menarikan *wayang wong* tidak hanya untuk kepentingan ritual di Bangsal Kencana, tetapi juga untuk menghibur para pejabat asing dengan lakon Gandawerdaya di Bangsal Sri Penganti. Selain cerita-cerita yang berasal dari episode Ramayana, Sultan Hamengku Buwono III juga membawakan cerita Darmawulan.

Pada masa Sultan Hamengku Buwono IV, belum ada catatan yang menunjukkan perkembangan lembaga *wayang wong* sampai sekarang. Diasumsikan keadaan politik dan Ekonomi pada masa Sultan Hamengku Buwono IV ini mendapat goncangan, misalnya pemberontakan oleh Raden Rangga tahun 1811 yang menyebabkan disitanya daerah pesisir milik Kasultanan Yogyakarta oleh Gubernur Jenderal Willem Daendels. Akibatnya, perhatian Sultan tertuju pada perjuangan dan perbaikan infrastruktur politik dan ekonomi yang terdapat di Yogyakarta daripada melangsungkan tradisi keseniannya. *Wayang wong* dipentaskan kembali pada masa Sultan Hamengku Buwono V dengan lakon *Pragolamurti*, *Petruk Dados Ratu*, *Rabinipun Angkawijaya Angsal Dewi Utari*, *Jayasemadi*, dan *Pregiwa- Pregiwati*. Sekurang-kurangnya pada masa ini *wayang wong* pernah dipentaskan sebanyak lima kali. Dalam hal ini, terlihat bahwa Sultan Hamengku Buwono V memiliki perhatian besar terhadap kesenian karena kondisi politik-ekonomi saat itu sudah bisa dikatakan sehat kembali.

Sultan juga mengembangkan teks pertunjukan Wayang Wong atau biasa disebut dengan *Serat Kandha* yang telah dimulai oleh Sultan Hamengku Buwono I terlebih dahulu. Sultan Hamengku Bowono V mulai melatih penari-penari

pria muda untuk mewakili karakter yang dibawakan oleh penari putri. Penari-penari di Kraton Yogyakarta diorganisasi oleh *abdi-dalem bedhaya kakung* (hamba Sultan bedhaya pria). Pelembagaan penari pria ini berlatar belakang kondisi di dalam Kraton Yogyakarta pada waktu itu yang tidak membenarkan berkumpulnya antara wanita dan pria secara akrab di depan umum. Selain itu, para penari harus selalu dalam keadaan bersih rohaniyah karena berhubungan dengan tari tersebut merupakan tari kenegaraan yang sakral. Pertunjukan Wayang Wong besar- besaran pernah dilaksanakan oleh Sultan Hamengku Buwono VI sebanyak dua kali, dengan lakon Jayasemadi dan Pragolamurti.

Pada masa Sultan Hamengku Buwono VII, pernah dilangsungkan dua kali pementasan *wayang wong* dengan lakon Sri Suwela dan lakon Pregiwa-pregiwati. Tokoh-tokoh penting dalam pertunjukan *wayang wong* itu diperankan oleh putera-putera Sultan, saudara Sultan, dan beberapa kerabat Kraton Yogyakarta, seperti Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Anom Hamengkunegara yang menarikan Gatutkaca, Pangeran Purubaya membawakan peran Angkawijaya, Pangeran Puger memerankan Werkudara, Pangeran Mangkukusuma memerankan Prabu Dasalengkara, Pangeran Suryodiningrat memerankan Irawan, Pangeran Tejakusuma memerankan Semitra, Gusti Raden Mas Admiral memerankan Pregiwa, Raden Mas Sulendra memerankan Pregiwati, Raden Lurah Atmatidarsa memerankan Prabu Kresna, Kanjeng Danudiningrat memerankan Prabu Suyudana, Raden Mas Sugirman memerankan Larasati, dan Raden Mas Pawiramujana memerankan Dewi Titisari.

Pelembagaan kesenian Kraton Yogyakarta berhasil dibawa ke luar lingkup istana dan terbentuklah beberapa perkumpulan tari yang bergerak di luar istana untuk memasyarakatkan atau mengembangkan seni tari di kalangan masyarakat umum. Dua orang putera Sultan Hamengku Buwono VII yakni Pangeran Suryodiningrat sebagai ketua

dan Pangeran Tejakusuma dengan tugas sebagai pimpinan bagian tari mendirikan satu perkumpulan yang terkenal saat itu bernama Kridha Beksa Wirama (KBW) pada tahun 1918.⁶⁹ Perkumpulan Kridha Beksa Wirama ini mendapat dukungan dari Sultan Hamengku Buwono VII dengan membantu para guru-guru tari dan gamelan yang didatangkan dari istana lengkap dengan pemberian sejumlah gaji atau uang. Pengadaan gamelan tersebut, ditugaskan kepada Kanjeng Wiraguna untuk memimpin bagian ini. Sementara itu bagian sastra dipimpin oleh Kanjeng Jayadipura yang dikenal dengan seniman serba bisa, dan keuangan perkumpulan ini dikelola oleh seorang penari yang bernama Wiroguno.⁷⁰

Selanjutnya pelebagaan dramatari *wayang wong* dikembangkan dan diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwono VIII. Boleh dikatakan pada masa Sultan ini adalah masa puncak perkembangan *wayang wong* gaya Yogyakarta. Banyak pembaruan yang dilakukan oleh Sultan Hamengku Buwono VIII terhadap wayang wong mulai dari properti pentas yang elemen-elemennya bercorak realistik karakter, lakon yang telah dipertunjukkan pada masa Sultan sebelumnya ditampilkan kembali, dan busana dikembangkan mengikuti busana yang terdapat pada wayang kulit. Ada sebelas kali pertunjukan *wayang wong* yang diproduksi secara masif oleh Sultan Hamengku Buwono VIII yakni:

- a. Lakon Jayasemadi dan Lakon Sri Suwela pada bulan September 1923 yang pertunjukanya berlangsung selama empat hari.
- b. Lakon Samba Sebit dan Lakon Mintaraga pada tahun 1926 yang pertunjukannya berlangsung selama empat hari.

⁶⁹ Periksa R.M. Soedasono, Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta: Satu Pengamatan dari Segi Estetika Tari, (Yogyakarta: Sub/bagian Proyek ASTI Yogyakarta), 1979-80, 148-149

⁷⁰ Periksa P.A. Soerjodiningrat, Krida Beksa Wirama 1948-1953 dalam Peringatan Tahunan ke-35 Perkumpulan Seni Tari Kridha Beksa Wirama, (Jogjakarta: Kridha Beksa Wirama), 4

- c. Lakon Parta Krama, Srikandhi Meguru Manah, dan lakon Sumbadra Larung pada bulan Juli 1929 yang pertunjukannya berlangsung selama satu hari.
- d. Lakon Jayapusaka pada bulan Juli 1929 pertunjukannya berlangsung selama satu hari.
- e. Lakon Sumbadra Larung pada bulan Februari 1932 yang pertunjukannya berlangsung selama satu hari.
- f. Lakon Semar Boyong, Rama Nitik, dan Lakon Rama Nitis pada bulan Juli 1933 dalam bentuk gladi resik dan pertunjukan ini berlangsung selama tiga hari.
- g. Lakon Semar Boyong, Rama Nitik, dan Rama Nitis pada bulan Agustus 1934, dan pertunjukan ini berlangsung selama tiga hari.
- h. Lakon Mintaraga dipertunjukkan pada bulan Januari 1937 selama dua hari.
- i. Lakon Mintaraga dipertunjukkan selama satu hari pada bulan Januari 1938.
- j. Lakon Pregiwa-pregiwati, Rabinipun Angkawijaya, dan Rabinipun Pancawala dipertunjukkan selama tiga hari pada bulan Maret 1939.
- k. Lakon Pragolamurti dipertunjukkan selama dua hari pada bulan Agustus 1939.⁷¹

Terlihat pada ragam lakon-lakon yang telah ditampilkan tersebut bahwa ada lakon yang telah dilaksanakan oleh Sultan- sultan terdahulu, seperti Lakon Jayasemadi, Lakon Sri Suwela, Lakon Jayapusaka, Lakon Pregiwa-Pregiwati, dan Lakon Pragolamurti. Selain itu, juga ada lakon yang baru dipertunjukkan dalam *wayang wong* pada masa Sultan Hamengku Buwono VIII, seperti Lakon Samba Sebit, Lakon Mintaraga, Lakon Parta Krama, Lakon Srikandhi Meguru Manah, Lakon Sumbadra Larung, Lakon Semar Boyong, Lakon Rama Nitik, dan Lakon Rama Nitis.

⁷¹ Periksa Suryobrongto, "Wayang Wong Gagrag Mataram," dalam Fred Wibowo, *Mengenai Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, 1981), 45-56.

Meletusnya Perang Dunia ke-II disinyalir sebagai salah satu faktor pertunjukan *wayang wong* mengalami kemunduran dalam hal pelaksanaannya. Peristiwa ini berlangsung pada dekade 1940-an, tepat dengan mangkatnya Sultan Hamengku Buwono VIII dan digantikan oleh Sultan Hamengku Buwono IX yang berjiwa nasionalis karena pendidikan di Belanda banyak mempertemukannya dengan putera-putera kaum terjajah (Indonesia). Sultan Hamengku Buwono IX yang sebelumnya bernama Gusti Raden Mas Darajatun diangkat menjadi Sultan pada tahun 1940.

Pada masa awal pemerintahannya ini, beliau lebih fokus pada perjuangan kemerdekaan Republik Indonesia. Hal ini tidak berarti bahwa beliau melupakan dirinya sebagai seorang Sultan yang dibutuhkan dalam perjalanan atau eksistensi Kraton Yogyakarta. Banyak bukti bahwa latihan-latihan menari di Kraton Yogyakarta masih berlangsung. Pertunjukan *wayang wong* pernah dilaksanakan, tetapi durasi pertunjukannya tidak selama pada masa Sultan sebelumnya. Contohnya pertunjukan *wayang wong* dengan Lakon Perkawinan Irawan dan Lakon Pergiwa-Pregiwati yang diselenggarakan dari jam 9:00 sampai 16:00 WIB.

Selain dalam istana Kraton Yogyakarta, perkumpulan Kridha Beksa Wirama semakin giat melaksanakan pertunjukan Wayang Wong dan proses regenerasi, serta pengembangan para penari. Penari-penari yang biasanya dilakukan oleh kaum pria dikembangkan menjadi terbuka bagi penari-penari kaum wanita, khususnya penari-penari wanita untuk peran tari puteri. Perkumpulan ini juga mengubah cerita-cerita baru pendek yang berdurasi tiga atau empat jam, seperti Lakon-lakon Babad Alas Mertani (Pembersihan Hutan Mertani), Lakon Sri Tanjung, Lakon Mandarpaes, Lakon Lahirnya Gatutkaca, Lakon Rama Gandrung (Rama Dirundung Asmara), dan lakon lainnya.

Setelah dinyatakan bahwa Republik Indonesia telah memproklamasikan kemerdekaannya pada 17 Agustus 1945, mulailah lahir perkumpulan-perkumpulan tari di Yogyakarta

dengan bentuk sanggar-sanggar dan pendidikan formal (akademis), seperti perkumpulan Irama Citra, Paguyuban Katolik Cipta Budaya, Bebadan Among Beksa, Siswa Among Beksa, Mardawa Budaya, dan Pamulangan Beksa Ngayogyakarta. Sementara itu, pendidikan formal yang didirikan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia di Yogyakarta adalah Konservatori Tari Indonesia tahun 1961. Sesuai dengan perkembangannya, sekolah ini kemudian dikenal dengan Sekolah Menengah Kerawitan Indonesia, dan Akademi Tari Indonesia tahun 1963 meleburkan diri menjadi Institut Seni Indonesia pada tahun 1984. Kedua pendidikan formal ini berbentuk jenjang pendidikan yang dimulai dengan tingkat pendidikan sekolah menengah atas dan tingkat selanjutnya pendidikan tinggi. Dua lembaga ini menawarkan pendidikannya bagi siswa dan mahasiswa mempelajari tentang tari-tari Jawa, musik gamelan, pedalangan, teater, dan komposisi tari.

c. Tari Bedhaya dan Srimpi Kandha

Kraton Yogyakarta menganggap bahwa tari Bedhaya dan Serimpi adalah pemberian nama tari dari Sultan Agung ketika memerintah Kerajaan Mataram (1613-1646). Seperti yang terdapat dalam Babad *Nitik*, kedua komposisi tari Bedhaya dan Serimpi adalah gubahan Kangjeng Ratu Kidul. Tari *Bedhaya* di Kraton Yogyakarta adalah sebuah komposisi tari kelompok puteri yang dimainkan oleh sembilan orang penari, dan biasanya menampilkan peperangan antara dua tokoh utama dari komposisi tari tersebut. Penggunaan penari sebanyak sembilan orang merupakan perlambangan dari sembilan lubang pada tubuh manusia, yaitu dua mata, dua lubang hidung, dua lubang telinga, satu mulut, satu anus, dan satu alat vital kelamin.

Hal ini diasosiasikan dengan jumlah struktur tubuh manusia: satu hati, satu kepala, satu leher, satu dada, dua lengan, dua tungkai, dan satu organ seks. Tari *Bedhaya* sering

dikenal sebagai *Bedhaya Sanga* (sembilan) dengan komposisi yang terdiri dari nama anggota tubuh manusia; *endhel* (mewakili semua nafsu yang timbul dari hati), *batak* (kepala dengan akalunya), *Jangga* (leher), *dhadha* (dada), *apit ngajeng* (lengan kanan), *apit wingking* (lengan kiri), *endhel wedalan ngajeng* (tungkai kanan), *endhel wedalan wingking* (tungkai kiri), dan *buntil* (alat kelamin). Jika dihitung pintu masuk utama Kraton Yogyakarta berjumlah sembilan pula. Mencermati tanda yang diasosiasikan melalui jumlah yang sembilan tersebut, terlihat adanya suatu ruang antara (pintu, lubang, antara kanan dan kiri). Hal ini berkaitan dengan suatu hubungan yang harmonis antara dua bagian yang berlainan, antara luar dan dalam, antara mikrokosmos dan makrokosmos.

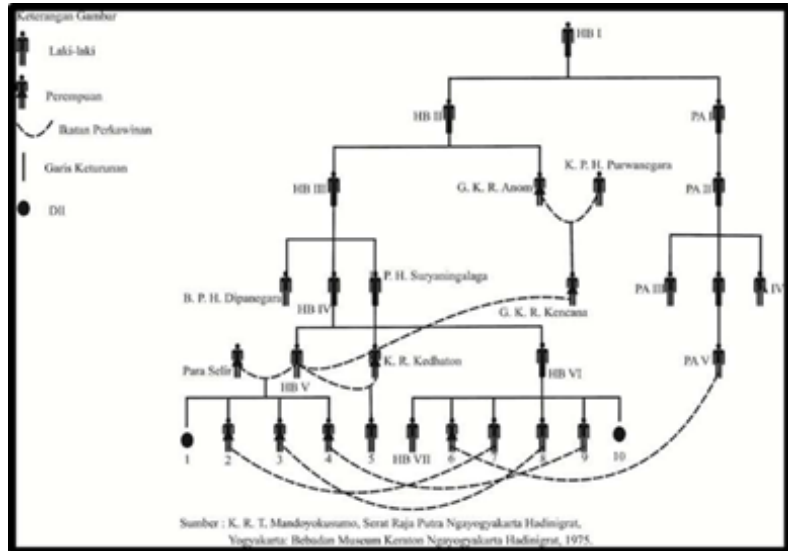
Sementara tari Serimpi komposisinya ditarikan oleh empat orang penari putri, Serimpi merupakan tari berpasangan yang juga menggambarkan sebuah peperangan. Mengenai pilihan dimainkan oleh empat orang penari, Brongtodingrat menjelaskan bahwa komposisi ini melambangkan empat mata angin atau empat unsur dari dunia yaitu *grama* (api), *angin* (udara), *toya* (air), dan *bumi* (tanah).⁷²

Tari Serimpi Kandha diproduksi kembali pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwono V. Pada masa ini bentuk kepemimpinan memiliki wali sebagai perpanjangan tangan Sultan Hamengku Buwono V yang diangkat menjadi sultan pada usia yang masih belia. Tercatat beberapa wali sebagai pembantu kepemimpinan Sri Sultan Hamengku Buwono V yaitu sebagai berikut.

1. B.P.H. Mangkukusuma – putra dari Sri Sultan HB I
2. B.P.H. Panular – putra dari Sri Sultan HB I
3. B.P.H. Martosono – putra dari Sri Sultan HB II
4. G.P.H. Mangkubumi – putra dari Sri Sultan HB II
5. B.P.H. Sutawijaya – putra dari Sri Sultan HB II
6. B.P.H. Diponegoro – putra Sri Sultan HB III

⁷² Periksa K.P.H. Brongtodingrat, *Lelangen-Dalem Bedoyo sarta Srimpi*, (Yogyakarta: ASTI 979), 1

Kecerdasan dalam berkesenian Sultan Hamengku Buwono V dalam mengkritisi perkawinan endogami para elite atau priyayi di dalam lingkungan Kraton, mengajarkan kepada seniman lainnya bahwa berkesenian tidak terinspirasi dari hal-hal yang indah saja.



Gambar 2.10 Skema Silsilah Keluarga Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat (Gambar oleh: Muhammad Fazli Taib, 2014)

Berdasarkan skema tersebut, tampak adanya perkawinan antara bibi dan ponakan, dan juga antara paman dan keponakan. Selain untuk menjaga kemurnian *darah biru* atau kebangsawanan, hal ini menjadi sumber inspirasi bagi dari Sultan Hamengkubuwono V dalam penciptaan tari. Selain itu penghayatan pada realitas hidup yang dialami Sultan dengan perjalanan dengan beristrikan 2 orang yang keduanya berasal dari keturunan yang berbeda. Di mana masing-masing merupakan keturunan sultan/ pangeran yang merupakan trah raja dan keturunan selir. Sekarang tari klasik gaya Yogyakarta sering dipertunjukkan secara lebih bersifat

Buku ini tidak diperjualbelikan.

profan meskipun masih terlihat suatu nilai kebesaran sejarah Kraton Yogyakarta. Hal ini tidak terlepas dari peran sultan-sultan dengan Kratonnya dan lembaga-lembaga pendidikan tari di Yogyakarta sehingga tari klasik gaya Yogyakarta masih bertahan sampai sekarang.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB III

DIALEKTIKA PEWARISAN TARI

KLASIK GAYA YOGYAKARTA

I. Realitas Nilai Dalam Proses Pewarisan

TKGY tidak berbeda dengan bentuk tari pada umumnya sebagai hasil cipta dan karsa manusia yang di dalamnya menyimpan banyak makna dan nilai. Sebuah upaya eksplorasi tubuh dalam menemukan gerak yang selaras dan harmonis. Karya yang kemudian dapat dinikmati, dihayati, dan dipahami sebagai sebuah rangkaian kompleksitas makna yang terbungkus dalam gerak estetis. Menjadi sebuah monumen perjalanan manusia dalam merepresentasikan kembali penghayatannya terhadap realitas dalam bentuk lain. Makna dan nilai yang hadir itu tidak kemudian terhenti, terjaga dalam stagnasi. Ia berkembang mengikuti arus zaman, termasuk ragam nilai yang hidup di dalamnya. Sebagaimana bola salju yang menggelinding berubah membesar dan semakin kompleks, seiring dengan perubahan paradigma berfikir manusia dan lingkungannya. Korelasinya dengan kekuasaan, menempatkan TKGY pada posisi yang lebih tinggi daripada tari lain. Masyarakat di kalangan Kraton Yogyakarta, menjadi bidan atas lahirnya rupa gerak estetis itu. Kreator atas berbagai cerita di balik orkestrasi tubuh yang begitu indah. Mereka mengembangkan TKGY menjadi cerita-cerita besar yang dinikmati oleh masyarakat terbatas.

Seperti halnya konstruksi benteng Kraton yang tidak sempurna, konstruksi TKGY juga tidak mutlak kaku sebagai sebuah penanda relasi biner penguasa yang dikuasai. Sumarsam misalnya, telah menekankan dalam pembacaannya terhadap gamelan Jawa dengan mengaitkannya pada

Buku ini tidak diperjualbelikan.

keteraturan sosio-kosmologis Jawa.⁷³ Ia juga dapat memikirkan bahwa TKGY sebenarnya kurang lebih sama. Benar bahwa penguasa merupakan pusat tatanan masyarakat yang dalam masyarakat Yogyakarta digunakan model magis-religius. Namun, hubungan yang terjadi bukanlah oposisi biner di mana terdapat pengkotakan yang kaku antara ningrat- rakyat, baik-jahat, sakral-profan, dan sebagainya. Oposisi biner merupakan masalah yang sangat sederhana dan berarti dapat dipahami sebagai sesuatu yang primitif. Oposisi ini dapat dibawa pada berbagai sejarah kuno bangsa-bangsa. Di Yunani terdapat oposisi antara rasionalisme dan empirisme; di Eropa terdapat oposisi antara peradaban dan barbar, dan di berbagai masyarakat monoteis maupun tribal terdapat oposisi antara baik dan jahat.

Masyarakat semestinya menyadari bahwa dunia tidak hanya beroposisi biner, melainkan dua sisi paradoks yang saling melengkapi. Istana tidak dapat hidup tanpa rakyat dan peradaban tidak dapat berkembang tanpa dukungan dari luar benteng. Dalam kondisi inilah, TKGY dapat berkembang. Istana membuka alun-alun utara untuk menjadi jembatan bagi istana dan masyarakat. Sumarsam (2010, 159-160) memberikan contoh *slametan* sebagai fitur budaya Jawa yang meniadakan oposisi biner karena siapa pun dari strata apa pun dapat berpartisipasi. Orang kaya atau ningrat memberikan dananya, dan orang miskin atau rakyat memberikan tenaganya. Lalu bersama mereka berkumpul bersama mensyukuri kelimpahan yang ada. Lebih jauh, Sumarsam juga mencontohkan karakter India yang mengalami Jawanisasi dalam lakon-lakon TKGY. Berbeda dengan versi asli Ramayana dan Mahabharata yang menekankan oposisi biner, dalam versi Jawa kedua mitologi ini justru menekankan relasi antar manusia yang kadang-kadang

⁷³ Sumarsam, "Binary Division in Javanese Gamelan and Socio- Cosmological Order" dalam *Proceedings 1st Symposium Singapore: ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia*, (2010), 158-164

tidak lagi melihat sekat strata sosial. Contoh lain adalah karakter Semar dan filosofi *manunggaling kawula lan gusti* (menyatunya rakyat dengan penguasa).

Seperti halnya evolusi TKGy yang awalnya telanjang menjadi berbungkus nilai-nilai filosofis Kraton, berdasarkan prinsip relasi biner di atas, dapat disaksikan bahwa TKGy mulai berdifusi ke luar Kraton. Hal ini bukan suatu kemunduran, tetapi justru sebuah konsekuensi logis dari pandangan relasi biner masyarakat Jawa yang lebih maju daripada oposisi biner. Dengan kata lain, TKGy sekarang sudah tidak mengenal darah biru atau darah merah. TKGy menjadi sebuah paket filosofis-praktis yang menyebar ke kalangan masyarakat biasa masa kini, dan berbagai institusi masyarakat mengambil porsi yang berbeda dan melestarikannya dengan cara yang berbeda pula.

Jumlah TKGy terus mengalami pengembangan seiring perkembangan zaman. Menilik aspek praktis TKGy ini menghadirkan situasi dilematis di mana dalam perjalanannya, proses pewarisan TKGy lebih mengutamakan aspek kuantitas dan mengesampingkan kualitas yang disebabkan oleh begitu banyaknya jumlah tari dimaksud. Masyarakat cenderung berupaya untuk mempelajari dan menghafalkan banyak gerakan tanpa dibarengi dengan upaya memahami makna (aspek filosofisnya). Realitas itu sedikit menjelaskan bahwa dalam nilai praktis hari ini lebih dikedepankan dan membuka kemungkinan, bahwa di masa mendatang beragam makna dan nilai itu akan semakin samar, diabaikan, atau bahkan dilupakan.

Di dalam proses mengamati berbagai lembaga pelestari TKGy, saya menangkap bahwa lembaga pendidikan non-formal cenderung mengutamakan aspek praktis. Berbeda dengan lembaga-lembaga pendidikan formal yang cenderung lebih idealis untuk tetap memberikan penekanan pada aspek filosofisnya. Hal itu berimplikasi pada jumlah tarian kemudian yang dapat dipelajari. Di mana pada lembaga pendidikan non-formal, seseorang dapat mempelajari lebih banyak tari

jika dibandingkan dengan lembaga-lembaga pendidikan formal. Kraton sendiri sebagai sentral perkembangan TKGY sendiri saat ini tampak lebih menekankan pada aspek praktis. Penguasaan terhadap gerak dan penampilan seorang penari menjadi hal krusial jika dibanding dengan penghayatannya terhadap makna dan nilai dari setiap tari itu sendiri. Cukup rasional kemudian jika lembaga-lembaga pendidikan non-formal memberikan penekanan pada aspek praktis sebagaimana yang dilakukan oleh kraton.

Realitas dalam proses pewarisan dan pengembangan tari di berbagai lembaga pendidikan melahirkan kemungkinan penari berada dalam salah satu dari tiga kondisi. Pertama, seseorang dapat menaikan TKGY tanpa mengetahui makna dari setiap gerak yang disajikan. Kedua, seseorang mampu memahami makna dari setiap rupa gerak TKGY akan tetapi tidak dapat menarikannya. Ketiga, seseorang dapat menari sekaligus memahami makna dan nilai dari setiap sajian yang dipresentasikan.

Di tengah globalisasi, menjalankan TKGY secara ideal menurut saya bukanlah sebuah opsi terbaik dalam konteks beradaptasi dengan dunia modern. Laju zaman yang begitu pesat seolah tidak lagi memberi ruang terhadap pola perkembangan yang cukup lambat. Saya memandang secara realistis, bahwa dengan ‘pola ideal’ membutuhkan waktu cukup lama untuk menguasai begitu banyak teknik sekaligus memahami setiap sisi makna dan nilainya.

Menurut Tati Narawati (2009, 70-80), pelembagaan TKGY ideal datang dari pembiasaan dalam kehidupan sehari-hari secara total. Menengok ke belakang, kondisi hari ini tentu jauh berbeda dengan kondisi penari kraton zaman dulu. Di mana zaman dulu para penari tinggal di dalam lingkungan kraton (*keputren*). Berbagai makna dan nilai sebagai aplikasi nilai filosofis mereka dapati dari kebiasaan hidup di dalam benteng kraton. Pada masa kini, para penari TKGY putri hidup secara terbuka di masyarakat global, dan mereka berhadapan dengan sedikit tuntutan aplikasi filosofis, tetapi banyak terpapar oleh

paradigma pragmatis yang meluap dari modernitas dan teknologi informasi.

Sebenarnya TKGY sudah dipaksakan yaitu lewat lembaga formal. Namun, hal itu tidak pernah semendalam Kraton karena lembaga formal tetap saja memiliki keterbatasan seperti halnya waktu studi dan aturan-aturan non-Kraton. Terlebih lembaga formal merupakan lembaga bebas dari segi pergaulan dan etika, lengkap dengan para pelajar yang berada pada tahap remaja akhir dan dewasa awal yang sedang berjuang mencari jati diri. Hal itu menjelaskan bahwa ruang pendidikan formal tidak dapat menjadi tumpuan untuk menjalankan TKGY secara ideal. Di dalam konteks ini, saya hanya ingin mempertegas bahwa upaya mendukung TKGY ideal tetap harus bertumpu pada Kraton sebagai ruang sentral. Versi TKGY yang sekarang patut untuk mendapatkan perhatian mendalam adalah TKGY yang lebih menekankan pada aspek nilai. Hal ini harus dilakukan arena pada dasarnya TKGY yang berbasis praktis telah mencapai titik jenuh. Ada begitu banyak jenis TKGY, dan ada begitu banyak penari dan lembaga non-formal yang menggaungkan TKGY. Sementara itu, masih sedikit lembaga formal yang berupaya mengangkat kembali nilai-nilai filosofis TKGY ke permukaan. Hal ini merupakan alternatif, tetapi hanya bagi para penari TKGY yang telah menguasai aspek praktis. Jika aspek filosofis disertakan langsung dengan aspek praktis, sebagian akan segera merasa bosan dan tidak sabar dengan kejaraan tuntutan zaman.

Di tengah gempuran globalisasi, upaya untuk menghadirkan TKGY secara ideal dalam proses pewarisan telah diupayakan oleh banyak lembaga, baik itu lembaga pendidikan formal maupun non-formal. Melalui upaya itu seorang penari diharapkan tidak hanya belajar untuk dapat menarikan TKGY, melainkan juga dapat mempraktikkan nilai-nilai kultural dalam kesehariannya. Hal itu cukup dilematis, dalam proses pembelajaran dan cenderung sulit untuk diimplementasikan. Kesulitan itu salah satunya hadir

oleh karena persoalan yang dialami seorang penari itu sendiri. Di mana di dalam proses belajar, mereka cenderung lebih berorientasi ke arah praktis terlepas dari terbatasnya kapasitas kognitif seorang penari.

Pelestarian yang hanya menitik-beratkan pada aspek praktis, sebenarnya cukup riskan dan beresiko terhadap kelangsungan TKG. Sebagaimana bangunan-bangunan bersejarah yang hanya dipandang sebagai sebuah entitas semata. Pada satu titik akan mengalami kerusakan oleh banyak faktor, seperti halnya bencana alam. Jika hal itu terjadi, jelas keberadaan bangunan itu akan punah karena tidak lagi ada yang memahami aspek nilai dari bangunan itu sendiri. Dalam kondisi itu, proses rekonstruksi hanya memungkinkan untuk membangun kembali bentuknya saja tanpa melibatkan aspek nilai yang membalut bangunan tersebut.

Terkait dengan proses pelestarian TKG di masa mendatang, saya mencoba menawarkan sebuah model pengembangan. Model tiga dimensi pengembangan dan pewarisan TKG yang melibatkan segenap institusi pendukung baik itu kraton, lembaga pendidikan formal, dan lembaga pendidikan non-formal yang mungkin dapat membantu dalam pelestarian TKG. Model ini memungkinkan bagi lembaga-lembaga yang berkepentingan untuk dapat melihat kelemahan TKG untuk mengisinya. Sebuah model yang dapat memfasilitasi aspek filosofis dan praktis.

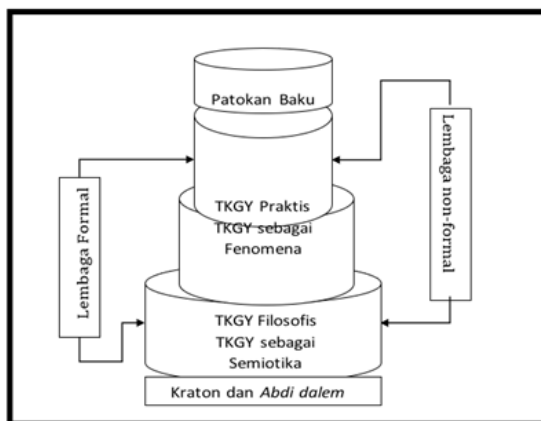


Diagram 3.1 Model Pewarisan dan Pengembangan TKGY (Diagram oleh: Muhammad Fazli Taib, 2014)

TKGY pada hakikatnya merupakan sebuah lingkaran konsentrik yang terdiri dari empat aspek meliputi aspek patokan baku, aspek praktis, aspek filosofis, dan aspek terbuka. Perluasan model ini memungkinkan untuk meletakkan lembaga tari pada sejumlah posisi. Lembaga non-formal misalnya, diletakkan pada aspek praktis sedangkan lembaga formal diletakkan pada aspek praktis dengan melibatkan aspek filosofis, termasuk juga terlibat pada aspek pengembangan. Puncak dari model TKGY tetap diletakkan pada akar budayanya, yaitu kraton yang mencakup keseluruhan aspek.

II. Pewarisan dan Pengembangan TKGY

Istilah pewarisan dan pengembangan dalam konteks TKGY ini adalah dua istilah yang berkaitan dengan proses transmisi budaya. Sebuah proses transmisi perilaku antar individu dan generasi melalui perangkat non-DNA yang dilakukan secara lisan maupun tulisan⁷⁴. Efektivitasnya sangat dipengaruhi oleh

⁷⁴ M.S.Magnusson, "Religion and Hidden Patterns in Behavior: Religion as a Biological Phenomena," dalam J.R. Feerman, Chapter 4 *The Biology of Religious Behavior: The Evolutionary Origins of Faith and Religion* (Santa Barbara: Greenwood, 2009), 64.

sejumlah faktor seperti faktor diskonto (keuntungan belajar melalui transmisi daripada memulai dari awal), penekanan pada pentingnya pendidikan, saling ketergantungan pola konsumsi atau produksi agen, dan relevansi nilai etnik dan agama dengan kehidupan masa kini.⁷⁵

Menurut Sperber, proses pelestarian (preservasi) sebagai sebuah transmisi budaya dapat berlangsung melalui dua cara: intrasubjektif dan intersubjektif.⁷⁶ Secara intrasubjektif, proses ini ditransmisikan melalui ingatan dan pikiran. Secara intersubjektif, proses ini ditransmisikan lewat imitasi dan komunikasi. Walaupun begitu, proses pelestarian tidak dapat berjalan sempurna karena pada dasarnya baik mode intrasubjektif maupun intersubjektif merupakan mode yang terbatas. Ingatan manusia terbatas; pikirannya dapat berubah; imitasi dapat tidak sempurna, dan komunikasi dapat menyimpang. Akibatnya, tetap ada transformasi, walaupun tidak diinginkan oleh para agen.

Transformasi dalam proses pewarisan tanpa disadari turut menjelaskan tentang proses pengembangan. Transformasi merupakan proses konstruktif yang mengarah pada kebaruan. Hal itu berbeda dengan makna pelestarian,

⁷⁵ A. Bisin, dan T. Verdier, "The Economics of Cultural Transmission and the Dynamics of Preferences," dalam *Journal of Economic Theory*, Volume 97, (2001) 298-319; Lihat juga G. Borjas, "Ethnic capital and intergenerational income mobility," *Quart, Journal Economic*, Volume 57 (1992), 123-150; A. Kapteyn, T. Wansbeek, and J. Buyze, "The dynamics of preference formation," *Journal Economic Behavior Organization*, Volume 1 (1980), 123-157; L. Iannaccone, "Religious practice: a human capital approach," dalam *Journal Science Study Religion*, Volume 29 (1990), 297-314; H. Leibenstein, Bandwagon, "Snob and Veblen effects in the theory of consumers' demand," *Quart, dalam Journal Economics*, Volume 64 (1950), 181-207.

⁷⁶ P.H. Mason, "Modes of Transmission: Traditional West Sumatran and Contemporary West Javanese Practices of Indigenous Martial Arts," dalam *Proceedings 1st Symposium Singapore: ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia* (2010), 118; Periksa juga Sperber, D. *Explaining Culture: A Naturalistic Approach* (London: Blackwells, 1996); Lihat Sperber, D., Claidiere, N. "Why Modeling Cultural Evolution is still such a Challenge" dalam *Biological Theory* 1 (1), (2006), 20-22.

yang lebih menjelaskan mengenai proses menjaga stabilitas TKGY. Sperber juga menjelaskan faktor daya retensi transmisi intrasubjektif dan intersubjektif sebagai salah satu faktor yang mempengaruhi transmisi budaya.

Pewarisan TKGY dapat dijelaskan secara terstruktur berdasar atas empat aspek. Keempat aspek yang dimaksud meliputi aspek pedagogis, aspek imitasi, aspek rasa, dan identitas. Menjelaskan aspek pedagogis di sini adalah upaya memahami proses pewarisan secara teoritis. Aspek imitasi digunakan untuk menjelaskan mengenai bagaimana proses pewarisan dilakukan secara praktis. Di mana hasilnya secara emosional dapat dijelaskan melalui aspek rasa. Aspek identitas dalam konteks ini digunakan untuk menjelaskan mengenai hasil kognitif dari proses yang terjadi.

a. Aspek Pedagogis

Menjelaskan aspek pedagogis dari proses pewarisan TKGY, dapat dijumpai adanya tehnik, pendekatan, dan metode khusus pada proses pembelajaran TKGY. Beberapa metode yang dimaksud meliputi Isolasi dan intensifikasi, pembelajaran lintas lembaga, pembagian kelas berdasar kompetensi dasar dan umur, pendekatan analitik dan imitatif, pendekatan individual dan kelompok, metode hitungan dan dinamis, dan metode cermin dan *wejedan*.

Isolasi merupakan tehnik pengajaran TKGY yang diterapkan di Kraton Yogyakarta pada masa lalu. Teknik ini memungkinkan para penari untuk berfokus pada pelajaran. Model demikian mensyaratkan adanya asrama untuk menampung peserta didik. Merujuk pada tehnik tersebut, beberapa lembaga seperti halnya SMKN 1 Kasihan misalnya mencoba mengembangkan tehnik intensifikasi. Teknik ini merupakan strategi untuk menggantikan tehnik isolasi, oleh karena kendala ketiadaan asrama sebagai tempat untuk menampung para penari. Teknik ini dilakukan dengan mengajarkan TKGY secara intensif dengan memberikan banyak materi tari kepada peserta didik dengan proporsi

praktikum lebih besar dibanding dengan teori dengan perbandingan mencapai 60% berbanding 40%. Metode lain yang muncul adalah adanya pembelajaran lintas lembaga. Metode ini adalah upaya sebuah lembaga yang mendorong peserta didiknya untuk mempelajari TKGY di lembaga di luar institusi seperti halnya belajar ke Kraton maupun ke sanggar-sanggar yang ada.

Di dalam proses pewarisan melalui proses pembelajaran TKGY juga sudah dapat dijumpai adanya pembagian kelas. Pembagian kelas yang dimaksud adalah mengelompokkan peserta didik dengan mendasarkan pada kompetensi dasar yang dimiliki dan umur. Selain menyoroti soal bakat dari peserta didik, lembaga penyelenggara juga tampak melihat latar belakang budaya dari siswanya dan kompetensi dasarnya dalam menari sebagai acuan dalam memberikan materi yang sesuai. Selain itu upaya klasifikasi itu juga dilakukan dengan mempertimbangkan faktor umur dengan dasar pertimbangan adanya kesetaraan kondisi fisik dan psikis dari peserta didik.

Pendekatan analitik merupakan proses pewarisan dengan menyertakan proses internalisasi filosofis TKGY. Pendekatan ini tidak banyak dilakukan oleh lembaga pendidikan di luar Kraton. Beberapa institusi pendidikan tinggi yang menyelenggarakan proses pembelajaran seni, menerapkan pendekatan ini seperti halnya ISI Yogyakarta dan Universitas Negeri Yogyakarta (UNY). Tujuan dari proses internalisasi filosofis TKGY itu adalah untuk memperkuat aspek praktis melalui proses interpretasi dan penghayatan dari ragam nilai yang hidup di dalam TKGY. Berbeda dengan pendekatan analitik, pendekatan imitatif lebih berfokus pada proses pembelajaran praktis. Proses untuk mengimitasi gerak dengan mengandalkan panca indera. Proses ini umum dilakukan pada lembaga-lembaga pendidikan non-formal.

Pendekatan individual diimplementasikan untuk memberikan penekanan bagi setiap peserta didik dapat menguasai TKGY. Pendekatan ini lebih bersifat privat, dimana seorang pengajar melakukan proses pembelajaran kepada

peserta didik dalam jumlah sangat terbatas. Berbeda dengan pendekatan kelompok, yang diimplementasikan oleh karena adanya keterbatasan tenaga pengajar. Pendekatan kelompok adalah proses pembelajaran yang dilakukan seorang pengajar kepada peserta didik secara berkelompok. Pendekatan ini biasanya dapat dijumpai di lembaga-lembaga pendidikan non-formal seperti sanggar.

Metode hitungan sebelumnya dikenal pada metode pengajaran pendidikan jasmani pada awal abad ke-20. Metode ini kemudian diadopsi dalam proses pembelajaran TKGY. Metode hitungan pertama dikenalkan dalam pengajaran TKGY oleh Krida Beksa Wirama tahun 1918. Metode ini diimplementasikan dengan menggunakan sistem hitungan dari satu hingga delapan. Metode ini lebih bersifat modular dan terpotong-potong ketimbang metode dinamis. Walaupun begitu, metode ini memungkinkan satu aspek dipelajari dengan lebih mendalam daripada aspek lainnya sehingga ketidakseimbangan dapat diperbaiki. Metode ini tidak membutuhkan sumber daya terlalu besar, oleh karena dalam pembelajaran tidak diperlukan adanya sajian musik iringan secara langsung.

Berbeda dengan metode hitungan, metode dinamis lebih mengandalkan pada simbol-simbol gerak ataupun tepukan tangan. Metode ini biasanya dilakukan dengan berpatokan pada sajian musik iringan. Di mana pengajar senantiasa mengajarkan gerak sembari menyanyikan gending, memutar musik iringan, dan menggunakan tepukan tangan. Metode dinamis menuntut pelajar untuk terus bergerak, walaupun melakukan kesalahan, hingga siklus selesai. Siklus selesai ditandai dengan selesainya iringan musik. Metode ini menekankan kontinuitas, dan kesalahan diperbaiki dengan pengulangan terus-menerus sehingga tari secara keseluruhan menjadi sempurna. Metode ini memungkinkan keselarasan antara tari dan musik segera tercapai, dan memungkinkan pelajar sekaligus menjadi pemusik.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Metode cermin adalah cara di mana pengajar mengambil posisi berhadapan langsung dengan peserta didik. Melalui posisi itu sosok pengajar menempatkan gerak secara berlawanan dengan peserta didik, dan seolah-oleh pengajar adalah cermin bagi peserta didiknya. Jika pengajar bergerak ke kanan maka secara berhadapan peserta didik bergerak ke arah kiri, dan sebaliknya. *Wejadan* atau pegangan adalah metode di mana pengajar mengarahkan tubuh pelajar dengan menyentuh bagian tubuh yang dipandang kurang sesuai. Metode ini perlu karena ketika mengajar secara kelompok, pengajar akan membelakangi pelajar sehingga pelajar tidak selalu melihat bagian depan dari pengajar.

b. Aspek Imitasi

Imitasi merupakan metode pelestarian TKGY yang paling efektif dalam upaya pewarisan. Hal ini disebabkan imitasi mudah dilakukan dan tidak memberikan beban kognitif dan fisik tambahan bagi pelajar lewat pengajaran secara eksplisit. Tidak mengherankan kalau imitasi merupakan metode paling tradisional dan telah digunakan di Kraton sejak lama dan banyak pula digunakan di lembaga non-formal. Lembaga formal seperti ISI juga banyak bertopang pada metode imitasi untuk pengajaran, tetapi disertai dengan penjelasan teoritis dengan porsi yang relatif kecil untuk menambah pemahaman. Walaupun begitu, imitasi hanya dimungkinkan untuk praktik TKGY, bukan pada filosofi TKGY. Hal ini disebabkan keduanya memiliki mekanisme kognitif dan sosial yang berbeda. Kasusnya kurang lebih sama dengan kasus belajar mengucapkan kata-kata dengan kasus memahami makna kata-kata.

Walaupun begitu, aspek imitasi memiliki masalah dengan eksistensi imitator. Seseorang yang meniru tidak akan mendapatkan derajat atau pengakuan lebih baik daripada yang ditirukan. Di sisi lain, upaya imitasi sebenarnya membutuhkan sumberdaya karena peniru harus menyelaraskan karakter-karakter dirinya dengan yang ditiru, daripada menggunakan

sumber daya yang telah ada untuk menghasilkan karya baru. Oleh karena itu, TKGY tidak dapat lestari jika hanya bertopang pada imitasi. Para imitator akan kehilangan motivasi oleh karena tergerusnya eksistensi.

c. Aspek Rasa

Aspek rasa atau filosofis TKGY diwariskan secara formal maupun dialektik. Pewarisan secara formal dilakukan langsung melalui pengajaran nilai-nilai filosofis dari TKGY. Hal ini umumnya dilakukan di lembaga pendidikan formal. Pewarisan secara dialektik terjadi melalui dialog antara siswa dan guru. Menariknya, pewarisan ini dilakukan justru di lembaga-lembaga non-formal. Saya menemukan dua fenomena pada persoalan ini. Pertama, aspek rasa tidak diajarkan di lembaga non-formal sehingga muncul kebutuhan di dalam diri pelajar untuk mempertanyakan masalah tersebut. Hal ini berbeda dengan lembaga formal yang telah memiliki kurikulum. Di mana sudah terdapat teks yang dapat menjadi rujukan bagi peserta didik.

Keberadaan kurikulum pada lembaga pendidikan formal di satu sisi memberikan kemudahan akses bagi peserta didik. Akan tetapi oleh karena adanya faktor tuntutan prestasi akademik, kemudahan akses itu tidak memberikan cukup ruang bagi peserta didik untuk berfikir kritis. Hal itu dikarenakan penekanan yang diterima oleh siswa dalam proses pembelajaran lebih berorientasi pada upaya menyelesaikan studi dan mencetak prestasi akademik. Dalam cara pandang tradisi, berfikir kritis seringkali diasosiasikan sebagai pembangkangan dan merupakan upaya untuk mempertanyakan otoritas dari seorang pengajar. Realitas yang tampak dari fenomena pembelajaran pada lembaga pendidikan formal, menjelaskan pencapaian dari proses pembelajaran TKGY.

Di dalam proses pembelajaran, kecenderungan yang muncul adalah upaya siswa untuk menghafal bukan memahami aspek filosofis TKGY melalui teks yang ada. Hal itu sebagai bentuk upaya untuk tetap dapat menjelaskan materi

yang diterima dari proses pembacaan teks kepada pengajar. Berbeda dengan realitas di ruang pendidikan non-formal, di mana siswa lebih leluasa dalam membangun dialektika dengan guru. Di dalam konteks itu ruang pendidikan non-formal lebih memungkinkan terjadinya pewarisan secara dialektik menyangkut aspek-aspek filosofis.

d. Aspek Identitas

Setidaknya terdapat empat jenis identitas budaya meliputi identitas substraktif, identitas aditif, identitas afirmatif, dan identitas interkultural.⁷⁷ Identitas substraktif adalah berkurangnya atau melemahnya nilai penciri dari seorang individu. Hal itu berkebalikan dengan identitas aditif proses peningkatan atau penguatan identitas budaya dari seorang individu. Identitas afirmatif adalah identitas individu yang bersifat unik dan individu merasa kalau identitas budaya adalah dirinya sendiri, bukan kelompok mana pun. Sebaliknya identitas interkultural melihat kalau individu memiliki identitas yang sangat besar sehingga ia memandang dirinya sebagai warga dunia, bukan anggota budaya tertentu. Identitas aditif dan substraktif adalah identitas plural karena individu memiliki setidaknya dua identitas kultural dalam satu waktu, yang salah satunya semakin berkurang, sedangkan lainnya terus mendominasi.

Untuk mencapai identitas kultural tertentu, individu memerlukan lima tahapan pengembangan identitas yaitu tahap konformitas, tahap disonansi, tahap resistensi dan imersi, tahap introspeksi, dan tahap integrasi.⁷⁸ Tahap

⁷⁷ M. Webber, "Identity matters: Racial-ethnic Representations among Adolescents Attending Multi-Ethnic High Schools," (Disertasi S-3, The University of Auckland 2011), 161; Lihat juga Sussman, N., "The dynamic nature of cultural identity throughout cultural transitions: Why home is not so sweet," dalam *Jurnal Personality and Social Psychology Review*, (4), (2000), 355-373.

⁷⁸ L. Sechrest-Ehrhardt, "Understanding the Racial Identity Development of Multiracial Young Adults Through their Family, Social, and Environment Experiences," (Disertasi S-3, Catholic University of America, 2012), 9

perkembangan ini mensyaratkan adanya krisis identitas yaitu kondisi di mana seseorang meragukan keanggotaannya pada sebuah masyarakat, dan pada akhirnya memutuskan untuk melepaskan atau justru mempererat ikatan tersebut dengan kesadaran baru. Individu dengan identitas kultural tinggi yang ditandai dengan upaya pewarisan, cenderung memiliki prestasi akademis tinggi daripada individu pelajar yang tidak memiliki kesadaran pewarisan tersebut.⁷⁹ TKGy sebagai sebuah indikator identitas budaya memiliki patokan yang jelas sehingga mudah untuk dilihat apakah individu menarik TKGy atau tidak. Lembaga sendiri harus tetap berpegang pada *patokan baku* ini untuk dapat mengidentifikasi dirinya sebagai bagian dari TKGy. Kehadiran lembaga-lembaga formal dan non-formal tertentu di Kraton merupakan bukti bahwa lembaga-lembaga tersebut memiliki identitas kultural yang lekat dengan lembaga Kraton.

Banyak alasan personal dalam menarik TKGy bukanlah alasan yang berbasis pada identitas kultural, tetapi lebih pada kepentingan individual, atau setidaknya identitas afirmatif. Hal itu menandakan bahwa setiap individu penari TKGy memiliki derajat identitas kultural yang berbeda. Identitas seperti ini dapat dipandang sebagai identitas substraktif bagi penari dari Daerah Istimewa Yogyakarta sendiri, dan menjadi identitas aditif bagi penari TKGy yang datang dari luar DI Yogyakarta. Harapan yang hadir tentunya adalah kondisi ini merupakan kondisi sementara bagi penari TKGy Yogyakarta karena masih berada dalam tahap disonansi. Mungkin suatu saat beberapa di antaranya akan mencapai tahap introspeksi dan integrasi, dan akhirnya menjadi seorang penari TKGy yang menjadikan TKGy sebagai sebuah identitas kultural bagi mereka.

⁷⁹ S. M. Park, "Immigrant students' Heritage Language and Cultural Identity Maintenance in Multilingual and Multicultural Societies," dalam *Concordia Working Papers in Applied Linguistics*, Volume 4, (2013), 42.

III. Model Pembelajaran Dalam Proses Pewarisan TKGY

Berbagai lembaga di Daerah Istimewa Yogyakarta menerapkan aspek pedagogis secara bervariasi, meski kemudian hal itu memiliki keserupaan dengan lembaga serupa di tempat lain. Melalui paradigma berfikir itu, saya berfikir untuk menjelaskan apa yang harus dilakukan suatu lembaga dalam proses mencapai tujuan. Melalui proses pengamatan yang panjang dari berbagai fenomena lembaga TKGY, saya mencoba untuk menggali terkait dengan metode atau cara dalam proses pewarisan itu.

Di dalam proses pembacaan, saya menilai bahwa proses pewarisan TKGY merupakan implementasi atas metode *mixed action*. *Mixed action* di sini tidak dapat dipandang hanya merupakan kombinasi dari *absorbed action* dan *trained action*, tetapi mencakup pula *inborn action* dan *discovered action*. Pandangan ini muncul melalui proses telaah berkaitan dengan perilaku estetis manusia yang dijelaskan oleh Morris yang mencakup (1) *inborn action*, (2) *discovered action*, (3) *absorbed action*, (4) *trained action*, dan (5) *mixed action*.

Inborn action adalah tindakan yang bersifat naluriah dan primitive. *Discovered action* adalah tindakan yang dikembangkan seiring pengenalan individu terhadap diri dan lingkungan. *Absorbed action* adalah tindakan yang meniru atau menyalin tindakan orang lain, *Trained action* adalah tindakan yang pertama diajarkan dan memerlukan latihan untuk dapat dikuasai, dan *Mixed action* adalah kategori perbuatan yang merupakan campuran dari tindakan-tindakan sebelumnya.

Menari pada dasarnya adalah *inborn action* yang berhubungan dengan asal usul tari pada manusia. Menari tergolong gerakan aktif manusia yang dapat memiliki fungsi antisipatif dalam memprediksi berbagai kemungkinan yang terjadi. Kemungkinan yang dimaksud adalah upaya dalam mempertahankan hidup dari berbagai ancaman, maupun berkaitan dengan peluang atau kesempatan yang ada.

Ancaman atau peluang yang hadir dari ruang atau lingkungan hidup manusia.

Aspek *inborn action* dalam TKGY tercermin dalam dua hal yaitu motivasi seksual dan motivasi sosial. *Inborn action* seksual dalam TKGY bersifat sangat individual tetapi tercermin di berbagai hal seperti halnya dominasi perempuan sebagai pelajar TKGY, hadirnya karakter gagah dan puteri yang feminim. *Inborn action* sosial dalam TKGY tercermin pada tari kelompok yang menggambarkan kekuatan kelompok dalam menghadapi perubahan lingkungan. Walaupun telah terlembagakan, eksistensi tari kelompok seperti *wayang wong* merupakan bentuk penguatan sosial manusia secara naluriah, karena langsung mengarah pada sifat manusia untuk melakukan gerakan selaras demi meningkatkan efisiensi dalam penginderaan lingkungan dan pertahanan terhadap ancaman lingkungan.

Discovered action dalam TKGY berhubungan dengan metode *trial-error* yang digunakan untuk mendorong penciptaan TKGY. Para sultan dan empu, dan juga para pencipta TKGY modern, melakukan pemindaian lingkungan untuk mengembangkannya menjadi komposisi tari. Bedanya hanya pada jangkauan dan alat pemindai. Para sultan dan empu memindai lingkungan politiknya sedangkan para pencipta modern memindai lingkungan sosio- kultural masyarakat.

Absorbed action dalam TKGY tercermin dalam metode pengajaran TKGY tradisional yang bersifat imitatif. Metode ini sampai sekarang masih merupakan metode paling efektif dalam upaya pewarisan TKGY. Metode ini telah lama digunakan di Kraton, dan masih banyak digunakan, dalam variasi tertentu, di lembaga formal maupun nonformal.

Trained action dalam TKGY tercermin dalam metode pewarisan yang lebih modern seperti yang dikembangkan di lembaga-lembaga pendidikan formal maupun lembaga nonformal. Penekanan *trained action* lebih jelas pada lembaga nonformal sehingga para pelajar di lembaga formal diminta untuk mengembangkan kecakapan menarinya di lembaga nonformal yang tersebar di provinsi DI Yogyakarta.

Model pendidikan tari TKGy di Daerah Istimewa Yogyakarta menurut Smith-Autard hanya diterapkan parsial di lembaga- lembaga yang dikaji. Aplikasi *Model Midway* Smith Autard dengan dalam melihat fenomena proses pewarisan di lembaga pendidikan formal dan non-formal dapat menjelaskan bahwa lembaga pendidikan formal lebih ideal. Sedangkan lembaga pendidikan non-formal masih berorientasi pada pengetahuan, individualitas, kecakapan, dan teknik. Hal ini merupakan gambaran dari upaya melihat beberapa indikator seperti halnya proses dan produk, kreativitas dan pengetahuan, imajinasi dan individualitas, perasaan dan keterampilan, subyektifitas dan obyektifitas, prinsip dan tehnik, dan metode terbuka dan tertutup.

Dalam sosiologi seni Arnold Hauser, seni diterjemahkan hasil dari masyarakat dan masyarakat juga merupakan hasil dari seni.⁸⁰ Hubungan imbal balik ini terlihat pada kasus TKGy di mana TKGy hadir dari budaya kalangan Kraton lalu membentuk pandangan masyarakat Kraton mengenai relasi biner, alih-alih oposisi biner, dalam lingkungan kekuasaan Kesultanan Yogyakarta tersebut. Dari model penelitian ini pun, terlihat bahwa aspek praktis dan ritual tari kemudian berkembang menjadi tari yang dimaknai secara filosofis yang pada gilirannya mengalir ke masyarakat dan memberi pengaruh pada masyarakat mengenai bagaimana seorang penari TKGy seharusnya.

Seperti halnya telah diamati dalam sejarah seni lukis, sejarah TKGy juga tidak jauh berbeda. Pada awalnya, seniman mengarahkan seni lukis pada gambaran religius. Gambaran religius tampaknya merupakan tanda terima kasih kepada Tuhan yang telah memberikan keselamatan dan kelangsungan hidup. Individu dengan status tinggi di masyarakat umumnya berbanding lurus dengan aspek religiusitasnya.

⁸⁰ Arnold Hauser. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago dan London: The University of Chicago Press, 1985), bab 5-6

Seiring berkembangnya teknologi dan kedamaian, rasa aman tidak lagi disadari sebagai sebuah keistimewaan dan individu mulai menekankan identitas dirinya sebagai suatu individu mandiri dari Tuhan. Antroposentrisme ini tercermin dalam pergeseran seni lukis yang bertema teologis ke arah yang lebih bertema individualis seperti potret raja dan bangsawan. Lebih ke arah yang maju di mana revolusi industri mengambil alih dan menghilangkan banyak kelangkaan, tema lukisan menjadi sangat liar dan menjelajah ke berbagai jenis tema, dan kebaruan menjadi sebuah hal yang dicari.⁸¹

Seperti itu juga yang terjadi pada TKGY. Kehidupan Kraton pada awalnya berorientasi pada hubungan religius berbasis keselamatan. Tari *Bedhaya Semang* misalnya, merupakan TKGY bertemakan ritual. Sebagaimana terepresentasi pada fenomena *wayang wong* yang memiliki relasi dengan ritual shamanistik Hinduisme. Banyak TKGY awal juga bertema ritual yang pada gilirannya bergeser ke arah tema individualis. Tema-tema individualis ini mewujudkan dalam kewajiban bagi setiap sultan untuk meletakkan TKGY sebagai bukti legitimasi dirinya sebagai pewaris tahta.

Pada tahap selanjutnya, modernitas membawa pada keanekaragaman TKGY yang ‘tidak terkendali’. Berbagai tema muncul dan tidak lagi mesti bersandar pada ritual dan keluarga sultan. TKGY akhirnya menyebar ke berbagai lapisan masyarakat dan memberikan tema-tema yang menjangkau cerita-cerita dari berbagai kawasan yang bukan lagi menjadi kawasan ruang tradisional.

Gejala dalam evolusi seni yang tampak pada TKGY, menurut antropolog Arjun Appadurai bergerak dari sistem kupon, sistem *sumptuari*, dan tiba pada sistem *fashion*.⁸²

⁸¹ Arnold Hauser. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago dan London: The University of Chicago Press, 1985), 280-282.

⁸² J.R. Hall, M. J. Neitz, M. Battani, *Sociology on Culture* (London: Routledge, 2003), 105; Periksa juga Pomeranz, Kenneth, *The Great Divergence: Europe, China, and the Making of the Modern World Economy* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2000).

Sistem kupon adalah sistem di mana objek budaya memiliki kelangkaan sangat tinggi sehingga hanya dapat dikonsumsi oleh kaum elite. Ketika ketersediaan objek ini bertambah cepat, sistem kupon berubah menjadi sistem *sumptuari*, di mana banyak orang memiliki objek budaya tersebut. Pada puncaknya, terdapat sistem fashion, di mana objek budaya menjadi sangat berlimpah sehingga setiap individu dapat berganti gaya dan karakter dengan cepat sesuai hati. Proses ini menjelaskan mengapa TKGY yang awalnya berasal dari kalangan elite Kraton dan dinikmati secara terbatas menjadi begitu berlimpah sekarang, dan seorang penari bahkan dapat berganti karakter dengan cepat sesuai tuntutan tari.

IV. Suprastruktur dan Struktur Pengembangan TKGY

Membaca pola pengembangan TKGY dalam proses pewarisan hari ini, lembaga pendidikan formal memiliki peran yang cukup krusial. Berbeda dengan kecenderungan yang tampak pada lembaga pendidikan non-formal, di mana lembaga demikian lebih berorientasi pada kepentingan identitas dan berdasar pada pesanan. Meski demikian, pada akhirnya proses pengembangan dalam pewarisan akan sangat bergantung pada suprastruktur yang menaunginya. Di dalam konteks ini adalah kepanjangan tangan dari pemerintah pusat dalam proses pengembangan seni tradisi di berbagai level kepemimpinan seperti Dinas Kebudayaan, Taman Budaya, dan Dinas Pariwisata yang berada di tingkat provinsi, kabupaten atau kota. Selain itu juga beberapa lembaga yang berada di level nasional seperti halnya Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif, dan juga beberapa lembaga seperti halnya Taman Mini Indonesia Indah (TMII) dan Taman Ismail Marzuki (TIM).

Suprastruktur pada tingkat daerah dan nasional tersebut penting untuk menjadi motivator dan penyalur sumber daya manusia yang berhasil dikembangkan oleh lembaga formal dan nonformal termasuk pula kreasi-kreasi TKGY

yang dihasilkannya. Hal ini belum lagi memperhitungkan lembaga swasta khususnya industri penunjang wisata seperti hotel dan restoran atau industri perbankan. Suprastruktur seperti itu sebenarnya tidak terlalu besar relevansinya bagi pengembangan TKGY jika tidak didasari fakta bahwa TKGY merupakan seni istana yang memiliki nilai tinggi (*adiluhung*).

Sebagai seni istana TKGY menyimpan nilai tinggi, *pakem* atau aturan baku, dan ketat, yang harus dijaga sebagaimana keberadaannya menjadi sarana legitimasi. TKGY kemudian ditransmisikan tidak dengan serta-merta, melainkan melalui perpanjangan tangan Kraton, misalnya seperti halnya melalui sanggar seni TKGY. Pengembangan dalam hal ini tetap dilakukan, tetapi dalam batas-batas terstandar yang telah disusun dan diatur oleh istana atau Kraton Yogyakarta. Artinya ketika ada pihak ‘luar’ yang berupaya untuk mengembangkan TKGY, pada akhirnya kraton akan menjadi lembaga yang memfilter sebagai bentuk jaminan bahwa proses pengembangan itu masih sesuai dengan kaidah-kaidah dan nilai yang berlaku.

Struktur sosial menjelaskan mengenai tiga dimensi yang saling berkaitan satu dengan yang lainnya dalam proses pengembangan TKGY. Ketiga struktur yang dimaksud meliputi struktur signifikansi, struktur dominasi, dan struktur legitimasi.⁸³ Struktur signifikansi adalah penanda dalam masyarakat, hal itu seringkali berwujud objek-objek budaya seperti halnya TKGY. Perkembangan suatu obyek kebudayaan seperti halnya TKGY sangat tergantung pada sumber daya yang dikuasai oleh suatu pranata politik (kekuasaan) atau sumber daya yang dimiliki oleh pranata ekonomi, jika obyek itu memiliki ketergantungan pada keduanya. Meski dalam perjalanannya kedua pranata itu tidak akan terlepas dari pranata hukum sebagai struktur legitimasi dalam masyarakat. Kedua pranata (politik dan ekonomi) pada akhirnya tidak memiliki daya tanpa adanya dukungan pranata hukum.

⁸³ A. Giddens. Teori Strukturalisasi: *Dasar-dasar Pembentukan Struktur Sosial Masyarakat* (Jakarta: Pustaka Pelajar, 2010), 50.

Dari struktur pranata ini, dapat dilihat posisi TKGY beserta lembaga-lembaga pendukung dan suprastruktur yang ada merupakan bentuk struktur signifikansi. Di mana struktur itu sangat berkaitan dengan struktur dominasi dan legitimasi. Justifikasi bahwa TKGY merupakan konstruksi atas struktur dominasi ini muncul dengan melihat realitas bagaimana ia diangkat ke permukaan oleh pranata politik (kesultanan) dan pranata ekonomi (swasta). Realitas ini mendasarkan pada pandangan bahwa kesultanan bukanlah ruang pranata hukum, melainkan politik oleh karena keberadaannya sebagai penguasa dalam bidang budaya. Di mana kesultanan sangat bergantung pada masyarakat dan iklim demokrasinya. Jika masyarakat tidak lagi melihat sultan sebagai simbol kebudayaan, maka dengan sendirinya ia kehilangan statusnya sebagai struktur dominasi politik.

Di dalam konteks perkembangannya, TKGY sendiri berasal dari sultan, sehingga keberadaannya dapat diidentifikasi melalui pranata politik. Sejarah panjang dan ingatan tentang pranata hukum yang pernah dipegang oleh kesultanan memiliki peran penting untuk menjaga agar dominasi politik kesultanan tetap bertahan di Daerah Istimewa Yogyakarta. Sejarah ini menjaga TKGY tetap dikelola pada masyarakat, dan pengelolaannya oleh kesultanan langsung merupakan upaya menjaga agar dominasi mereka dalam budaya tetap terjaga. Hal ini kemudian didukung oleh pranata ekonomi seperti perbankan, industri pariwisata, dan industri rakyat, yang memiliki sumber daya untuk mengangkat TKGY lebih tinggi lagi.

TKGY dalam perjalanannya diakui sebagai salah satu warisan budaya Indonesia. Pranata hukum disusun untuk menjaga dan mengelolanya melalui Dinas Kebudayaan dan Dinas Pariwisata. Hal itu merupakan upaya untuk terus menghadirkan keterjagaan TKGY di tengah iklim globalisasi. Tidak hanya keterjagaan semata, bahkan langkah ini ditujukan untuk menghadirkan TKGY menjadi lebih baik. Hal ini membuat TKGY dalam iklim globalisasi ini akan tetap

bertahan dan justru semakin baik. Dari perspektif teori struktur, TKGY didukung bukan saja oleh struktur dominasi, namun juga oleh struktur legitimasi, dan inilah yang dibutuhkan suatu objek budaya untuk dapat berkembang dan berdaya saing.

Peran setiap lembaga harus berkelanjutan secara sadar. Setiap pihak harus mengamati dan memandang perkembangan TKGY yang terjadi di masyarakat. Pengawasan ini harus bersifat reflektif karena banyak pihak perlu mengetahui kemungkinan kalau tindakannya justru berakibat pada penyimpangan dari apa yang ia inginkan dari TKGY. Dengan cara ini, berbagai pihak dapat mengantisipasi kemungkinan yang terjadi pada masa depan melalui langkah-langkah adaptif yang perlu.

V. Struktur Sosial Pendukung Tari Klasik Gaya Yogyakarta

Menurut teori strukturasi, struktur sosial mengandung tiga dimensi yaitu struktur signifikansi, struktur dominasi, dan struktur legitimasi.⁸⁴ Signifikansi adalah penanda dalam masyarakat, dan hal itu dapat berupa objek-objek budaya seperti TKGY. Sebagian pranata akan memiliki otorisasi sumber daya yang lebih besar sehingga kuat secara politik. Sebagian lagi memiliki alokasi sumber daya yang lebih besar dan kuat secara ekonomi. Dua jenis pranata yang dominan dalam masyarakat ini menjadi penentu nasib objek budaya tertentu.

Jika objek budaya tersebut tergantung pada sumber daya yang dikuasai oleh suatu pranata politik atau sumber daya yang dimiliki oleh suatu pranata ekonomi, maka mau tidak mau, perkembangan objek budaya tersebut akan tergantung pada kedua jenis pranata tersebut. Walaupun begitu, pada puncaknya, ada sebuah aturan normatif yang mengikat bagi pranata politik dan ekonomi dalam mengelola objek budaya.

⁸⁴ A. Giddens. *Teori Strukturasi: Dasar-dasar Pembentukan Struktur Sosial Masyarakat* (Jakarta: Pustaka Pelajar, 2010), 50.

Pranata ini disebut pranata hukum yang menjadi struktur legitimasi dalam masyarakat. Pranata politik dan ekonomi tidak berdaya jika tidak didukung oleh pranata hukum.

Dari struktur pranata ini, dapat dilihat posisi TKGY dari keempat jenisnya beserta lembaga-lembaga pendukung dan suprastruktur yang ada. Adalah jelas bahwa TKGY dalam segala bentuk merupakan bentuk struktur signifikansi. Sebagai signifikansi, TKGY terkait dengan dominasi dan legitimasi. Kondisi keberadaan TKGY sebagai sebuah struktur dominasi dilihat bagaimana pranata politik, yaitu kesultanan, dan pranata ekonomi, yaitu masyarakat, khususnya swasta, mengangkat TKGY ke permukaan.

Kesultanan merupakan pranata politik, bukan pranata hukum, karena kesultanan merupakan penguasa di bidang budaya, bukan pemerintahan. Karena berkuasa secara budaya, kesultanan memiliki ketergantungan pada masyarakat dalam iklim demokrasi. Jika masyarakat tidak memandang lagi sultan sebagai pihak yang sah dalam mewakili kebudayaan Jawa, ia kehilangan statusnya sebagai struktur dominasi politik.

TKGY sendiri berangkat dari sultan dan TKGY dapat diidentifikasi dengan pranata politik ini. Sejarah panjang dan ingatan tentang pranata hukum yang pernah dipegang oleh kesultanan memiliki peran penting untuk menjaga agar dominasi politik kesultanan tetap bertahan di Daerah Istimewa Yogyakarta. Sejarah ini menjaga TKGY tetap dikelola pada masyarakat, dan pengelolaannya oleh kesultanan langsung merupakan upaya menjaga agar dominasi mereka dalam budaya tetap terjaga. Hal ini kemudian didukung oleh pranata ekonomi seperti perbankan, industri pariwisata, dan industri rakyat, yang memiliki sumber daya untuk mengangkat TKGY lebih tinggi lagi.

Dalam level tertinggi, TKGY diakui sebagai salah satu warisan budaya Indonesia. Pranata hukum telah dibuat untuk memagari TKGY dan mengelolanya dengan perwakilan Dinas Kebudayaan dan Dinas Pariwisata. Hal ini membuat TKGY dalam iklim globalisasi ini akan tetap bertahan dan

justru semakin baik. Dari perspektif teori strukturasi, TKGY didukung bukan saja oleh struktur dominasi, namun juga oleh struktur legitimasi, dan inilah yang dibutuhkan suatu objek budaya untuk dapat berkembang dan berdaya saing.

Peran setiap lembaga harus berkelanjutan secara sadar. Setiap pihak harus mengamati dan memandang perkembangan TKGY yang terjadi di masyarakat. Pengawasan ini harus bersifat reflektif karena banyak pihak perlu mengetahui kemungkinan kalau tindakannya justru berakibat pada penyimpangan dari apa yang ia inginkan dari TKGY. Dengan cara ini, berbagai pihak dapat mengantisipasi kemungkinan yang terjadi pada masa depan melalui langkah-langkah adaptif yang perlu.

VI. Pengelolaan dan Arah Pengembangan

Pengelolaan objek budaya oleh pranata-pranata dalam struktur masyarakat tersebut dilakukan melalui lima cara: perkumpulan, acara sosial, interaksi tak fokus, perjumpaan, dan rutinitas. Karena setiap bentuk interaksi memiliki kekurangan masing-masing, penggunaan semua bentuk interaksi, sejauh tidak bertentangan, akan saling menutupi kekurangan dan memperkuat pewarisan. Hal ini dapat dilihat pada semua bentuk interaksi yang terdapat dalam TKGY. Perkumpulan ditemukan telah terbentuk secara sengaja, baik dalam bentuk formal maupun non-formal. Begitu pula, acara sosial telah terlihat dalam kegiatan-kegiatan lembaga formal dan non-formal seperti pentas seni, acara penggalangan dana korban Merapi, dan sejenisnya.

Sementara itu, bentuk interaksi juga tidak berfokus menjadi keseharian TKGY. Berbagai kegiatan banyak menampilkan TKGY sebagai acara pembuka. Para peserta kegiatan ini tidak bertujuan untuk melihat TKGY sehingga tidak terfokus pada TKGY. Namun, paparan TKGY pada mereka merupakan bentuk interaksi yang tidak dapat diabaikan. Para peserta dapat tertarik dan bahkan antusias untuk mengetahui lebih jauh dan menjadi salah satu pewaris

Buku ini tidak diperjualbelikan.

TKGY. Perjumpaan dan rutinitas merupakan bentuk interaksi terfokus. TKGy telah menunjukkan eksistensinya pada kedua ranah ini. Perjumpaan masyarakat dan TKGy terjadi dalam banyak festival, lomba, dan acara-acara khusus TKGy yang ditonton berbagai kalangan.

Rutinitas merupakan upaya meminimalisasi sumber-sumber kecemasan tak sadar dan menjadi bentuk dominan aktivitas sosial sehari-hari. Para pelaku rutinitas menjalankan kegiatan ini untuk mempertahankan rasa akan kelestarian perbuatannya. Rutinitas juga telah tercipta di lembaga-lembaga pendidikan formal dan non-formal untuk mendidik para penari TKGy, walaupun tidak seintensif masa lalu. Kegiatan rutinitas merupakan ruh yang menjamin eksistensi objek budaya dan pewarisan TKGy telah memandang penting hal ini melalui berdirinya lembaga-lembaga formal dan non-formal. Dari gambaran interaksi yang terjadi dalam pengelolaan TKGy oleh pranata hukum, ekonomi, dan politik di atas, dapat dipastikan bahwa TKGy di masa datang akan tetap berkembang dengan baik dan dinamis.

Teknologi informasi memang berkembang luas pada masa kini, tetapi hakikat dari interaksi yang terjadi tetap sama. Walaupun orang menyaksikan TKGy melalui *youtube*, produksi TKGy tetap dilakukan secara tradisional. Para penari TKGy dalam video *youtube* adalah para penari asli, bukan robot atau animasi. Bahkan jika memang animasi, animasi tersebut dibuat berdasarkan realitas TKGy. Perubahan hanya bersifat permukaan, sedangkan esensinya tetap sama. Begitu pula, sebuah pertunjukan TKGy mungkin hanya dihadiri oleh 20 orang, tetapi mata elektronik seperti kamera televisi menyalurkan pertunjukan tersebut kepada jutaan orang yang bersantai di rumah. Tentu saja, acara seperti ini harus bersaing dengan *facebook*, hiburan modern, film, dan berbagai saingan lainnya. Namun, TKGy telah beradaptasi dengan baik. Bagi yang tidak menyukai kreasi baru, mereka dapat datang ke Kraton, melihat DVD yang menampilkan TKGy ideal, atau bahkan mendaftar di sanggar dan lembaga formal.

Wacana pewarisan muncul jika memang TKGy menghadapi persaingan. Wacana pewarisan telah hadir dalam berbagai latar sejarah dan selalu merujuk kondisi di mana suatu objek budaya mengalami masalah eksistensi di rumah sendiri.⁸⁵ Ketika pada akhirnya TKGy menjadi populer dan mendominasi di lokasinya, relevansi pewarisannya yang perlu dikaji ulang. TKGy merupakan wacana pewarisan terotorisasi yang terus dihasilkan oleh Kraton sebagai pihak dominan di masyarakat Daerah Istimewa Yogyakarta. Seiring waktu, strategi penyebaran TKGy keluar Kraton menghasilkan TKGy yang menjadi sebuah ingatan kolektif masyarakat untuk menyatakan identitasnya. Pewarisan tetap mesti dilakukan, mengingat tekanan wacana lain terus berkembang di masyarakat.

Derap globalisasi telah teratasi namun arahnya tetap tidak pasti. Sebagai identitas Daerah Istimewa Yogyakarta, TKGy akan terus berkembang dan semakin luas di daerah. Walaupun begitu, sebagai identitas nasional, TKGy masih harus bersaing dengan berbagai objek budaya yang mengalami wacana pewarisan terotorisasi di berbagai kawasan lain di Indonesia. Di Daerah Istimewa Yogyakarta, orang asing datang tidak hanya belajar TKGy. Beberapa di antaranya justru belajar tari Bali atau tari Solo. Di Jawa Barat, wacana pewarisan pusaka Pajajaran telah muncul ke permukaan, begitu juga di Sumatera dan kawasan lain di Indonesia. Dalam program Indonesia Kontemporer 2011 di London, enam dari sebelas seniman yang tampil adalah orang asing. Mereka berprofesi sebagai dalang, koreografer, pembatik, penari, musisi gamelan, dan pelukis. Lebih dari itu, tidak satu pun seniman TKGy hadir sedangkan dua seniman tari dari kegiatan keduanya menari tari Bali, satu di antaranya belajar tari Bali di Daerah Istimewa Yogyakarta. TKGy masih belum dapat dilihat sebagai sebuah warisan nasional, masih belum sebanding dengan wayang kulit, batik, tari Bali, gamelan, dan pahatan Jepara. Oleh karena itu, masih ada ruang terbuka

Buku ini tidak diperjualbelikan.

⁸⁵ Laurajane Smith, *Uses Of Heritage* (New York: Routledge, 2006), 17.

bagi para pelajar TKGY untuk semakin mengembangkan TKGY ke depan untuk meraih statusnya sebagai salah satu warisan budaya nasional Indonesia.

R.M. Dinusatomo membuat sebuah penekanan penting dalam wawancara dengan peneliti. Menurutnya, masalah seseorang masih mau belajar TKGY saat ini adalah masalah seberapa intens lembaga formal dan nonformal melakukan sosialisasi. Dengan kata lain, isu pengembangan tidak lain adalah isu komunikasi pemasaran. Hal ini ada benarnya karena jika hanya melihat dari perspektif pariwisata dan ekonomi, TKGY menjadi sebuah objek bisnis dan bagaimana TKGY dikemas dan dipromosikan menentukan laku tidaknya objek tersebut di masyarakat. Inilah perspektif modern, perspektif pengembangan TKGY yang adaptif terhadap laju perubahan globalisas

BAB IV

PERJALANAN TKGY DALAM PROSES PEWARISAN

I. Tari Klasik Di Dalam Kraton Yogyakarta

a. Lahirnya Wayang Wong dan Beksan Trunojoyo

Raja Louis XIV dikenal sebagai sosok raja yang mencitai dan melindungi tari Balet di Perancis. Tidak berbeda dengan keberadaan Sultan Hamengku Buwono I (HB I) di antara tegaknya Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat sebagai sosok seniman besar yang mencitai dan sudi untuk melindungi seni pertunjukan. Pasca perjanjian Giyanti 1755 berimplikasi pada lahirnya sebuah pemerintahan baru. Sebuah kerajaan baru yang terletak di Yogyakarta dengan Sultan sebagai pemimpinnya. Kekuasaan Mataram dibagi menjadi dua wilayah besar yang terdiri dari Kasuhunanan Surakarta Hadiningrat (Surakarta) dan Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat (Yogyakarta).

Lahirnya Kasultanan Yogyakarta bukan sebuah bentuk suksesi yang menyertakan seluruh perangkat utuh Kraton seperti halnya kesenian yang hidup di dalamnya. Persoalan ini yang melatar-belakangi munculnya berbagai bentuk produk kesenian dan gaya baru di tengah kemandirian Kraton Yogyakarta. Kebutuhan Kraton dalam penyelenggaraan berbagai upacara, prosesi, ritual, persembahan, dan lain sebagainya sebagaimana keberadaan berbagai bentuk kesenian yang sebelumnya hidup di Kraton Surakarta. Keberadaan Kraton Yogyakarta yang sudah tidak lagi menjadi bagian dari Surakarta, tampak menjadi dasar munculnya karakteristik baru pada bentuk sajian pertunjukan yang menjadi pembeda dan penciri bahwa karya-karya tersebut merupakan produk yang dimiliki oleh Kraton Yogyakarta.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Di dalam lahirnya Kraton Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat, Sultan HB I merupakan sosok sentral. Tidak hanya dalam hal menjalankan pemerintahan, tetapi juga dalam hal pengembangan seni klasik di Yogyakarta. Pada masa pemerintahan Sultan HB I diciptakan beberapa pertunjukan antara lain; *Wayang Wong, Bedhaya Semang, Beksan Trunajaya, Beksan Lawung Halus, Beksan Sekar Medura, dan Beksan Guntur Segara*.⁸⁶ Hal itu bukti atas tingginya pengetahuan, pemahaman, dan kecintaan Sultan HB I terhadap seni pertunjukan khususnya tari. Di dalam *Babad Prayud*, G.B.P.H. Soerjobroncto mengilustrasikan dengan jelas peristiwa ketika Sultan HB I sedang berlatih menari dengan lagu *Sekar Sinom*;

*Jeng Sultan malih ngendika, “kulup Tirtakusumeki,
iku beksamu Medura, beksanira Mentawis, apa wis duwe sireku”, Nembah
Tirtakusuma,
„inggi putra paduka ji,
Ingkang mulang leres lepatipun kilap. Jeng Sultan tindak saksana,
“Kulup miluwa mami” Tumut manjing Prabayasa, Mangalering jamban
prabti,
„payo lekasa kedhik”, Nembang sigra beksanipun, Lagyantuk tigang gongan,
“ya wus iku nak mami,
Maksih wutuh iya beksamu Mataram” (Matarum) “Aja murukaken sira,
Ing beksa Mataram iki”, Tur sembah Tirtakusuma, “putra dalem Sri Bupati,
Kados paduka meling,
Arungit beksa Mataram, (Matarum), Sultan mesem ngendika,
„iya padha lawan mami”,
Sareng mijil Sultan lan Tirtakusuma*

(Sultan bersabda lagi, “Ananda Tirtakusuma, Tari Maduramu itu, Agak kurang galak sedikit, Tari Mataram-mu, Apakah sudah kau kuasai?, Tirtakusuma menyembah, Demikianlah halnya putranda Baginda,

⁸⁶ R.M. Soedarsono, Drama Tari Ramayana Gaya Yogyakarta, Laporan Seminar Sendratari Ramayana Nasional, Yogyakarta: Panitia Penyelenggara Seminar, 1970, 150. Ketika Wayang Wong gaya Yogyakarta diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwono I, Wayang Wong gaya Surakarta diciptakan oleh Adipati Mangku Negara I pada saat hampir bersamaan.

Tak tahulah, mengajarnya benar atau salah. Sultan segera berjalan, “ikutlah aku ananda”,
 Ke utara masuk Prabayaksa, “ayolah cepat sedikit”, Menyanyi lalu segera menari, Baru berjalan tiga gongan,
 “yah seperti itulah ananda,
 Masih sempurna tari Mataram-mu”. “jangan kamu ajarkan Tari Mataram ini”, Sembah Tirtakusuma,
 “Putranda (Baginda Raja), Menjunjung titah paduka, Memang pelik tari Mataram”, Sultan tersenyum berkata,
 “yah demikian pula pendapat saya”,
 Keluarlah Sultan dan Tirtakusuma bersama-sama).⁸⁷

Syair *Sinom* di atas menjelaskan bagaimana proses pengembangan *joged Mataram*. Di mana tari klasik gaya Yogyakarta, merupakan bentuk sajian yang *berdasar* pada akar kebudayaannya di masa lalu, tidak lain adalah kebudayaan Mataram. Di dalam syair itu dapat juga dipahami adanya sebuah dialektika tentang bagaimana dan kepada siapa tari itu diwariskan. Proses ini dapat turut menjadi simpul tentang bagaimana perhatian Sultan HB I terhadap kelangsungan dan kelestarian tari. ‘Ruh’ budaya dari leluhur Mataram hidup pada realitas gerak tari yang disampaikan, dan digambarkan bagaimana peliknya tari atau *joged Mataram* untuk diajarkan dan dipelajari. Peran Sultan HB I dalam perkembangan TKGY cukup besar. Tercatat bahwa Sultan HB I telah menciptakan sembilan TKGY, dan empat di antaranya telah menjadi pusaka *dalem*.

Lahirnya TKGY di masa Sultan HB I tidak dapat dilepaskan dari situasi dan kondisi pada saat itu. Lahirnya TKGY turut dilatarbelakangi oleh suasana pergolakan, salah satunya adalah usaha melawan penjajah. Oleh karenanya tari tidak hanya dimanfaatkan untuk kegiatan upacara semata, melainkan juga digunakan sebagai media untuk perjuangan. Sultan HB I dalam konteks ini menuangkan gagasan ataupun ide

⁸⁷ G.B.P.H. Soerjobrongto menerangkan ketika kepulangannya dari Misi Kesenian Kraton Yogyakarta di Eropa Barat pada tahun 1970-an.

melalui konstruksi gerak estetis gaya Yogyakarta untuk tujuan membangkitkan semangat kepahlawanan dan perjuangan bagi prajurit kerajaan. Terlepas dari hal itu keberadaan TKGY juga tidak pernah dapat dilepaskan dari tujuan-tujuan simbolis dalam rangka melegitimasi kedudukan sultan baik di dalam maupun di luar kraton. Hal itu menjelaskan bahwa suatu karya seni lahir oleh kondisi masyarakat, kondisi sosial, kondisi politik saat itu, dan memiliki nilai *estetis-simbolis*. Kondisi-kondisi tersebut merupakan sebuah kekuatan dalam proses penciptaan karya seni, sebagaimana bahwa pertumbuhan kesenian sama dengan pertumbuhan manusia yang dipengaruhi oleh alam sekitar (*external factor*) dan diri sendiri (*internal factor*) yang melibatkan pengetahuan, perasaan, dan imajinasi manusia.

Upaya keras dari sultan HB I dalam perjalanannya tidak sepenuhnya menuai jalan yang mulus. Seni senantiasa dinamis, lahir, tumbuh, berkembang. Perkembangan dalam hal ini tidak selalu memiliki konotasi positif, di mana sebuah entitas akan mengalami kemajuan dari bentuk atau wujud awalnya. Perkembangan dalam hal ini menjelaskan tentang realitas pasang surut suatu bentuk pertunjukan dalam konteks ini adalah TKGY. Dari kesembilan karya yang diciptakan Sultan HB I itu, pada kenyataannya tidak seluruhnya dapat berkembang ke arah yang positif. Dari kesembilan karya Sultan HB I itu faktanya hanya dua karya yang masih dapat dinikmati hingga kini. Kedua TKGY yang dimaksud adalah pertunjukan *wayang wong* dan Trunajaya. Karya lainnya saat ini tengah diupayakan untuk direkonstruksi oleh kalangan seniman dan pemerhati seni TKGY seperti halnya tari *Bedhaya Semang*. Bahkan *Bedhaya Semang* dalam perjalanannya dianggap sebagai sumber dari segala bentuk sajian tari puteri gaya Yogyakarta.

Namun, dalam perkembangan yang melalui masa yang panjang sampai sekarang tidak semua pertunjukan yang telah diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwono I tersebut diselenggarakan dapat bertahan atau berkembang, yang masih dipertunjukan sampai sekarang adalah *wayang wong* dan *Beksan*

Trunajaya walaupun pertunjukan tersebut pada kalangan terbatas dan pada acara-acara khusus Kraton, misalnya saat perayaan ulang tahun Sultan Hamengku Buwono IX atau pada saat hari berdirinya kota Yogyakarta. Akan tetapi, karya- karya Sultan Hamengku Bowono I yang tidak tampil lagi tersebut masih dikonstruksi kembali oleh pemerhati tari klasik gaya Yogyakarta, misalnya *Bedhaya Semang* yang diasumsikan sebagai hulu atau sumber dari segala tari puteri gaya Yogyakarta.

b. Pasang Surut Seni Pertunjukan Di Kraton Ngayogyakarta

Tampak kepemimpinan Ngayogyakarta Hadiningrat secara estafet dilanjutkan oleh Sultan Hamengku Buwono II (HB II) setelah berakhirnya pemerintahan sultan HB I. Pemerintahan Sultan HB II berlangsung selama kurang lebih dua dekade (1792 – 1812) yang kemudian dilanjutkan penerusnya Sultan Hamengku Buwono III (HB III) selama dua tahun (1812 – 1814). Meski memimpin cukup lama, di masa Sultan HB II kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan tampak surut. Situasi ini dipengaruhi oleh adanya pergolakan politik yang mengganggu stabilitas sosial dan ekonomi kraton.

Kedekatan Sultan HB II dengan Paku Buwono IV (PB IV) yang terendus oleh Raffles melahirkan adanya siasat adu domba untuk menggulingkan kekuasaan. Raffles dalam masa pendudukannya di Indonesia tidak menyukai adanya hubungan antara kedua kerajaan (Ngayogyakarta Hadiningrat dan Surakarta Hadiningrat). Melalui jalinan hubungannya dengan putera mahkota (Sultan Hamengku Buwono III), Raffles merencanakan penyerbuan terhadap kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat. Penyerbuan terhadap kraton berakibat pada penggulingan kekuasaan Sultan HB II. Beliau diasingkan ke Pulau Pinang,⁸⁸ dan Raffles mengangkat Sultan Hamengku Buwono III menjadi sultan yang baru. Di masa-masa ini kondisi seni pertunjukan sedikit diabaikan,

⁸⁸ Periksa M. C. Ricklefs, *A History of Modern Indonesia*, (Bloomington: Indiana University Press, 1981), seperti dikutip oleh R.M. Soedarsono, 20.

oleh karena kraton lebih berfokus untuk memperbaiki kondisi politik, sosial, dan ekonomi.

Geliat seni pertunjukan dapat kembali dirasakan di masa kepemimpinan Sultan Hamengku Buwono IV (1814 – 1823) setelah surut selama lebih dari dua dekade di kepemimpinan sebelumnya. Pasca penobatannya pada tahun 1814 sebagai penerus kepemimpinan Ngayogyakarta Hadiningrat, Sultan melangsungkan pernikahan pada tahun 1816. Berbagai seni pertunjukan dihadirkan untuk dipertontonkan dalam rangkaian prosesi pernikahan yang diselenggarakan seperti halnya *wayang gedhog* dengan cerita Panji, *wayang krucil* atau boneka dengan cerita Damarwulan, *wayang jemblung* atau perut besar dengan cerita Menak, *wayang kedok* atau tabuh, *wayang topeng*, *wayang jenggi* atau tari topeng Cina dan *wayang gambyong* atau boneka kayu yang berbentuk bulat ditampilkan di depan *kelir* atau layar oleh seorang dalang, pada akhir pertunjukan *wayang kulit* bersama wayang wong, Pertunjukan ini berlangsung di dalam Kraton Yogyakarta.⁸⁹ Meski telah tampak geliatnya namun hadirnya Belanda yang menggantikan keberadaan Inggris di Indonesia, kembali mempengaruhi situasi politik. Belanda yang menguasai struktur masyarakat mulai menerapkan sistem tanam paksa. Lemahnya kekuasaan Sultan dan pengaruh kaum priyayi atau bangsawan menstimulasi lahirnya kelas atas baru dalam struktur masyarakat atau kaum *borjuis*.

c. Bangkitnya Kehidupan Wayang Wong

Sultan Hamengku Buwono IV wafat pada tahun 1823 ketika suasana politik di dalam istana Kraton Yogyakarta semakin kacau karena perlakuan kolonial Belanda yang berkuasa waktu itu. Pengangkatan putra mahkota (Sultan Hamengku Buwono V) menjadi sultan masih berusia anak-anak (3 tahun) memaksa untuk mencari solusi perwalian sultan yang masih anak-anak tersebut. Malahan kondisi ini lebih

⁸⁹ Periksa *Babad Ngayogyakarta Jilid I XCVIII*, 36-39, (Yogyakarta: Museum Sanabudaya), P. B. A, 135, 401.

parah oleh gerakan-gerakan pemberontakan oleh kalangan-kalangan bangsawan sehingga kekuasaan Sultan Hamengku Buwono V semakin surut.

Suatu perubahan sosial-politik yang terjadi dimanfaatkan oleh kolonial Belanda untuk dapat menguasai seluruh Pulau Jawa. Pada tahun 1830, dapat dicatat hampir seluruh Pulau Jawa dikuasai oleh Belanda dan membentuk daerah koloni. Hal ini membuat pemerintahan Sultan Hamengku Buwono V lebih berfokus menghadapi tingkah laku kolonial Belanda dari pada mengurus perkembangan seni tari. Hal ini ditengarai tidak adanya catatan kegiatan seni pertunjukan pada sekitar tahun 1823 sampai 1830.

Meningkatnya kondusifitas kraton seiring bertambah dewasanya Sultan Hamengku Buwono I, kraton tampak kembali memperhatikan perkembangan seni pertunjukan. Hal itu tidak terlepas dari adanya perwalian sultan atau kepemimpinan kolektif. Pada masa itu *Wayang Wong* mengalami perkembangan pesat, dan proses pewarisan kesenian leluhur kembali dilaksanakan oleh Sultan HB V, bahkan Sultan sendiri dalam konteks perkembangan turut hadir sebagai sosok penari dalam pertunjukan *Wayang Wong*. Menurut catatan, Sultan sendiri turut tampil menari sebanyak lima kali dalam lakon *Pragolamurti*, *Petruk dadi Ratu*, *Rabinipun Angkawijaya*, *Jayasemadi* dan *Pregiwa-pregiwati*.⁹⁰

Keterlibatan Sultan dalam pertunjukan, turut memupuk kecintaannya terhadap kesenian sebagaimana leluhurnya Sultan HB I yang terbentuk kesenimanannya dengan kebiasaannya menari. Di masa kepemimpinan Sultan HB V beberapa karya tari diciptakan di antaranya *Serimpi Kandha*, dan *Serimpi Renggawati*.⁹¹ Pelembagaan *Serimpi Kandha* mengandung tema perkawinan endogami yang biasanya dilakukan dalam kehidupan kaum ningrat Jawa. Hal ini dikritisi oleh Sultan Hamengku Bowono V melalui tari tersebut. Hal

⁹⁰ Jenifer Lindsay, *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Pertunjukan Jawa* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991), 98.

⁹¹ R.M. Soedarsono, et al, *Misteri Serimpi*, (Yogyakarta: Tarawang Press, 2000), 22.

itu menjelaskan kecerdasan dan sifat kritis Sultan Hamengku Buwono V dalam berkesenian.

Selain perkembangan seniman dalam menyikapi persoalan yang terjadi di lingkungan sekitar, terdapat juga perkembangan pada pertunjukan *wayang wong*. Pada masa Sultan Hamengku Buwono V dibuat naskah sebagai petunjuk selama berlangsungnya pertunjukan. Naskah atau teks ini biasanya disebut dengan *Serat kandha* dan *Serat Pocapan*⁹².¹⁰ Perkembangan juga terjadi pada penggunaan alat musik, yaitu adanya pengembangan perpaduan-perpaduan alat musik tiup diatonis ke dalam musik gamelan Jawa yang digunakan sebagai *back-sound*. Sultan Hamengku Buwono V dalam konteks perkembangan ini juga membentuk golongan penari menjadi beberapa lembaga, di antaranya golongan *Ringgit Cina*, *Ringgit Encik*, dan *Ringgit Gupermen*.⁹³

Penggolongan penari di masa Sultan HB V dilakukan berdasarkan pada tingkatan kemampuan penari dalam menguasai tarinya, dan juga berdasarkan nama golongan tersebut. *Ringgit Cina* (Penari Cina) merupakan golongan penari pemula atau penari golongan ketiga. Latihan dan pertunjukannya dilakukan di Bangsal Kemagangan yang terletak di sebelah selatan pusat Kraton Yogyakarta. *Ringgit Encik* (penari orang Arab dan India) latihan dan pertunjukannya dilaksanakan di Bangsal Trajumas yang terletak di utara pusat Kraton. Penari ini masuk dalam golongan kedua. *Ringgit Gupermen* (Penari Pemerintah) adalah golongan penari-penari utama. Golongan ini mengadakan latihan dan pertunjukan di Trtatag Bangsal Kencana yang terletak di dalam pusat Kraton Yogyakarta. Adanya tingkatan penari atau pelembagaan golongan penari-penari di Kraton, dan menunjukkan adanya penambahan jumlah penari atau *abdi-dalem*. Kemudian Sultan

⁹² R.M. Soedarsono, 22

⁹³ G.B.P.H. Suryobrongto, Cara Berlatih Tari Klasik Gaya Yogyakarta, dalam Fred Wibowo, (ed), Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1981), 101-102.

Hamengku Bowono V mengorganisasi lembaga keabdidaleman yang khusus bagi penari laki-laki yang memerankan tokoh perempuan dalam pertunjukan (*transvetism*). Lembaga ini disebut dengan *bedhaya kakung*.

d. Dimulainya Penyebaran TKGY Keluar Tembok Istana

Pergantian tampuk kepemimpinan kraton Ngayogyakarta Hadiningrat cukup dinamis dari masa ke masa. Situasi pemerintahan senantiasa berdampak pada berbagai sektor kehidupan masyarakat baik di dalam maupun di luar istana, salah satunya adalah kehidupan seni dan budaya. Sebagaimana TKGY yang senantiasa mengalami pasang surut dalam lima kepemimpinan yang berbeda dari semenjak berdirinya kraton di masa Sultan HB I. Diciptakan, tumbuh, surut, berkembang kembali, dan seterusnya. TKGY berkembang sebagaimana kehendak keinginan raja yang memimpin istana.

Sultan Hamengku Buwono VI (HB VI) merupakan sosok raja yang mencintai kesenian. Keberadaan *Bedhaya Babar Layar* dan *Srimpi Endra Wasesa* sebagai peninggalan menjadi bukti rasa cintanya pada kesenian. Tidak hanya meninggalkan karya tari, masa pemerintahan Sultan HB VI juga menjadi titik tolak perkembangan TKGY. TKGY yang sebelumnya hidup dan tumbuh di dalam tembok kraton kemudian berkembang menembus keluar benteng istana. Pada masa Sultan HB VI ini, ada semacam aturan atau pedoman yang memperbolehkan pengembangan tari di luar tembok istana. Pedoman itu tidak semata-mata memperbolehkan seniman untuk membawa TKGY dengan serta merta keluar istana, melainkan memberikan rambu-rambu untuk seniman turut berproses kreatif dalam mengembangkannya.

Sultan HB VI di masa pemerintahannya memperbolehkan para seniman untuk membawa TKGY keluar tembok istana, akan tetapi mereka harus memodifikasinya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

agar tidak sama dengan bentuk TKGY yang ada di dalam istana. Sebagaimana kasus *Joged Jengkeng*, walaupun cerita, kostum, iringan masih sama dengan tari di dalam istana, tetapi bentuk gubahannya dilakukan penari dengan cara yang berbeda. Di dalam *Joged Jengkeng* penari menyajikannya dengan posisi jongkok. Proses penciptaan *joged jengkeng* (tari jongkok) terinspirasi dari seni membaca *babad* dengan sahut-menyahut antara dua orang, dan pembacaannya dengan lagu yang diiringi oleh gerakan-gerakan tari dan alat musik gamelan Jawa. Banyak catatan yang menyatakan bahwa *Joged Jengkeng* dimobilisasi oleh Kanjeng Pangeran Harya Purwadiningrat (menantu Sultan). Yang termasuk *Joged Jengkeng* antara lain *langen driyan* (tari bersenang-senang) dengan cerita Damarwulan, *langen asmarasupi* (tari percintaan), *langen wiraga* yang mengambil cerita Panji.

Upaya mobilisasi *joged jengkeng* ke luar tembok istana memberikan pengaruh pada bentuk tari *langen mandrawanara* (kera yang berjumlah banyak). Tari ini terdiri atas tokoh-tokoh kera dalam kisah Ramayana. Usaha atau ide Kanjeng Pangeran Harya Purwadiningrat disempurnakan oleh putra Sultan Hamengku Buwono VI (pangeran) yang bernama Mangkubumi. Pangeran inilah yang terkenal sampai sekarang memperkasai *langen mandrawanara*, *langen Asmarasupi* dan *langen Wiraga*.⁹⁴ Selain itu pada masa Sultan HB VI, juga tercipta pelebagaan tari *Bedhaya Gandrungmanis* dan *Bedhaya Kuwungkuwung*. Beliau juga membentuk pelebagaan *Serimpi Putri Cina*, *Serimpi Pandhelori* dan *Serimpi Renggawati*. Pelebagaan tari *Bedhaya* merupakan sebuah komposisi tari putri dengan sembilan orang penari. Tari *Serimpi* ditarikan oleh empat orang penari putri, sedangkan *Serimpi Renggawati* ditarikan oleh lima orang penari putri dan bercerita.

⁹⁴ B.P.H. Suryobrongto, *Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, 1976), 26.

Perkembangan TKGY kemudian berlanjut di masa pemerintahan Sultan Hemengku Buwono VII (HB VII). Pada masa pemerintahan Sultan HB VII, penyebaran tari untuk pertama kalinya tercatat dilakukan dengan menggunakan teknologi pengabadian gambar (photo). Di mana sebuah dokumen photo pergelaran *Wayang Wong* untuk pertama kalinya ditemukan di masa Sultan HB VII ini.⁹⁵ Sebagaimana pendahulunya, Sultan HB VII juga menjadi sosok pemimpin yang mencintai kesenian. Ia turut berperan seperti pendahulunya dalam menciptakan beberapa pelebagaan tari, di antaranya *Bedhaya Durma* dan *Bedhaya Bedah Madiun*. Pelebangaan ini tercipta di tengah berlangsungnya pemberontakan-pemberontakan, dengan kata lain suasana sosial-politik mendapat goncangan lagi. Peristiwa pemberontakan dipimpin oleh Pangeran Suryengalaga pada sekitar tahun 1883.⁹⁶ Pangeran Suryengalaga adalah salah seorang putera Sultan Hamengku Buwono V. Dia telah meletakkan jabatannya yang digantikan oleh adiknya (Sultan Hamengku Buwono VI). Pemberontakan ini dimanfaatkan oleh pihak Belanda untuk menerapkan prinsip adu-dombanya (*divide et impera*) sehingga perkembangan sosial-politik menjadi fokus utama, dan seperti biasanya kesenian tidak banyak mendapat tempat untuk dipertunjukkan.

Walaupun di dalam tembok Kraton pertunjukan jarang berlangsung, di luar tembok istana terjadi penyebar luasan tari oleh organisasi-organisasi kesenian yang dimotori oleh putra Sultan Hamengku Buwono (Pangeran) Tejakusuma dan Pangeran Suryodiningrat. Organisasi yang dibangun oleh pangeran-pangeran ini bernama Kridha Beksa Wirama (KBW) yang mendapat dukungan penuh dari Sultan dengan membantu guru-guru tari dari Kraton, dan memberi dukungan secara finansial.

⁹⁵ R.M Soedarsono, *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), 1984, 25.

⁹⁶ Sudiro, "Pergolakan Suryengalaga di Yogyakarta" (Tesis S-2 Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, 1986).

Pengembangan TKGY pasca pemerintahan Sultan HB VII, kemudian dilanjutkan oleh penerusnya yaitu Sultan Hamengku Buwono VIII (HB VIII). Sultan HB VIII lahir pada tanggal 3 Maret 1880., dan dinobatkan sebagai sultan tanggal 8 Februari 1921 sampai pada tanggal 22 Oktober 1939. Ia meninggal dunia di rumah sakit Panti Rapih Yogyakarta. Pada masa pemerintahannya, Sultan HB VIII banyak melakukan rehabilitasi bangunan di kompleks Kraton Yogyakarta, seperti Trtatag Siti Hinggil, Bangsal Pagelaran yang terletak pada bagian utara (depan), Gerbang Donoprato, dan Masjid Gedhe.

Di masa pemerintahan Sultan HB VIII hampir setiap tahun diselenggarakan pertunjukan untuk upacara-upacara di dalam istana. Tercatat selama pemerintahannya, *wayang wong* tidak kurang dari 11 kali diselenggarakan dengan cerita lengkap, megah dan besar.⁹⁷ Pertunjukan ini berlangsung sampai empat hari berturut-turut dan diikuti 300-400 orang penari. Selama pertunjukan, Kraton terbuka bagi seluruh *kawula-dalem* untuk menyaksikan secara langsung.

Menurut catatan G.B.P.H. Suryobrongto, ketika pelebagaan *wayang wong* sebagai upacara atau ritus sakral di istana, banyak orang yang terlibat dalam pertunjukan ini, seperti orang kecil (*abdi-dalem*), pejabat pemerintahan kolonial, dan para bupati di luar Yogyakarta, serta sarjana Barat juga ikut serta menyaksikan pertunjukan tersebut. Para kawula-dalem biasanya duduk lesehan tanpa alas di halaman Kraton sekitar Trtatag Bangsal Kencana, sedangkan para pejabat dan tamu-tamu lainnya disediakan kursi untuk tempat duduk. Seluruh tamu dan penonton mendapat suguhan atau hidangan makan dan minum dari Kraton.

Sultan Hamengku Buwono VIII memperhatikan tari secara seksama sejak masa persiapan pertunjukan yang akan ditampilkan sampai pertunjukan berakhir. Beliau

⁹⁷ G.B.P.H. Suryobrongto, 46-47.

memerintahkan seluruh penari yang terlibat agar selalu mempersiapkan diri sebelum tampil dan harus telah hadir di dalam istana. Juga para penari harus diperhatikan atau tidak ditelantarkan. Mereka diberi penginapan atau tempat istirahat di Bangsal Kasatriyan sambil mengadakan latihan beberapa gerak yang sifatnya praktis sebagai bentuk persiapan dan dapat terbangun kekompakan sesama penari. Peristiwa ini disebut sebagai *tuguran* atau pemusatan penari di istana.

Tidak hanya kepada *abdi dalem* dan rakyatnya, Sultan HB VIII senantiasa menanamkan kecintaan pada kesenian kepada generasi penerusnya. Sultan HB VIII selalu mengatakan kepada putra-putrinya agar mampu menari, seperti halnya disampaikan kepada Bandara Raden Mas Maknulmunajati atau Pangeran Pujakusuma yang terkenal dengan peran Angkawijaya, Raden Mas Alpasuatlamin atau Pangeran Suryobrongto yang sering memerankan tokoh Gatutkaca, Raden Mas Darajatun atau Sultan Hamengku Buwono IX (HB IX) juga memainkan peran Gatutkaca.⁹⁸ Jadi, penari bukan hanya para *abdi-dalem* saja, melainkan para bandara atau priyayi luhur kerabat istana (adik, putra-putri Sultan). Ada juga hal yang menarik dalam pelebagaan tari *bedhaya-serimpi* pada masa ini, yaitu bahwa jenis tari putri telah dibiasakan ditarikan oleh penari putri, dan hanya dalam *wayang wong* masih berlaku *transvetism* (laki-laki memerankan wanita).

Sultan Hamengku Buwono VIII juga dikenal sebagai seorang sultan yang kreatif dalam tata rupa dan musik. Hal ini terlihat dari keikutsertaan beliau dalam mengembangkan kostum-kostum yang digunakan oleh penari, dan didukung oleh seniman multitalenta seperti Kanjeng Raden Tumenggung Jayadipura dan Kanjeng Raden Tumenggung Purbaningrat sebagai penata tari dan penata iringan tari (*gendhing*). Hal ini dapat dilihat pada kostum bagian kepala dalam tari *wayang*

⁹⁸ Y. Sumandiyo Hadi, *Pasang Surut Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta dan CV Media Pressindo, 2001), 33-34.

wong yang sebelumnya bercorak *dhestar tepen*, *songkok* dan *udheng gilig*, lantas dikembangkan menyerupai bentuk hiasan kepala yang digunakan dalam wayang kulit sehingga setiap karakter atau tokoh memiliki hiasan kepala yang berbeda-beda.

e. Perkembangan TKGY di Luar Istana

Sultan Hamengku Buwono IX (HB IX) naik tahta pada tahun 1940 yang berdekatan dengan terjadinya Perang Dunia II dan pendudukan Jepang di Republik Indonesia. Sultan yang pernah mengikuti sekolah sampai ke Leiden Belanda membangkitkan semangat kebangsaan terhadap Republik Indonesia sehingga beliau terlibat dalam perjuangan melawan penjajah dan sebelum kemudian menggabungkan diri dengan pemerintahan Indonesia. Situasi di masa perjuangan kemerdekaan berdampak pada minimnya gelaran seni pertunjukan di kraton Yogyakarta. Gelaran seni pertunjukan yang pernah tercatat di masa awal kepemimpinan Sultan HB IX adalah pertunjukan tari *Beksan Pethilan Bomantara* melawan *Prabu Jayalengkara*. Pertunjukan tari itu disajikan pada tanggal 25 sampai 26 Maret 1944 di Bangsal Kencana dalam rangkaian acara perjamuan yang diperuntukkan bagi Saiko Sikikan, seorang pejabat tinggi Militer Jepang.⁹⁹ Sajian pertunjukan yang digelar oleh Sultan HB IX dalam acara jamuan tersebut, secara tidak langsung memberikan sebuah pesan tentang semangat perlawanan atas penjajahan sebagaimana situasi yang terjadi di Indonesia.

Minimnya gelaran pertunjukan bukan berarti Sultan HB IX tidak memperhatikan kehidupan seni. Sultan sebagai salah satu sosok pejuang Indonesia masih memberikan perhatian yang cukup besar kepada seni pertunjukan. Di sisi lain, Sultan juga memiliki kepekaan terhadap situasi dan kondisi bangsa saat itu. Hal itu kemudian yang melatarbelakangi perubahan dari rupa pertunjukan tari di dalam istana. Di

⁹⁹ R.M. Pramutomo, *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial (II)*, (Surakarta: ISI Press Solo, 2009), 149.

mana Sultan HB IX melakukan perubahan dengan tidak lagi menghadirkan kebijakan untuk tidak menyelenggarakan ritual secara bermewah-mewahan. Sultan HB IX berpendapat bahwa penyelenggaraan pesta dengan menjamu ribuan tamu, menyuguhkan hidangan mahal, lengkap dengan sajian pertunjukan *wayang wong* dirasakan sebagai bentuk kemegahan berbau kolonial. Perjamuan dan berbagai bentuk ritual yang sakral kemudian tidak lagi diselenggarakan sebagaimana di masa Sultan HB VIII melainkan dengan cara yang sederhana.

Pada dekade awal masa pemerintahan Sultan HB IX, pelembagaan tari dikembangkan melalui pendidikan seni tari dengan usaha mengirim guru-guru tari untuk mengembangkan kemampuannya ke Kridha Beksa Wirama sebagai lembaga resmi yang didukung oleh Kraton sendiri. Tidak hanya dengan cara itu, Sultan HB IX dalam perjalanannya turut dikenali sebagai pengembang dan pembaharu TKGY. Di masa kepemimpinannya, sultan memberikan kebebasan penari istana untuk mengembangkan diri melalui pelembagaan lomba tari. Setiap penari diperbolehkan mengembangkan kreatifitasnya dalam membuat tari walaupun berbeda dengan yang telah ada di Kraton.

Sultan HB IX tidak ketinggalan juga menciptakan tari *Beksan Golek Menak* pada tahun 1941 dari daerah Kedu sebagai bukti kecintaannya kepada dunia seni pertunjukan. Dalam proses penciptaannya, Sultan memerintahkan para seniman dan penari Kraton menyelenggarakan latihan untuk merealisasikan ide-idenya. Pelembagaan tari ciptaan Sultan Hamengku Buwono IX yang bernama *Golek Menak* pertama kali dimainkan atau dipentaskan di Tragtag Bangsal Kencana Kraton untuk ulang tahun Sultan yang dihadiri oleh seluruh kerabat Kraton, para bupati, dan tamu undangan pada tahun 1943, dengan adegan beksan peperangan antara Dewi Sudrawerti melawan Dewi Sirtupelaeli, dan Prabu Dirgamurta melawan Raden Maktal.

Sultan HB IX mendirikan pelebagaan tari Bebadan Among Beksa di rumah salah satu adik iparnya, K.P.H. Purwadiningrat pada tahun 1950. Melalui pelebagaan ini, bentuk- bentuk ritual dan seni pertunjukan dilaksanakan bersama-sama dengan Paheman Hari Biwada, yakni sebuah lembaga khusus yang menyelenggarakan acara penting Kraton Yogyakarta. Untuk pelestarian pelebagaan seni tari Kraton, sejak tahun 1950 berbagai kegiatan yang berhubungan dengan tari dialihkan ke luar istana Kraton, dan bertempat di Ndalem Purwodiningrat atau tempat tinggal salah seorang menantu Sultan Hamengku Buwono VIII yaitu K.R.T. Purwodinigratan. Organisasi atau pelebagaan yang dibentuk bernama Among Beksa Kraton Yogyakarta yang berada di bawah naungan Kawedanan Hageng Punakawan Kridhamardawa Kraton. Inisiatif Sultan Hamengku Buwono IX menyelenggarakan seni tari klasik gaya Yogyakarta di luar istana Kraton bermanfaat bagi masyarakat luas karena masyarakat umum mendapat kesempatan mengikuti segala kegiatan tari, berupa latihan-latihan sampai pada pementasan tanpa terlibat dengan lembaga ke-*abdidaleman*.

Pada 1952 berdiri Yayasan Siswa Among Beksa (YSAB) yang dipimpin oleh pangeran (adik Sultan Hamengku Buwono IX) bernama B.P.H. Yudonegoro. Yayasan Siwa Among Beksa (SAB) merupakan sebuah paguyuban atau yayasan tari yang digerakkan oleh siswa, dan SAB memiliki induk Bebadan Among Beksa Kraton Yogyakarta. Gerakan paguyuban ini bertujuan untuk memelihara, dan sekaligus mengembangkan tari klasik gaya Yogyakarta-Mataram.

Pelebagaan tari yang dilaksanakan di luar istana Kraton diasumsikan bahwa kegiatan pertunjukan di dalam istana Kraton berkurang. Keadaan ini berakhir pada tahun 1973, saat Sultan Hamengku Buwono IX menggiatkan kembali kegiatan di dalam istana Kraton di bawah naungan Kawedanan Hageng Punakawan Kridhamardawa. Sementara itu, Bebadan Among Beksa yang berkerjasama secara intensif dengan Siswa Among Beksa tetap melakukan kegiatannya di

luar istana Kraton. Lama-kelamaan kegiatan Bebadan Among Beksa berkurang di dalam istana sehingga organisasi ini membubarkan diri dengan sendirinya, tinggal bertahan Yayasan Siswa Among Beksa yang telah mencatat keberadaanya secara resmi pada tahun 1978, melalui akte hukum negara Republik Indonesia dan bertahan sampai sekarang. Walaupun kegiatan dilaksanakan di dalam istana, Kraton kembali terbuka untuk masyarakat umum seperti biasanya, tanpa harus menjadi *abdi-dalem* terlebih dahulu. Namun, mereka hanya mengikuti peraturan di dalam istana Kraton yang berkaitan dengan tata krama, seperti berpakaian yang sopan, penggunaan bahasa, adat sopan-santun, dan lain sebagainya.

Sebagian masyarakat yang ingin mendapatkan status ke-*abdidaleman* secara resmi dapat melakukan semacam magang terlebih dahulu, dan sebagian lainnya tetap berstatus sebagai *kawula-dalem* yang mengabdikan sesuai dengan kemampuan. Bagian masyarakat ini disebut dengan *narakarya*. Keterlibatan *narakarya* yang berasal dari organisasi dan lembaga pendidikan tari dari luar istana Kraton memberi sumbangan ragam bentuk pengembangan kreativitas tari klasik gaya Yogyakarta.

Sementara itu, ada juga penggabungan tari klasik gaya Yogyakarta dengan gaya Surakarta. Kegiatan pelestarian latihan tari secara rutin dilaksanakan di dalam istana Kraton setiap hari Minggu yang bertempat di Bangsal Kasatriyan. Selain latihan, hampir setiap tahun diselenggarakan pelestarian pentas untuk upacara yang bersifat ritual memperingati *tingalan-dalem* dengan pertunjukan *wayang wong*, *beksan lawung*, *bedhaya* atau *Serimpi*. Sejak 1977 Kraton membuka hubungan kerjasama dengan Kementerian Pariwisata Indonesia untuk melaksanakan pertunjukan tari yang bersifat *entertainment* guna promosi kebudayaan serta melegitimasi Yogyakarta sebagai kota kebudayaan.

Ketika Sultan HB IX menjabat wakil presiden Republik Indonesia pada 24 Maret 1973, beliau mengutus misi kesenian Kraton ke negara-negara di Eropa sebagai wakil kesenian negara Indonesia. Untuk pertama kalinya,

utusan tersebut membawa dua perangkat gamelan pusaka Kraton yang biasa panggil dengan Kyai Madumurti dan Kyai Madukusumo. Pengembangan tari klasik gaya Yogyakarta tidak hanya diperkenalkan pada bangsa-bangsa Eropa, juga bagi masyarakat Indonesia yang multikultur dan bangsa Asia lainnya. Tercatat pada tahun 1978, Kraton Yogyakarta mengikuti sebuah festival kesenian di Jakarta.

Pada tahun 1980-an, Sultan mengirim kesenian ke kota Padang dalam rangka kerja sama antara Pemerintahan Daerah Provinsi DI Yogyakarta dengan Pemerintah Daerah Provinsi Sumatra Barat, dengan menampilkan tari *lawung gagah*, *bedhaya*, *Wayang Wong* yang diiringi dengan gamelan pusaka Kraton, serta Sultan Hamengku Buwono IX memberikan sebuah kata pengantar sebagai penjelasan tentang tari klasik gaya Yogyakarta pada masyarakat atau pengunjung di Padang. Terakhir pada tahun 1988 saat mendekati akhir hidupnya, Sultan mengirim kembali misi kesenian ini ke Jepang.

Sultan HB X lahir pada tanggal 2 April 1946 di Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat, bernama B.R.M. Herjuno Darpito, setelah dewasa beliau bergelar K.G.P.H. Mangkubumi, dan kemudian diangkat sebagai putra mahkota bergelar KGPAA. Hamengku Negara Sudibyo Rajaputra Nalendra ing Mataram. Pada tanggal 7 Maret 1989 B.R.M. Herjuno Darpito dinobatkan sebagai Sultan dengan gelar resmi *Sampeyan Dalem ingkang Sinuhun Kanjeng Sri Sultan Hamengku Buwono Senapati ing Alogo Ngabdurrokhman Sayidin Panatagama Khalifatullah ingkang Jumeneng Kaping Sedasa*, atau dikenal dengan nama Sultan HB X.

Melihat masa hidup Sultan Hamengku Buwono X yang tumbuh setelah Republik Indonesia merdeka, pendidikan secara formal dan informal turut membentuk pemahaman demokratis Indonesia pada diri Sultan. Dia mengukuhkan konsep “Tahta Untuk Rakyat”, di dalam pidato *Jumenengan Dalem* pada 7 Maret 1989, bahwa:

“Maka jikalau boleh saya ketengahkan, Jumenengan yang diselenggarakan pada 7 Maret 1989, hari ini, mungkin dapat ditangkap dan dihayati sebagai momentum peneguhan tekad;,”

Tahta Untuk Rakyat bisa diartikan sebagai bentuk perjuangan kesejahteraan bersama masyarakat atau keberpihakan pada masyarakat, yang membuka bagi masyarakat untuk berpendapat, mengikuti atau mengetahui perkembangan pencarian jati dirinya, serta membuka kesempatan bagi masyarakat melihat suatu kebenaran dan kesalahan, persamaan pendapat maupun perbedaannya. Hal ini berarti kebenaran pada masa Sultan Hamengku Buwono X tidak hanya turun dari pemimpin atau sultan, tetapi dari rakyat, oleh rakyat dan bagi rakyat, layaknya sebuah sistem demokrasi.

Suatu proses pengambilan suatu kebijakan di luar tradisinya akan menghasilkan konsekuensi-konsekuensi yang harus dihadapi, termasuk kebijakan Sultan Hamengku Buwono X dengan konsep sang rajanya. Tanpa ada batas yang jelas antara raja dan rakyat, maka siapa pun tidak memandang status sosial dan kebudayaan bisa menciptakan produk-produk kebudayaan (tari), dalam arti semua agen atau manusia dalam kebudayaan mempunyai hak yang sama. Masyarakat umum atau *narakarya* dalam pengembangan pelestarian tari klasik gaya Yogyakarta, seperti penari-penari dan tokoh-tokoh seni pertunjukan di Yogyakarta. Jika dilihat masyarakat Yogyakarta sekarang, boleh dikatakan bahwa Yogyakarta merupakan tempat berkumpulnya berbagai macam kebudayaan yang heterogen. Artinya, Sultan telah memikirkan upaya untuk *counter culture* di tengah gesekan dengan kebudayaan-kebudayaan lain ataupun kebudayaan global.

Dewasa ini masyarakat mempunyai pilihan tontonan berbagai macam tari, dari tari klasik sampai pada tari kontemporer, dan tidak bisa dipungkiri banyaknya sarjana-sarjana seni tari di Yogyakarta menghasilkan karya-karya yang mudah ditonton dan mudah dimengerti oleh masyarakat luas. Hal ini merupakan konsekuensi terberat bagi keberlangsungan tari klasik gaya Yogyakarta, suatu keadaan penuh kompleksitas persoalan tari klasik di tengah-tengah tari-tari yang lain, seperti tari modern, tari kreasi baru, dan tari kontemporer.

Masalahnya ialah apakah tari klasik gaya Yogyakarta tetap mempertahankan gaya Mataram Yogyakarta dengan ciri yang lugas, anggun, mistis, serta militan di tengah banyaknya pilihan masyarakat yang lebih suka akan nilai profan, dangkal, instana ataupun karya-karya *kitsch* lainnya.

II. Peran Kraton dan Abdi Dalem Proses Pewarisan

a. Peran Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat Dalam Proses Pewarisan

Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat beserta ningrat hingga kini masih menjadi pusat bagi pewarisan tari klasik. Walaupun begitu, peran ini, telah jauh berkurang dibandingkan peran yang ditunjukkannya pada abad ke-19 dan 18.¹⁰⁰ Di dalam proses pewarisan saat ini, kraton didukung oleh adanya fakta mengenai keberadaan keluarga dan keturunan yang menempati posisi-posisi strategis di dinas kebudayaan baik di provinsi maupun tingkat kabupaten kota. Melalui posisi-posisi itu kraton mendapat dukungan penuh dalam upaya pewarisan. Beberapa dukungan yang tampak diberikan adalah upaya rekonstruksi tari klasik.¹⁰¹ Pengembangan TKGy juga dilakukan melalui norma atau aturan yang mewajibkan penciptaan koreografi baru pada tari Bedhaya dan Srimpi ketika terjadi pengangkatan Sultan baru.

Pada saat pengangkatan Sultan HB IX dan X misalnya, koreografi baru diciptakan. Proses penciptaan koreografi baru pada saat itu disertai dengan pengembangan busana tari yang

¹⁰⁰ Barbara Hartley. *Javanese Performances on An Indonesian Stage: Contesting Culture, Embracing Change*. (Leiden: KITLV Press), 2008, 16

¹⁰¹ Strategi lainnya adalah peningkatan kualitas sumber daya manusia, peningkatan sarana dan prasarana dinas, rehabilitasi benda cagar budaya, pengelolaan naskah kuno, penyusunan perda, dan bidang budaya, pembentukan peneliti dari pegawai negeri bidang budaya, fasilitasi lembaga pengelola dalam pengelolaan dan pengembangan acara, tersusunnya pedoman, kebijakan pembangunan berbasis budaya, penyiapan sarana, dan prasarana acara bertaraf nasional dan internasional, peningkatan SDM pengelola acara budaya di daerah, promosi budaya, dan penyelenggaraan acara-acara nasional dan internasional. Lihat situs Dinas Kebudayaan Provinsi Yogyakarta.

baru, dalam pengertian tetap pakaian versi lama tetapi dibuat baru sehingga menjadi layak pakai dan terlihat lebih megah.¹⁰² Adanya koreografi baru dan aksesoris yang dibangkitkan kembali inilah terdapat fungsi pewarisan karena setiap koreografi akan berasosiasi dengan generasi tertentu dalam keluarga kerajaan. Setiap anggota keluarga kerajaan dalam generasi tersebut harus berupaya mewariskan koreografi tersebut sehingga menunjukkan identitasnya sebagai bagian dari generasi sultan.

Meskipun demikian, pewarisan yang dilakukan Kraton tidak dilangsungkan oleh institusi ini, tetapi dijalankan secara tidak langsung melalui transmisi dalam berbagai asosiasi tari amatir dan sekolah tari swasta. Hal ini dipandang sebagai menyebarnya pewarisan tari klasik keluar dari dinding Kraton. Istilah dinding Kraton ini memiliki makna yang harfiah sekaligus kultural. Secara harafiah, istana Yogyakarta dikelilingi oleh dinding tinggi bernama baluwarti. Baluwarti merupakan tembok persegi dengan ketebalan 3,5 meter dan tinggi 3,5 hingga 4 meter, dengan keliling 5 km dengan menara di keempat sudutnya. Dinding ini dibangun pada masa Sultan Hamengku Bowono I sebagai perlindungan dan pertahanan di saat perang.¹⁰³ Semenjak itu tari berkembang di dalam lingkungan benteng dan masyarakat hanya boleh belajar tari rakyat seperti jaran kepang, tayuban, ketoprak, atau slawalan.¹⁰⁴

Secara kultural, dinding merupakan simbol dari peradaban di Barat. Dalam masyarakat Eropa, benteng yang menjadi tembok sebuah kawasan seperti kota dan istana

¹⁰² Supriyanto. "Busana Tari Bedaya Gaya Yogyakarta: Sebuah Kajian Estetika," dalam *Jurnal Agem*, Volume 8(1):1-7, (2009), 6.

¹⁰³ L.K. Wardani, R.M. Soedarsono, Timbul Haryono, Djoko Suryo, "City Heritage of Mataram Islamic Kingdom in Indonesia: Case Study of Yogyakarta Palace," dalam *The International Journal of Social Sciences*, 9(1), (2013), 106.

¹⁰⁴ R.M. Soedarsono, "The Role of Gamelan Music in Dance Instruction: the Relation between Dance and Music," dalam *Asia Pacific Society for Ethnomusicology Conference, Manila*, (18-23 February 2002).

merupakan pembatas antara peradaban dan non-peradaban, antara kehidupan dan kematian, dan antara masyarakat maju dan masyarakat barbar. Peradaban baru yang lebih unik terisolasi di dalam benteng, dan mulai berevolusi membedakan dirinya dari masyarakat di luar tembok secara terus-menerus seiring dengan perkembangan waktu. Tanpa adanya aliran keluar dari tembok, maka peradaban di dalam tembok akan semakin terbedakan dari peradaban di luar tembok, kurang lebih sama seperti berjalannya evolusi biologis pada pulau-pulau terisolasi. Adanya aliran budaya keluar dari tembok berarti ada penyebaran peradaban yang sebelumnya terisolasi menjadi lebih memasyarakat karena dalam kondisi damai, bagian di luar tembok hingga batas-batas tertentu adalah kawasan yang secara administratif dan politik juga merupakan bagian dari kawasan yang berada di dalam tembok. Dengan kata lain, penyebaran TKGy ke luar istana sama artinya dengan penyebaran keluar peradaban yang awalnya berkembang di dalam istana menjadi lebih luas ke kawasan-kawasan yang kurang berkembang sehingga memberikan pengaruh tidak saja politis, tetapi juga kultural bagi masyarakat sekitar. Hal ini hanya mungkin terjadi jika kawasan luar berada dalam kondisi damai sehingga, penyebaran TKGy keluar Kraton menunjukkan perdamaian telah terjadi antara Kraton dan masyarakat luar Kraton.

Dalam kasus Kraton Yogyakarta, benteng sebagai lambang peradaban tidak dapat ditafsirkan secara mutlak seperti di Barat. Kraton Yogyakarta tidak sepenuhnya dipagari oleh dinding. Di kawasan utara terdapat bukaan benteng yang menjadi alun-alun. Alun-alun berfungsi mengumpulkan masyarakat dan prajurit, pelatihan prajurit, tempat upacara, atau tempat mencari keadilan. Ukurannya cukup besar yaitu 300 x 265 meter atau memakan sekitar 5,6% dari keliling benteng. Sebagai kawasan terbuka, struktur ini menunjukkan kalau Kraton tidak sepenuhnya terpisah dari peradaban luar. Ciri ini membedakan benteng yang ada di Yogyakarta dengan

benteng-benteng yang ada di Eropa, atau yang dibangun oleh bangsa Eropa. Benteng hanya membatasi peradaban Kraton dalam derajat tertentu yang tidak semutlak di Barat. Dari perspektif militer, hal ini merupakan tanda kelemahan, tetapi dari perspektif damai, hal ini merupakan tanda kekuatan. Adanya karakter seperti ini pada istana kesultanan Yogyakarta merupakan tanda bahwa Kraton Yogyakarta lebih berperspektif damai daripada militer.

Tahun 1918, Kridha Beksa Wirama didirikan. Pada tahun 1954, setidaknya ada dua institusi yang mendidik tari sebagai perpanjangan tangan Kraton seperti Paguyuban Katolik Cipta Budaya dan Yayasan Siswa Among Beksa. Para pengajarnya merupakan orang-orang Kraton dan para siswa juga merupakan anak-anak bangsawan dan sedikit anak dari *abdi dalem* yang dipandang berprestasi. Walaupun demikian, Kraton tetap menunjukkan eksistensinya sebagai pelestari budaya, terutama pada peristiwa-peristiwa penting. Hal ini ditunjukkan dengan pergelaran tari-tari suci seperti *serimpi* dan *bedhaya* di Kraton pada saat peristiwa penting, misalnya pernikahan anggota kerajaan atau perayaan hari besar. Selain itu banyak perempuan desa yang mengetahui tari klasik, akan tetapi merasa enggan untuk menarikannya. Keengganan itu disebabkan tari klasik memiliki hubungan yang kuat dengan sistem aristokrasi. Kepercayaan yang berkembang, di dalam masyarakat ialah tari tersebut merupakan tari suci dan hanya boleh ditarikan oleh kalangan terbatas. Tari *bedhaya*, *serimpi*, dan *golek*, adalah tari-tari yang tidak sembarang orang boleh melihat dan berasosiasi dengan upacara tertentu seperti *tedhak* dan *jengkar Sinuwun Dalem* (turunnya raja untuk bertemu rakyat di peringgitan). Para penarinya juga tidak boleh sembarangan. Mereka tidak boleh menarik tari selain tari sakral, dan mereka tidak boleh menari dalam keadaan menstruasi. Sementara itu, dalam tari-tari di pedesaan, tari yang dipertontonkan adalah tari-tari rakyat seperti ketoprak atau *wayang wong*, dan kalau tari klasik, tari klasik yang dibawakan adalah tari klasik Surakarta.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Pada tahun 1970-an, persepsi masyarakat terhadap tari klasik membuat perlombaan tari bertema tari klasik yang dibuat untuk masyarakat mengalami sepi peminat. Menurut penuturan nara sumber, pada dasawarsa ini terdapat sekitar 40-50 orang yang mengikuti lomba tari bergaya Surakarta di Yogyakarta, sedangkan yang mengikuti lomba tari bergaya Yogyakarta hanya sekitar 4 atau 5 orang. Selain itu, ketika ditelusuri siapa peserta lomba tari bergaya Yogyakarta tersebut, ternyata mereka memiliki hubungan kekerabatan dengan Kraton sehingga para peserta dapat dipandang berasal dari keluarga *priyayi* dan tidak ada masyarakat biasa. Perkembangan tari dalam lingkungan Kraton kemudian dapat dibagi menjadi tiga jenis, yaitu tari asli Kraton dan tetap merupakan tari Kraton, tari asli Kraton yang menjadi tari rakyat, dan tari rakyat yang menjadi tari Kraton. Dalam versi pertama, tari asli Kraton yang tetap menjadi tari Kraton adalah tari-tarian sakral seperti *serimpi* dan *bedhaya*. Tari ini dibedakan dari tari gaya Surakarta yang bersifat lebih klasiko-romantik, dicirikan dengan gaya yang lebih banyak mengandung ornamen, relung-relung yang mengandung nilai estetik dan lebih kompleks, dan cenderung lebih feminin. Tari klasik gaya Yogyakarta bersifat klasik karena tidak banyak mengandung ornamen, lebih sederhana, mengandung bentuk yang lurus dan kokoh serta tegas, dan lebih maskulin.¹⁰⁵ Walaupun begitu, tari versi Yogyakarta memiliki keunggulan pada aturan yang ketat. Aturan ini memberikan kesulitan tersendiri, bukan hanya dari segi tari, tetapi juga dari segi penggunaan instrumen seperti gendang.

Tari klasik yang dikembangkan Kraton Yogyakarta dibatasi oleh sejumlah aturan tegas, sejalan dengan tata krama

¹⁰⁵ Y. Sumandiyo Hadi, *Kontinyuitas dan Perkembangan Tari Klasik Gaya Yogyakarta sebagai Legitimasi Warisan Budaya Bangsa*, (Institut Seni Indonesia: Yogyakarta 2012), 14.

yang dihidupkan di Kraton,¹⁰⁶ yang kemudian disebut sebagai tari *adi luhung*. Aturan tegas yang memagari tari klasik ini disebut prinsip *Joged Mataram*. Filosofi dan aturan yang ketat ini diakui oleh Theresia memenuhi fungsi fisik sekaligus mental. Secara fisik, individu menjadi lebih sehat karena gerakan tari menggunakan organ tubuh dari ujung kaki hingga kepala. Secara mental, individu menjadi lebih sosial, dalam arti bergaul dengan sesama penari, dan sabar serta memiliki jiwa putri “feminitas” yang tetap terjaga.

Prinsip *Joged Mataram* sebenarnya bersifat universal, dan hanya dengan bahasa yang berbeda. Ia merujuk pada pengakuan temannya dari Belitung yang juga mengajar tari bahwa pada dasarnya keduanya menganut prinsip yang sejenis. Kelemahan dari teori *Joged Mataram* adalah bersifat lisan, walaupun telah lama dirumuskan, sehingga tidak dapat menjadi bangunan teori yang ilmiah dengan bukti-bukti historis yang kuat. Budaya lisan dari masyarakat Jawa bukanlah warisan budaya tetapi sebuah upaya penjajahan Belanda yang membatasi kemampuan individual masyarakat di masa lalu sehingga masyarakat menjadi tidak berkembang secara pendidikan.¹⁰⁷ *Joged Mataram* saat ini telah diaplikasikan pada pendidikan karakter untuk prajurit Kraton dan keluarga

¹⁰⁶ Menurut penuturan Theresia Suharti, tata krama di kraton sangat ketat. Terdapat banyak larangan seperti harus berjalan dengan cara tertentu (jongkok, tidak boleh datang berkelompok, harus urut, berjalan di pinggir, dan duduk di tempat tertentu).

¹⁰⁷ Pendapat ini sejalan dengan pandangan evolusioner mengenai kebudayaan. Dalam pandangan ini, kebudayaan melalui tahapan mulai dari budaya visual, budaya lisan, budaya tulisan, budaya cetak, dan kembali ke budaya visual. Pergeseran ini terjadi akibat migrasi. Sulitnya budaya Jawa berangkat dari budaya lisan menjadi budaya tulisan dapat dipandang sebagai masalah migrasional dimana masyarakat dari budaya tulisan tidak mentransmisikan budaya tulisan mereka ke masyarakat budaya lisan sehingga terjadi kesenjangan yang kemudian membangun stratifikasi antara masyarakat tulisan yang lebih bergengsi dengan masyarakat lisan yang dipandang kurang terpelajar. Dalam kasus Jawa, masyarakat tulisan yang bermigrasi ke Jawa adalah para penjajah Belanda. Periksa M-T Albert, *World Heritage and Cultural Diversity: What Do they Have in Common?* World Heritage and Cultural Diversity, UNESCO, 2010, 21.

Kraton. Hal ini merupakan sebuah kemajuan yang baik karena dari sisi filosofis TKGY dilepaskan dari konteksnya sendiri dan dijadikan sebuah filosofi universal yang berlaku bagi pelatihan kemiliteran maupun sopan santun. Walaupun begitu, hal berbeda juga dapat dirasakan dari TKGY. TKGY di masa modern menjadi sulit dilaksanakan dengan tetap berpegang pada para penari yang memiliki pemahaman mendalam mengenai *Joged Mataram*. Hal ini disebabkan sifat tingkat kehidupan yang semakin tinggi. Sebagai contoh, sebuah karakter yang seharusnya dijiwai secara mendalam oleh seseorang selama bertahun-tahun menjalani satu karakter dapat diubah dalam waktu hanya beberapa jam.¹⁷ Para penari TKGY masa kini dapat menari dengan beberapa karakter sekaligus sehingga berbeda dengan di masa lalu.

Dalam proses pembelajaran tari sendiri, Kraton juga menggunakan cara-cara yang bersifat tradisional. Pembelajaran sepenuhnya imitatif dan tidak mengandung unsur analisis. Menurut kesaksian Theresia, ada salah seorang penari yang bahkan tidak tahu nama tari yang akan dibawakannya, tetapi ketika mendengarkan gamelan langsung mengetahui harus menari bagaimana. Selain sifatnya yang langsung tanpa teori dan analisis, pembelajaran tari di Kraton memiliki kesulitan dalam diskriminasi berbasis jenjang, bukan kompetensi. Para penari dengan jenjang lebih tinggi, tidak peduli kompetensinya, akan lebih mungkin terpilih sebagai penari kerajaan daripada penari dengan jenjang lebih rendah walaupun memiliki kompetensi yang baik. Pada level masyarakat, Kraton telah menginisiasi sebuah festival sendratari antarkabupaten. Pada awalnya festival ini bernama festival tari klasik gaya Yogyakarta yang diselenggarakan di kawasan kepatihan. Sejak tahun 2009, penyelenggaraan tidak lagi di kawasan Kraton, tetapi sudah digilir ke kabupaten-kabupaten peserta. Dinas Kebudayaan mengelola penyelenggaraan tahunan ini. Setiap tahun sekitar lima grup penari bertanding sesuai dengan tema yang dibawakan.

Dalam konteks pewarisan berbasis hukum yaitu Undang- Undang No 19 tahun 2002 tentang Hak Cipta, tari klasik Yogyakarta dibagi menjadi dua, yaitu sebagai berikut.

1. Tari klasik yang tidak mengandung hak cipta, yaitu tari yang mengandung salah satu ciri:
 - a) Tari klasik yang tidak diketahui penciptanya,
 - b) Tari klasik Kraton yang sudah diketahui penciptanya tetapi penciptanya telah meninggal dunia serta telah berlangsung hingga 50 tahun setelah ia meninggal,
2. Tari klasik yang mengandung hak cipta, yaitu tari yang mengandung salah satu ciri:
 - a) Tari klasik yang diketahui penciptanya dan penciptanya masih hidup
 - b) Tari klasik yang diketahui penciptanya dan penciptanya sudah meninggal tetapi belum berlangsung hingga 50 tahun
 - c) Tari klasik Kraton yang penciptaannya merupakan wujud persembahan dan pengabdian *abdi dalem* terhadap sultan.
 - d) Tari klasik yang telah mengalami gubahan atau kreasi atas perintah dan izin sultan yang masih baru¹⁰⁸

Proses pewarisan tari dalam kategori pertama akan lebih mudah karena tari ini merupakan milik umum. Tari dalam kategori kedua meletakkan tanggung jawab pewarisan pada individu yang memegang hak cipta atas tari tersebut, baik itu seniman, sultan, maupun *abdi dalem*.

Tari versi kedua, yaitu dramatari yang berasal dari Kraton berupa *wayang wong* adalah dramatari yang pada awalnya mementaskan lakon Mahabharata dan Ramayana. Dramatari ini dikembangkan oleh Sultan HB I sebagai upaya penghidupan kembali *wayang wong* dari zaman Majapahit¹⁰⁹

¹⁰⁸ Faza Novrisal. "Perlindungan Karya Cipta Seni Tari: Studi terhadap Konsep dan Upaya Perlindungan Hak Cipta Seni Tari Yogyakarta" (Tesis Sarjana S-2 Universitas Diponegoro 2009), 167.

¹⁰⁹ R. M. Soedarsono, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 29.

sehingga membangun legitimasi dan garis silsilah penguasa Jawa dari penguasa Hindu ke penguasa Islam.¹¹⁰ Walaupun dramatari ini berasal dari Kraton, tetapi pada tahun 1880-an mengalami komersialisasi keluar Kraton. Tahun 1899, Sultan HB VIII mempertontonkan wayang orang di depan masyarakat dan melakukannya sebanyak 11 kali dengan biaya yang besar.¹¹¹ *Wayang wong* kemudian mengalami perpindahan tempat, daripada penyebaran (difusi), karena *wayang wong* mulai diadopsi ke masyarakat. Sementara itu, pergelaran akbar oleh Kraton justru mengalami kemerosotan. Menurut R.M. Soedarsono, hal ini disebabkan oleh perubahan struktur politik di kesultanan dan adanya perubahan selera estetika masyarakat yang juga berubah. Sebagian masyarakat tetap berupaya melestarikan *wayang wong*, tetapi mengalami kendala besar. Wayang wong merupakan sebuah tari lintas disiplin seni dan memiliki kompleksitas besar dalam pertunjukannya. Pada masa kini, *wayang wong* sangat diterima dalam lingkungan masyarakat meskipun empunya berasal dari Kraton. Hal ini

¹¹⁰ Kesultanan Ngayogyakarta Hadiningrat pada masa awal memiliki masalah identitas yang rumit antara peradaban Hindu dan Islam. Sementara itu banyak simbol budaya datang dari peradaban Hindu, terdapat pula simbol-simbol kultural dari tradisi Islam. Sebagai contoh, salah satu pusaka kerajaan adalah Kangjeng Kyai Gundhil atau Kanjeng Kyai Antakusuma. Ini adalah nama sebuah baju yang dibuat dari kain yang diyakini pernah dipakai Nabi Muhammad lalu diwariskan kepada Sunan Kalijaga yang kemudian diserahkan kepada Senapati. Periksa R.M. Soedarsono, 132. Begitu juga, bendera bernama *Kangjeng Kyai Tunggulwulung*, merupakan bendera yang dipercaya dibuat dari selimut Ka'bah di Mekkah. Bendera ini digunakan dalam perang saudara 1749-1755 oleh Pangeran Mangkubumi dan diyakini memiliki kekuatan mengusir wabah penyakit, hingga pada tahun 1932 dan 1948, pernah dibawa mengelilingi daerah yang terkena wabah saat itu dan diikuti oleh ribuan orang. Kompleksitas ini semakin besar ketika unsur animistik dan bahkan modernisasi dikemukakan. Unsur animistik terlihat dari penamaan-penamaan pusaka yang merupakan personifikasi seperti Kangjeng Kyai Meyek, Kangjeng Kyai Tundhung Mungsuh, atau Kanjeng Kyai Udanarum. Selain itu, bahkan kereta kencana yang dibuat di Eropa diberi nama manusia dan dinyatakan sebagai pusaka seperti *Nyai Jimat* yang dibuat di London dan *Kangjeng Kyai Garudhayeksa* yang dibuat di Belanda. Lihat R.M. Soedarsono, 135.

¹¹¹ R.M. Soedarsono, *Masa Gemilang dan Memudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Terawang, 2000), 4.

dapat dilihat munculnya berbagai sanggar di luar Kraton yang berupaya memementaskannya. Sungguhpun demikian, wayang wong tetap diapresiasi Kraton sebagai bentuk dramatari klasik. Dalam kondisi ini, masyarakat tetap memberi dukungan penuh terhadap pertunjukan *wayang wong*, seperti menjadi pemain, pengrawit, dan peran yang lainnya. Sekiranya masyarakat atau sanggar diundang oleh Kraton untuk melakukan pertunjukan dengan lakon-lakon yang dimodifikasi seperti legenda Jawa dan legenda Timur Tengah, masyarakat tetap memberikan bantuan yang positif untuk acara tersebut. Latihan maupun pertunjukan terus dilakukan secara mingguan di halaman rumah bangsawan dengan ditonton oleh masyarakat.

Wayang wong versi Kraton memiliki ciri khusus yang saat ini sedikit banyak mulai ditiru masyarakat. Ciri khusus ini ditunjukkan pada pemisahan gender dan lakon yang lebih jelas. Peran laki-laki melakukan gerakan yang mencerminkan ketegasan dan kekuatan serta memiliki tangan yang kaku dan tangan yang mengepal. Peran perempuan melakukan gerakan yang mencerminkan feminisme dan kelembahlembutan walaupun pada kenyataannya lakon ini dilakukan oleh laki-laki. Perubahan juga ditunjukkan pada struktur pertunjukan yang lebih modern dengan adegan yang tertata rapi, serius, dan memiliki karakter-karakter dengan peran yang menonjol (keras, baik, buruk, konyol, dan sebagainya).

Tari versi ketiga yaitu tari yang berasal dari rakyat lalu menjadi tari Kraton adalah *golek* dan ketoprak. Tari *golek* adalah contoh yang awalnya berasal dari ide sultan setelah menyaksikan pertunjukan *wayang Golek Menak* dari pertunjukan rakyat yang kemudian diangkat menjadi *Beksa Golek Menak* atau *Beksan Menak* yang akhirnya menjadi bagian dari tari Kraton. Sementara itu, ketoprak memiliki asal di kawasan luar kota Yogyakarta pada separuh terakhir abad ke-19. Ketoprak merupakan suatu bentuk pertunjukan sandiwara yang berfungsi merayakan hari panen atau perayaan rakyat lainnya. Dalam penampilannya, satu atau dua orang akan memukul lesung, memanggil masyarakat, lalu

beberapa orang dari masyarakat yang datang akan bergabung dan lainnya menari seiring irama pukulan lesung. Dalam perkembangannya, ketoprak mulai masuk ke kalangan Kraton seperti yang diselenggarakan K.R.T. Wreksodiningrat pada tahun 1908 dari Kraton Surakarta. Walau begitu, kalangan Kraton melihatnya sebagai pertunjukan komersial dan lebih mengadopsinya sebagai usaha mengambil keuntungan dari masyarakat. Pada sisi lain, masyarakat tidak terbiasa dengan membayar untuk menonton pertunjukan sehingga upaya ini gagal.

Perkembangan di Kraton Yogyakarta berbeda dengan di Surakarta. Masyarakat Kraton lebih tertarik dengan pertunjukan ini atas dasar estetika. Tahun 1925, penari ketoprak diundang oleh Kraton untuk melakukan berbagai pertunjukan. Pertunjukan dilakukan di kediaman empat putra sultan yaitu Tejakusuma, Adikusuma, Mangkukusuma, dan Suryodiningrat. Para peserta ketoprak tidak lagi berasal dari masyarakat biasa, tetapi juga putra-putra *abdi dalem* dan putra-putra para pangeran. Ketoprak yang dikembangkan di lingkungan Kraton tetap mempertahankan keasliannya yang dicirikan melalui gerakan dan percakapan yang natural. Perubahan terjadi justru pada instrumen. Lesung telah diganti dengan instrumen yang lebih kompleks seperti gamelan sehingga variasi suara menjadi lebih besar.

Status ketoprak tetap dipandang sebagai pertunjukan yang rendah dibandingkan tari-tari sakral di Kraton. Atas alasan ini, ketoprak tidak boleh dipertontonkan di paviliun tari dan tidak boleh dimainkan oleh penari Kraton. Hanya masyarakat yang boleh menonton ketoprak dan jika dilakukan di Kraton, ketoprak harus dipertunjukkan di ruangan samping istana. Perkembangan ketoprak dapat dilihat melalui sejarah terkait pertentangan ideologi di Indonesia. Pada masa kejayaan Partai Komunis Indonesia (PKI), masyarakat didorong untuk

menjaga keaslian seni mereka, termasuk ketoprak.¹¹² Upaya ini memunculkan seni tari rakyat sebagai seni tari yang elite, khusus untuk kalangan masyarakat. Oleh karena itu, para pelaku ketoprak menolak pengaruh-pengaruh dari tari sakral atau intervensi Kraton dalam perkembangan ketoprak dan akhirnya membuat ketoprak hingga sekarang memiliki karakteristik yang berbeda jauh dari pertunjukan klasik di Kraton.

Di masa Orde Baru, terjadi sintesis yang menarik. Militer mengambil peran dalam pelestarian ketoprak dengan membentuk kelompok Sapta Mandala pada bulan September 1971. Kelompok Sapta Mandala merupakan kerja sama seni antara tentara, pecinta seni, dan pemerintah. Pemimpin dari kelompok ini adalah koreografer dan budayawan yang masih terkenal hingga sekarang, Bagong Kussudiarjo. Bagong dibantu oleh Handung Kussudiarsono, wartawan, adik, sekaligus peneliti terkenal. Sapta Mandala merupakan kelompok yang sangat maju dalam pelestarian budaya. Para aktor di dalamnya mendapatkan bantuan dari berbagai pakar sejarah, bahasa, etika, dan pakaian Jawa, sekaligus mendapatkan pendidikan dari dramaturgi modern. Sapta Mandala kemudian menjadi simbol ketoprak dalam melakukan pertunjukan di televisi dan upacara kenegaraan. Lebih lanjut, Sapta Mandala juga memiliki kemampuan inovatif. Kelompok ini terus melakukan eksperimen dengan teknik baru, termasuk menggunakan naskah tertulis dan menggunakan dialog-dialog berbahasa Indonesia. Selain Sapta Mandala, militer juga memberikan dukungan pada kelompok Dahono Mataram.

¹¹² PKI menjalankan kampanye ini lewat Lembaga Kesenian Rakyat (Lekra). Lekra mengkampanyekan agar masyarakat melawan westernisasi dan kraton dipandang sebagai salah satu simbol westernisasi karena kaitan historis kraton dengan Belanda. Periksa P. de Josselin de Jong. "A Study of Javanese History as a Reaction to Foreign Culture," dalam *Jurnal Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 153, No: 1, Leiden, 112-129, (1997), 117.

Pada tahun 1978, pemerintah melakukan workshop di kabupaten Kulon Progo terkait standarisasi ketoprak. Upaya standarisasi ini ditunjukkan dengan memberikan standar terhadap karakter-karakter utama dari pertunjukan ketoprak. Karakter ini ditandai dengan berbagai untuk yang ditarik bukan saja dari sejarah Jawa, tetapi dari psikologi modern maupun dramaturgi modern. Langkah ini memberikan satu lagi versi ketoprak yang beredar selain versi istana dan rakyat, yaitu ketoprak versi pemerintah. Walaupun begitu, mengingat sifat pemerintah Orde Baru yang represif, dengan cepat ketoprak versi pemerintah mendominasi dan menjadi versi yang paling umum, jika tidak satu-satunya, yang ditemukan di masyarakat.

Di masa modern, kembali pertunjukan ketoprak berevolusi. Seiring bergantinya sistem dari otoritarian menjadi sistem demokrasi pada akhir abad ke-20, ketoprak juga mengadaptasi lebih jauh prinsip-prinsip dramaturgi modern. Keaslian dapat ditunjukkan dengan penggunaan pakaian maupun perhiasan dan gerak-gerik serta instrumen. Perbedaan muncul dari aspek dramatisasi yang melibatkan berbagai instrumen modern seperti kembang api, lampu sorot, dan cerita yang lebih dramatis dan lebih tidak terduga. Jalan cerita yang diadopsi tidak hanya dari legenda Jawa dan Timur Tengah, tetapi lebih luas lagi, mencakup legenda Cina dan Barat.³⁹ Selain itu, penceritaan tidak lagi berfokus pada satu cerita pendek, tetapi dijalankan secara serial, dan dipertontonkan di stasiun televisi nasional, baik milik pemerintah maupun swasta. Dengan kata lain, ketoprak telah berevolusi menjadi sebuah seni pertunjukan yang tidak semata melibatkan unsur budaya lokal Jawa, tetapi telah berubah menjadi salah satu seni pertunjukan nasional.

Selain itu, kesungguhan juga ditunjukkan dalam tipologi istana dan rumah yang tetap dilestarikan. Pusat dari bangunan istana Yogyakarta adalah bangsal kencana (balai emas) dan di bagian depan dari bangsal ini (*tratak* bangsal kencana) yang memaparkan tempat salah satunya berfungsi sebagai

lantai tari. Rumah-rumah bangsawan selain ditandai dengan ukiran dinding, *pringgitan*, *dalem*, dan ruang-ruangan lainnya, terdapat juga sebuah pendapa dengan ruangan terbuka yang luas. Pendapa dan ruang terbuka yang mengelilinginya antara lain berfungsi sebagai tempat pertunjukan tari.¹¹³ Pada zaman dulu, pendapa hanya dimiliki oleh orang yang setingkat *wedono* atau *penewu* ke atas. Tempat ini ditandai dengan ruangan yang ditopang oleh banyak penyangga baik dari kayu, besi, maupun beton. Sebagai tempat pementasan seni, karakteristik pendopo yang berbentuk luas tetapi ternaungi ini membantu dalam pertunjukan tari massal.

Periode vakumnya kegiatan pembelajaran tari di Kraton terjadi melalui tiga periodisasi sejak tahun 1974. Masa vakum terjadi antara tahun 1975 hingga 1980. Tahun 1980-an, dimulai trend ketika rumah-rumah bangsawan mulai menyajikan sendratari yang dimulai di Ndalem Pujokusuman memulai kemudian diikuti oleh Ndalem Purwodiningratan tahun 1985, Ndalem Joyokusuman tahun 1988, dan Ndalem Notoprajan tahun 1989.¹¹⁴ Vakum kedua terjadi antara tahun 1980 hingga 1990 ketika terjadi penggantian *pengageng* dan masalah dalam lingkungan Kraton. Vakum ketiga terjadi pada tahun 1990 hingga Maret 2013. Selama masa vakum ini, jika Kraton memiliki kebutuhan penari, Kraton akan mengandalkan sanggar-sanggar yang tersebar di luar Kraton. Kraton mengundang banyak lembaga formal dan nonformal untuk berpentas di Kraton. Walaupun begitu, hal ini dipandang sebagai sebuah bentuk pengabdian daripada undangan berbayar atau bantuan terhadap sultan karena sultan

¹¹³ Satrio Utomo Dradjat, "The Rationale Behind Urban Form of the Javanese Inland Cities: Urban Morphology of Shifting Capitals of Islamic Mataram Kingdom and its Successors" (Tesis Sarjana S-2, National University of Singapore, 2008), 121.

¹¹⁴ B. Utama, "Sajian Sendratari Ramayana: Komodifikasi dan Kontekstualisasi Seni Pertunjukan Tradisional dalam Kegiatan Pariwisata", dalam *browsur Puslitbang Kebudayaan*, (2011), 39.

sebagai puncak kesejahteraan tentunya absurd untuk dibantu, dan juga bukan undangan berbayar karena masyarakat dan sultan terikat secara hirarkis kemasyarakatan, dan tidak secara transaksional ekonomi. Ini merupakan pengabdian karena sanggar-sanggar pada dasarnya adalah masyarakat yang menjadi abdi yang lebih luas dari kesultanan.

Karena Kraton tidak memberikan dana yang mencukupi, setiap pihak yang diundang merasa rugi secara finansial. Kraton hanya memberikan dana sebesar Rp 300.000 per pementasan dan tahun 2014 menjadi Rp 600.000, sedangkan biaya untuk sekali pementasan dapat mencapai Rp 1,5 hingga 2 juta. Biaya ini mencakup konsumsi, transportasi, dan aspek lainnya misalnya kelompok tari yang dapat mencapai 25 hingga 40 orang. Jumlah ini cukup besar dari standar pementasan tari biasa. Kontribusi terbesar datang dari pengrawit (pemain gamelan) yang dapat mencapai 25 orang, tergantung instrumen yang tersedia di Kraton. Untuk pementasan biasa, seorang pengrawit dapat menjalankan beberapa instrumen sehingga lebih efisien. Walaupun begitu, pementasan di Kraton mensyaratkan setiap instrumen dipegang oleh satu orang pengrawit.

Di sisi lain, hal ini tidak diartikan oleh sanggar atau lembaga formal sebagai upaya yang merugikan. Walaupun secara finansial memang merugikan, secara kultural dan edukasi hal ini sangat menguntungkan karena memberikan ruang bagi pelajar sanggar atau siswa/mahasiswa untuk belajar dan melihat langsung kegiatan di sumber utama tari yang mereka pelajari. Untuk menghidupkan kembali pendidikan tari di Kraton, di bulan Maret 2013, terdapat program keistimewaan bagi Kraton. Dalam program ini, setiap guru diatur untuk setiap 35 hari sekali (salapan) mengabdikan sebagai guru seni tari di Kraton. Langkah ini menjamin agar guru di Kraton tidak pernah kosong dan siswa yang ingin belajar akan selalu memperoleh guru yang siap mengajar mereka. Hal ini berbeda dari masa lalu dimana guru Kraton tidak sepenuhnya mengabdikan karena memiliki kesibukan tersendiri. Bahkan Sultan

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Gambar 4.2 Pengajaran Tari di Kraton Ngayogyakarta Hadinigrat
(Foto: Wicaksono, 2013)

b. Peran Abdi Dalem

Seperti halnya para sultan, para *abdi dalem* juga memandang seni tari sebagai suatu lambang bagi sultan sendiri sekaligus pusaka dan kekuatan dari Kraton.¹¹⁵ *Abdi dalem*, dalam konteks tari, bukan semata sebagai penari, tetapi juga sebagai pengurus pakaian tari *abdi dalem sedahan*, dan pencipta tari. Pencipta tari dari kalangan *abdi dalem* disebut sebagai *empu*. Empulah yang menciptakan tari-tarian klasik yang kemudian diatasnamakan sebagai ciptaan raja. Bagi mereka, penciptaan tari dan persembahannya kepada raja merupakan wujud dari pengabdian, dan mereka tidak memikirkan apakah karya tersebut membutuhkan penghargaan khusus. Walaupun begitu, sultan tetap memberikan penghargaan, biasanya berupa tanah, bangunan, atau gelar kehormatan tertentu.

Semangat pengabdian *abdi dalem* terhadap Kraton menunjukkan ketulusan bagi *abdi dalem* untuk mengembangkan

¹¹⁵ Naoko Uneme. "Searching in the Shade of a Flower: Changes in Learning Processes of Javanese Court Dance Yogyakarta Style," dalam *Asian Alternatives for a Sustainable World: Transborder Engagements in Knowledge Formation*, API, (2008), 171

tari klasik Yogyakarta. Hubungan ini telah terbangun sangat lama, bahkan sebelum kesultanan berdiri. Penguatan yang terjadi juga berkaitan dengan sejumlah peristiwa historis yang dialami kerajaan misalnya Perjanjian Giyanti, berdirinya Republik Indonesia, desentralisasi, hingga globalisasi. Gaya-gaya yang bersifat melemahkan kekuasaan sultan ini turut berkontribusi pada berkembangnya simpati pada diri *abdi dalem* dan juga masyarakat Yogyakarta dalam upaya melestarikan seni tari klasik. Selain itu, faktor lain yang mendorong upaya ini adalah keyakinan kalau tari merupakan lambang kesultanan dan pengabdian kepada raja berkontribusi pada ketenteraman dan keselamatan melalui berkah dari raja. Bagi masyarakat yang bukan *abdi dalem*, berkah yang diharapkan dari kegiatan di Kraton bukan lagi sebuah berkah yang bersifat immaterial. Berkah ini telah mengalami rasionalisasi yang menunjukkan hubungan sebab akibat yang jelas dan dapat diterima oleh generasi baru. Sebagai contoh, seorang penari memang tidak mendapatkan dana untuk melakukan pementasan di kraton. Namun karena kraton merupakan pusat budaya dan dikunjungi turis mancanegara dan pemerhati budaya, berkah akan muncul dalam berbagai macam bentuk yang tidak pernah dibayangkan sebelumnya, seperti halnya undangan pementasan ke luar negeri. Faktor lain yang berkontribusi adalah adanya hubungan simbiosis antara raja dan *abdi dalem*.

Abdi dalem dalam berbagai konteks dapat dipandang sebagai bagian dari kerajaan dan dapat dikatakan sebagai “keluarga sendiri”. Dalam kondisi seperti ini, hubungan kesepakatan tidak berbentuk tertulis dan tidak tegas. Sebagai contoh, tidak ada ikatan tertulis atau kontrak antara yayasan dengan Kraton dengan alasan menjunjung tinggi ikatan nonformal melalui niat baik, prinsip kekeluargaan, dan ikatan emosional. Akibatnya, *abdi dalem* akan merasa malu untuk meminta upah ketika dirinya membutuhkan sesuatu dan berupaya tetap hidup berkecukupan dan tidak berlebihan. Dalam kondisi ini, *abdi dalem* rentan mengalami eksploitasi. Walaupun begitu, di sisi lain, *abdi dalem* berada dalam status

antara sultan dan rakyat jelata. Mereka merupakan jembatan antara kesultanan yang “suci” dengan masyarakat yang “rendah”.¹¹⁶ Sebagai perantara, *abdi dalem* tidak pantas memiliki kekayaan yang lebih kecil atau status yang lebih rendah dari rakyat jelata. Oleh karena itu, terjadi sebuah konflik internal di dalam diri *abdi dalem*. Konflik internal ini memberikan makna “pengabdian” sebagai alasan bagi transmisi budaya yang tidak dapat diartikan langsung sebagai sebenar-benarnya pengabdian. Hal ini sejalan dengan karakteristik penduduk Jawa yang telah didokumentasikan sejak lama, misalnya oleh Raffles dalam *History of Java*.¹¹⁷ Masyarakat Jawa, adalah masyarakat yang diidentikkan dengan sikap simpati, patuh, sopan, segan, menjaga etika berbicara baik secara konten isi dan bahasa perkataan maupun objek yang diajak berbicara.

Dalam kondisi semacam ini, sebagian *abdi dalem* dapat dinilai sangat patuh mengikut perintah sultan tanpa ada keluhan pada arahan yang diberikan oleh sultan. Hal ini memperlihatkan faktor simpati lebih kuat untuk *abdi dalem* merasa berkontribusi terhadap melestarikan kesenian Kraton sebagai bentuk upaya memenuhi kewajiban pekerjaan di istana maupun sebagai pelestari tradisi budaya.¹¹⁸ Karakter ini, walau begitu, merupakan artefak budaya yang semakin tergerus seiring berkembangnya zaman. Sungguhpun demikian, hal ini justru memberikan sebuah konsekuensi pesimistik karena simpati mencerminkan bahwa ketika kekuasaan sultan mereka melemah, *abdi dalem* tidak mengambil peran sebagai pihak yang berusaha mengambil untung, tetapi pihak yang memberikan sumbangan.

¹¹⁶ Lis Febrianda, “Rekonstruksi Regulasi Pelayanan Kependudukan dan Pencatatan Sipil oleh Birokrasi Pemerintahan dalam Perspektif Hukum Administrasi Negara” (Disertasi S-3, Universitas Diponegoro, 2009), 121.

¹¹⁷ Thomas Stamford Raffles. *History of Java*, Volume 1, (John Murray, 1830), 272-284.

¹¹⁸ Nanang Puspito et al., *Pendidikan Anti Korupsi untuk Perguruan Tinggi*, (Jakarta: Kemedikbud, 2011), 31.

Studi kuantitatif Erniyawati pada motivasi *abdi dalem* perempuan di Kraton Solo menunjukkan bahwa status sosial adalah faktor yang berpengaruh terhadap *abdi dalem* untuk bekerja di Kraton.¹¹⁹ Menariknya faktor pengabdian dan faktor keyakinan mendapatkan berkah justru tidak berpengaruh. Hasil ini menunjukkan bahwa posisi *abdi dalem* sebagai lapisan ketiga dalam stratifikasi sosial kesultanan sangat penting. Dua lapisan di atasnya, sultan dan para ningrat, dan lapisan rakyat di lapisan di bawah *abdi dalem* menentukan status sosial *abdi dalem* di hadapan rakyat. Hal ini ditandai dengan keinginan meningkatkan martabat, merasa terhormat, menjadi teladan, menjaga adat istiadat dan budaya leluhur, dan membangun pertemanan dan kekerabatan.

Kraton membagi status sosial *abdi dalem* menjadi dua, *Punokawan* dan *Kaprajan*. *Punokawan* adalah *abdi dalem* yang sepenuhnya bekerja untuk sultan, sedangkan *kaprajan* merupakan *abdi dalem* yang bekerja untuk negara Republik Indonesia. Dalam kondisi ini *kaprajan* mendapatkan status sosial lebih rendah dari *punokawan* yang bekerja penuh waktu. Walau begitu, terdapat stratifikasi alternatif. Stratifikasi alternatif ini tidak melihat pada status apakah *abdi dalem punokawan* atau *abdi dalem kaprajan*. Stratifikasi ini mencakup calon *abdi dalem*, *Jajar*, *Bekel*, *Lurah*, *Penewu*, *Wedono*, *Riyo Bupati Anom*, *Bupati Anom*, *Bupati Sepuh*, *Bupati Kliwon*, *Bupati Nayoko*, dan *K.P.H.* (Kanjeng Pangeran Haryo). Sementara itu, untuk menjadi *abdi dalem* dibutuhkan waktu magang selama 4-5 tahun sebagai calon *abdi dalem*. Setelah diangkat, masa kenaikan jabatan akan tergantung pada penilaian subjektif dari sultan, yang biasanya didasarkan pada kedisiplinan dan kesetiaan pada Kraton.

¹¹⁹ E. M. Huriyah. "Faktor-Faktor yang Mempengaruhi Bertahannya para Abdi Dalem Wanita dalam Bekerja di Kraton Kesunanan Solo," dalam *Politeknosains*, 10(2), (2012)

Indikator pengabdian yang ditemukan tidak berpengaruh adalah tidak mengutamakan gaji, rela berkorban untuk kepentingan Kraton, adanya kepuasan batin, panggilan hidup, dan perasaan bangga dapat berbuat sesuatu untuk Kraton. Hasil ini menunjukkan bahwa pada dasarnya *abdi dalem* tidak lagi melihat bahwa pengabdian adalah bagian dari tindakannya dalam menjaga kelestarian aset Kraton, termasuk TKGY. Gaji memang diberikan baik dari Kraton untuk *Punokawan* dan dari negara untuk *abdi dalem Keprajan*. Pada dasarnya, *abdi dalem Keprajan* sesungguhnya Pegawai Negeri Sipil (PNS) dan bekerja pada sultan sebagai kepala daerah, bukan sebagai pemimpin Kraton. Hal ini menjelaskan mengapa sejumlah pejabat daerah dan bupati, walaupun secara struktural menjadi bagian dari sistem pemerintahan nasional, juga diangkat menjadi *abdi dalem*. Jumlah mereka jauh lebih sedikit daripada *abdi dalem Punokawan*.

Faktor keyakinan mendapat berkah tidaklah berpengaruh terhadap keberuntungan seorang *abdi dalem*. Faktor ini ditandai dengan selamat dunia akhirat, dimudahkan dalam segala urusan, sering mengikuti kegiatan keagamaan dan upaya Kraton akan mendapat berkah, dan lancar rejeki/*sandang pangan*. Hal ini menunjukkan manifestasi dari melemahnya pengaruh kesultanan dan menguatnya pengaruh materialisme dunia modern atau sebaliknya, dan spiritualitas agama Islam. Kedua kekuatan tersebut merupakan kekuatan yang menandingi kekuatan sultan sebagai penguasa tradisional. Sesungguhnya masalah keberkahan Kraton merupakan motivasi masyarakat daripada *abdi dalem*. *Abdi dalem* telah hidup lama di Kraton, dan tentunya mengetahui kekurangan dan kelebihan dari hidup di Kraton, dan memiliki waktu yang cukup untuk menilai aspek “keberkahan” dari sebuah Kraton Jawa.

Salah seorang *abdi dalem*, Theresia Suharti, memberikan kontribusi yang cukup besar dalam menghidupkan tari *bedhaya semang*. Tari *bedhaya semang* merupakan tari klasik yang paling tua di Kraton. Bagaimana ditarikan saat itu masih sangat misteri

dan ditakuti oleh bahkan kalangan istana. *Bedhaya semang* di Kraton Yogyakarta, yang mirip dengan *bedhaya Ketawang* di Kraton Surakarta, merupakan tari yang dipandang paling penting dan paling suci. Keduanya diwariskan langsung dari kerajaan Mataram sebelum kedua kesultanan terpisahkan.¹²⁰ Mayoritas unsur yang dibutuhkan dalam tari ini adalah sesaji yang kemudian mendampingi semua aktivitas tari dan musik yang mencirikan bahwa tari ini merupakan persilangan antara seni dan ritual. Referensi mengenai *bedhaya semang* masih sangat langka dan referensi tertua tampaknya adalah Serat Babad Nitik yang berasal dari Sultan Hamengku Bowono VI (1855-1877) yang merujuk pada kerajaan yang berkuasa 200 tahun sebelumnya. Penelitian Theresia Suharti merupakan salah satu sumbangan literatur yang penting hingga sekarang walaupun statusnya hanya berupa karya tulis sarjana muda yang bersifat sangat deskriptif. Karya ini menjadi rujukan dari banyak peneliti terkait tari *bedhaya semang*.

Theresia dalam perjalanannya tengah berupaya mereaktualisasi tari tersebut sehingga dapat ditarikan. Upaya ini berlangsung lama semenjak diwacanakan tahun 1972, baru dapat terwujud pada tahun 2002. Pada masa itu, terdapat orang Perancis yang ingin mereaktualisasi dengan meminta izin dari Kraton. Walaupun Theresia mengizinkan dengan alasan bahwa hal ini merupakan langkah pelestarian yang penting karena jika tidak direaktualisasi, tari tersebut akan hilang dan berarti Kraton juga mengalami kehilangan, Sultan Hamengku Bowono X memutuskan untuk menolak upaya reaktualisasi tersebut. Namun pada tahun 2002, atas dukungan Kraton, upaya reaktualisasi dapat dilakukan, dan kemudian dimulai dengan persiapan selama dua tahun baik untuk upacara maupun penari. Penari terdiri dari dua tim, yang masing-masing sembilan orang. Penari harus para perawan yang harus muda, bersih, dan suci. Oleh karena itu,

¹²⁰ Hostetler Jan, "Bedhaya Semang: The Sacred Dance of Yogyakarta," dalam Archipel, Volume 24, (1982), 127-142.

Theresia menyewa dokter untuk memeriksa kemungkinan kalau pada hari pelaksanaan, tanggal 7 Oktober 2002, akan ada yang mengalami menstruasi.

Tari bedhaya semang yang dipentaskan di Bangsal Kencana tersebut ditonton oleh banyak orang. Namun, terdapat catatan menurut pengakuan ketua pimpinan YSAB bahwa ia tidak merasakan adanya suatu aura keagungan dalam tari tersebut. Ia merujuk pada sebuah catatan historis mengenai kitab catatan buatan Belanda dari masa Sultan Hamengku Bowono VIII yang mendaftarkan standarisasi TKGy. Dengan merujuk pada standard tersebut, ia melihat bahwa tari bedhaya semang telah berubah dalam aspek gending dan penari. Gending yang dinyanyikan berbeda dan penyanyi berasal dari kedua gender, sedangkan seharusnya hanya perempuan. Hal inilah penyebab kurangnya aura mistik ketika ia menyaksikan pegelaran bedhaya semang tersebut.

Tari bedhaya semang yang berhasil dipentaskan berdurasi waktu 4 jam. Sebagai tari tua, durasi ini dipandang wajar. Ketika dibawa ke dalam konteks masyarakat waktu itu, masyarakat masih bersifat agraris. Dalam masyarakat agraris, terdapat waktu luang yang besar setelah kegiatan menyemai benih dan menunggu panen raya. Hal ini membuat waktu luang tersebut dapat diisi oleh hiburan yang memakan waktu lama.⁷⁰ Durasi ini dipandang sulit diterima jika ada tamu sultan yang datang berkunjung. Theresia kemudian memadatkan tari tersebut hingga akhirnya ditemukan intinya hanya mencapai 100 menit dan ditambah intro dan outro menjadi dua jam.

Secara umum, kontribusi abdi dalem masa lalu seluruhnya berdasarkan titah sultan. Hanya ketika sultan memberikan perintah, seorang abdi dalem dapat memberikan sumbangan tertentu pada Kraton. Di masa modern, kebanyakan abdi dalem seperti Theresia, tidak menunggu perintah (*sendiko*) tetapi justru mengajukan proposal pada sultan untuk direview dan diizinkan. Abdi dalem pada masa modern adalah tokoh-tokoh akademis dan seniman tari. Theresia Suharti adalah abdi dalem yang diangkat tahun 1980-an

menggantikan ayahnya, Ki Sastra Pustaka. Sebelumnya, ia telah berkontribusi dalam menggali dan mereaktualisasi tari bedhaya semang. Selain itu, K.R.T. Condrowaseso yang menggunakan nama nasional Kuswarsantyo adalah dosen seni tari di UNY, seniman tari, dan pengelola sanggar tari Irama Citra yang mengambil spesialisasi tari klasik gaya Yogyakarta.

Siti Sutyah yang juga mempunyai nama peparingan ndalem yaitu R. Riya Dwijasasmintamurti, adalah istri almarhum K.R.T. Sasmina Mardawa.¹²¹ Almarhum K.R.T. Sasmina Mardawa adalah seorang empu yang terkenal menciptakan tari, misalnya bedhaya Amurwo Bumi, Tari Jaka Tarub, Tari Sekartaji, Tari bedhaya Srikandi Tanding, Tari Sumantri Ngenger, Tari bedhaya Karna Tanding, Tari Langen Beksa Angling Dharma, Tari Lengan Beksa Bhegawad Gita, Tari bedhaya Sekar Kedaton, bedhaya Harjunasmara, dan Tari Sekar Pembayun, yang dipersembahkan kepada sultan. Setelah wafatnya K.R.T. Sasmina Mardawa, Siti Sutyah mengelola dan menjadi ketua pimpinan Yayasan Pamulangan Beksa Sasmina Mardawa. Selain itu, almarhum K.R.T. Yuwanjono Suryo Bronto adalah seorang empu sekaligus penari dan pengelola sanggar tari Paguyuban Kesenian Surya Kencana. Karyanya bernama bedhaya Sapto Aji yang diciptakan bersama istrinya R. Ay. Sri Kadaryati untuk persembahan pada Sultan Hamengku Bowono X.

c. Langkah Kraton dalam Pewarisan TKGy

Terdapat tahapan atau langkah-langkah yang dilakukan kraton di dalam proses pewarisan TKGy. Setidaknya ada lima langkah yang telah dilakukan dalam menjaga kelestarian pusaka itu. Kelima langkah itu meliputi isolasi, pemaparan, akuisisi, pengembangan, dan umpan balik. Isolasi adalah langkah membangun aset jangka panjang atau ekuitas merek (*brand equity*) dari TKGy dengan menjaga TKGy sebagai

¹²¹ Sasmina atau Sasminto sendiri berarti tanda-tanda verbal untuk musik (*gendhing*). Lihat R. M. Soedarsono, 244.

sebuah barang langka dengan konsumsi terbatas. Langkah ini sejalan dengan teori sosiologi seni bahwa kaum elite akan membatasi seni yang mereka ciptakan pada lingkungan mereka sendiri. Istilah isolasi diturunkan dari sifat TKGY awal sebagai karya seni elite (seni tinggi) yang mensyaratkan setiap orang yang belajar untuk mencapai tingkat latar belakang tertentu, baik dari segi pendidikan atau status sosial, agar dapat mengapresiasi atau berpartisipasi dalam penciptaan atau pembuatan karya seni.¹²²

TKGY dikembangkan di dalam lingkungan Kraton dan tidak boleh dikonsumsi publik. Langkah ini memberikan efek ganda. Pada masyarakat di dalam Kraton, rasa memiliki menjadi sangat kuat, dan TKGY menjadi sebuah bagian dari identitas bagi masyarakat Kraton. Pada masyarakat di luar Kraton, rasa ingin tahu terbangun dan TKGY dipandang sebagai sebuah lambang keningratan. Dalam masyarakat tradisional di mana perkembangan karier atau perpindahan kelas sosial sangat lambat dan kadang mustahil terjadi, TKGY sebagai sebuah simbol kelas sosial menjadi sebuah objek elite yang menjadi kebanggaan sekaligus dambaan bagi setiap orang di luar Kraton untuk dapat melihat, mempelajari, apalagi mementaskannya di hadapan sultan.

Pengembangan di dalam Kraton sendiri memiliki kesan ke dunia luar yang kuat. Para empu (pencipta tari) merupakan orang-orang dari dalam istana yang memiliki status *abdi dalem*. *Abdi dalem* adalah individu yang menjembatani antara Kraton dan rakyat. Berdasarkan status, mereka adalah individu yang berada diantara status *ningrat* dan status jelata. Sultan memberikan hadiah tanah, bangunan, atau gelar kehormatan bagi para empu. Di mata masyarakat, hal ini menunjukkan bagaimana TKGY merupakan sebuah objek budaya yang sangat penting sehingga seseorang dapat menjadi kaya akan

¹²² Richard Yung H Chung, "Church, Culture and Arts: The Supremacy of Arts in Engaging Church with Culture in the Twenty-First Century North American Urban Neighborhoods" (Disertasi S-3 Ph.D., George Fox University, 2013), 137.

seni dan budaya. Para empu mendapatkan penghormatan dari kedua sisi: istana dan masyarakat. Hal ini menjadikan upaya pengembangan TKGY merupakan sebuah upaya yang ambisius yang kadang merupakan sebuah proyek penting dalam hidup seorang *abdi dalem*.

Langkah kedua yang dilakukan oleh Kraton setelah ekuitas merek (*brand equity*) terbangun adalah memberikan citra TKGY ke masyarakat dalam bentuk yang paling megah. Hal ini ditunjukkan dengan kenyataan mengapa *wayang wong* merupakan dramatari yang pertama diungkapkan ke masyarakat. Upaya pengungkapan dapat berpotensi menurunkan derajat *wayang wong* tetapi memberikan potensi pewarisan yang lebih luas. Oleh karena itu, untuk menjaga agar derajat *wayang wong* tidak menurun sebagai sebuah dramatari yang terkesan mudah ditarikan, Kraton mempopularkan *wayang wong* kepada masyarakat. *Wayang wong* adalah dramatari yang bersifat kolosal dan sangat kompleks. Selain memberikan kesan bahwa Kraton merupakan sebuah lembaga yang sangat pakar dalam aspek seni, hal ini juga memberikan keterkaitan sejarah yang kuat, dan justru mengangkat nama sultan dan Kraton lebih jauh di mata masyarakat.

Hal ini dimungkinkan karena tema *wayang wong* adalah panteon dari Mahabharata dan Ramayana yang kemudian dipadukan dengan aspek lokal terkait filosofi *manunggaling kawulo gusti*. Dengan kata lain, Kraton ingin memberikan pesan bahwa *wayang wong*, dan TKGY adalah sebuah karya yang megah, rumit, dan membutuhkan keseriusan, sekaligus memiliki makna mulia, religius, tidak boleh disembarangkan, dan membutuhkan kecakapan khusus.

Kraton sendiri terangkat lewat citra bahwa Kraton memiliki asosiasi dengan aspek-aspek transendental, khususnya dari segi kepercayaan *kejawen* yang memiliki asosiasi kuat dengan Hindu yang berasal dari kejayaan Majapahit, sebagai penguasa Jawa sebelumnya. Walaupun demikian, aspek imanensi juga ditonjolkan dengan adanya filosofi *manunggaling kawulo gusti*, yang dipaparkan tidak saja lewat lakon dalam *wayang wong*,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

tetapi juga dari niat baik Sultan untuk memamerkan *wayang wong* ke hadapan masyarakat luas di bagian *alun-alun* yang menghubungkan Kraton dengan masyarakat.

Langkah ketiga dilakukan dengan mengambil kesenian rakyat untuk menjadi kesenian di Kraton atau disebut sebagai akuisisi. Setidaknya dua jenis seni pertunjukan yaitu tari *golek* dan ketoprak ditransmisikan dari masyarakat ke Kraton dan meraih status sebagai bagian dari seni pertunjukan Kraton. Langkah ini menunjukkan bahwa Kraton tidak hanya memberi kepada masyarakat, tetapi juga menerima dari masyarakat. Pada gilirannya, hal ini mengimplementasikan prinsip *manunggaling kawulo gusti* yang semakin kuat dan membangun ikatan kultural yang erat dan berfungsi baik dalam upaya pewarisan TKGY. Dalam ke hadapan, Kraton dapat diterima dengan mudah di masyarakat ketika mentransmisikan TKGY dan masyarakat tidak lagi merasa ketakutan atau ragu untuk mempelajari TKGY.

Setelah transaksi kultural terjadi, langkah selanjutnya yang diambil Kraton adalah membangun lembaga pewarisan TKGY di luar Kraton. Pembangunan lembaga ini disertai pembentukan sanggar-sanggar pembelajaran TKGY di luar Kraton dan diundang oleh Kraton untuk menari di Kraton. Investasi pembangunan lembaga di keluar Kraton memberikan kesan kepada masyarakat dengan antusiasme masuk dan belajar di lembaga-lembaga formal maupun nonformal. Hal ini merupakan salah satu tujuan utama untuk memperoleh tempat di dalam jajaran penari di Kraton. Langkah ini bahkan tanpa biaya bagi Kraton karena lembaga-lembaga tersebut rela untuk merugi secara finansial demi dapat pentas di Kraton. Sejumlah rasionalisasi dilakukan mulai dari upaya mendapatkan berkah hingga memberikan ruang bagi pelajar untuk belajar dan melihat langsung kegiatan utama di Kraton.

Langkah terakhir yang dilakukan oleh Kraton untuk menjamin pewarisan TKGY adalah membuka ruang masukan dari *abdi dalem* dan masyarakat untuk pengembangan TKGY lebih jauh. Langkah ini merupakan langkah antiklimaks di mana Kraton secara luas membuka pintunya untuk mengembangkan TKGY. Langkah ini jauh berbeda dari langkah pertama yang berupa isolasi ketat terhadap TKGY. Langkah antiklimaks ini tidak dapat dipandang sebagai langkah kemunduran, tetapi sebagai sebuah langkah umpan balik dalam sebuah spiral yang terus mengembang. Ekuitas merek (*brand equity*) yang dimiliki TKGY sangat besar dan Kraton tidak perlu lagi mengambil langkah pembangunannya lagi. Kraton tinggal mengambil langkah pemertahanan dengan terus melakukan penguatan pada tataran bawah. Hal ini dapat dianalogikan seperti seseorang yang memanjat pohon. Ketika ia telah sampai di puncak, langkah yang harus dilakukan adalah menjaga dirinya agar tidak jatuh dengan membangun berbagai sistem yang menopang hidup baik di bawah pohon (masyarakat), di pokok pohon (*abdi dalem*), dan di kanopi (Kraton). TKGY telah berada di puncak, dan langkah selanjutnya adalah memastikan agar ia selalu berada di puncak dengan dukungan dari berbagai lapisan secara langsung dan berkelanjutan.

Lima langkah tersebut: isolasi, pemaparan, akuisisi, pengembangan, dan umpan balik, adalah lima langkah yang dijalankan selama masa lebih dari 2,5 abad semenjak Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat didirikan. Dari lima langkah tersebut, langkah isolasi adalah langkah yang paling lama dengan memakan waktu hingga 1,5 abad. Walaupun begitu, hal ini harus diperhatikan sebagai langkah yang sejalan dengan perkembangan zaman pada masa itu. Selama 1,5 abad tersebut, budaya masyarakat masih sangat feodal, dan Kraton sendiri masih bergulat dalam isu identitas. TKGY merupakan salah satu penanda identitas yang tidak berubah sepanjang masa tersebut dan isolasi memiliki peran penting dalam menjaga identitas tersebut.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

III. Peran Institusi Pendidikan Dalam Proses Pewarisan

“Sistem yang sangat terlembagakan yang dimulai dari prasekolah hingga studi pasca sarjana, sering terorganisir sebagai sebuah sistem atas-bawah, dengan kementerian pendidikan di puncak dan pelajar di bawah, hampir semuanya harus berjalan dengan sebuah kurikulum yang telah ditentukan, baik dikembangkan oleh negara atau disetujui oleh negara, dengan tujuan dan mekanisme evaluasi yang jelas, dan setelah pelajar selesai menjalankan proses pendidikan, pelajar mendapatkan ijazah atau gelar yang memungkinkan mereka diterima di level selanjutnya, atau memasuki lapangan kerja”.¹²³

Pandangan di atas merupakan penjelasan dari ruang yang dipahami sebagai pendidikan formal pada pembahasan kali ini. Karakteristik pendidikan seni tari di dalam satuan pendidikan formal diatur oleh kurikulum dan lebih tertata melalui silabus dan rancangan pembelajaran. Oleh karena itu, sistem pendidikan tari formal tidak dapat diimprovisasi. Hal itu menjelaskan bahwa pendidikan tari di lembaga formal merupakan sebuah proses panjang yang seharusnya menjadikan setiap individu dapat mempelajarinya secara serius. Pendidikan tari tidak sekedar hobi, melainkan bagian dari kesatuan proses pembelajaran. Di Yogyakarta, terdapat beberapa pendidikan formal yang aktif mengangkat TKGY. Walaupun begitu, hal ini berarti pendidikan tari di lembaga formal merupakan sebuah pilihan hidup bagi seseorang sehingga semestinya individu menjadi lebih serius dan berjangka panjang daripada sekedar menyalurkan hobi. Di Yogyakarta sendiri saya menjumpai beberapa satuan pendidikan formal yang aktif mengangkat TKGY beberapa di antaranya adalah,

¹²³ Harper, Nicole R, “Education beyond institutionalization: Learning outside the formal curriculum” dalam *Journal Critical Education*, Volume 2, nomor (4), (2010), 7-8.

a. Sekolah Menengah Kejuruan Negeri 1 Kasihan, Bantul

Sekolah Menengah Kejuruan (SMK) adalah salah satu alternatif dari Sekolah Menengah Atas (SMA) yang lebih berorientasi pada pendidikan umum dan persiapan untuk pendidikan tinggi. Di Indonesia, per tanggal 29 Januari 2014, terdapat 11.727 buah SMK, dan 26% di antaranya berstatus negeri. Setiap SMK memiliki spesifikasi bidang tertentu. Walaupun begitu, dari sekian banyak SMK, hanya ada 40 SMK yang berspesifikasi seni. Lebih dari itu, hanya ada 12 SMK yang memiliki program studi pendidikan tari. Hal ini sejalan dengan gambaran nasional mengenai proporsi pelajaran tari di sekolah umum yang memang tidak proporsional. Menurut Direktorat Pembinaan SMK Kementerian Pendidikan, di Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, hanya ada satu SMK yang memiliki program studi tersebut yaitu SMK Negeri 1 Kasihan.

SMK Negeri 1 Kasihan dahulu dikenal dengan nama Konservatori Tari Indonesia (KONRI) Yogyakarta. KONRI didirikan berdasarkan Surat Keputusan Menteri Pendidikan Dasar dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomer 48 tahun 1961. KONRI memiliki banyak staf pengajar yang merupakan tokoh yang berasosiasi dengan Kraton,⁸⁵ seperti Riyo Koesoemobroto dan R.C. Hardjo Soebroto. Sejalan dengan itu, banyak murid Konservatori Tari Indonesia merupakan anak-anak dari kerabat Kraton atau *abdi dalem*. KONRI dalam perjalanannya melahirkan banyak tokoh besar seni tari klasik seperti Theresia Suharti (K.R.T. Pujaningsih) yang telah melakukan pertunjukan tari klasik di banyak Negara, seperti Filipina, Amerika Serikat, Jerman, Yugoslavia, dan Finlandia, dan sempat mengajar tari Jawa di Wesleyan University.

Hal ini mengagumkan mengingat saat itu Theresia Suharti masih belum sarjana muda. Rekrutmen ini disebabkan ketertarikan besar universitas terhadap tari Jawa tetapi kurangnya sumber daya dan belum adanya pengajar yang berijazah tari dari Indonesia. KONRI lebih berorientasi pada pengembangan. Sejumlah inovasi dihasilkan dari tari klasik,

baik untuk hiburan, pendidikan, maupun eksperimentasi estetika. Pada tahun 1970-an, KONRI berlokasi sangat dekat dengan Kraton. Tahun 1976, KONRI diubah menjadi Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Yogyakarta⁹¹ berdasarkan SK Menteri Pendidikan dan Kebudayaan RI No. 0292/O/1976.

Seiring dengan perubahan tersebut, lokasi SMKI berada semakin jauh di selatan Kraton, tetapi masih melakukan latihan di Kraton hingga akhirnya tidak lagi melakukan latihan di Kraton. Perubahan KONRI menjadi SMKI merupakan perubahan yang mengandung muatan ideologis dalam dua level. Pertama, perubahan KONRI menjadi SMKI mengubah orientasi dari seni tari menjadi seni karawitan (musik gamelan). Perubahan ini membuat penekanan yang diajarkan di SMKI lebih pada seni musik dari pada seni tari. Kedua, perubahan KONRI menjadi SMKI menunjukkan proses Jawanisasi karena karawitan merupakan istilah Jawa sedangkan tari merupakan istilah nasional. Oleh karena itu, KONRI tidak hanya didirikan di Jawa, hal ini menuai protes dari pemerhati budaya lokal luar Jawa seperti misalnya di Sulawesi.¹²⁴ Secara tidak resmi, SMKI lebih banyak diartikan sebagai Sekolah Menengah Kesenian Indonesia daripada Kerawitan, hingga pada akhirnya SMKI kemudian berganti nama menjadi SMK Seni. SMKI Yogyakarta berganti nama menjadi SMK Negeri 1 Kasihan Bantul pada tahun 1997 berdasarkan SK Menteri Pendidikan dan Kebudayaan RI No 036/O/1997.

Program keahlian seni tari hanyalah satu dari empat program keahlian di SMKN 1 Kasihan, selain seni karawitan, seni pedalangan, dan seni teater. Walaupun begitu, program ini memiliki lebih banyak kelas dibandingkan program lainnya. Jumlah siswa seni tari pada tahun 2009 misalnya adalah 111 orang, dari total 225 siswa. Hal ini berarti kurang lebih separuh dari pelajar di SMKN 1 Kasihan adalah pelajar

¹²⁴ A. Sutton, "Performing Arts and Cultural Politics in South Sulawesi", dalam *Bijdragen tot Taal-, Land-, en Volkenkunde*, 673-679, (1995), 677-678.

program seni tari. Selain itu, dengan melihat jumlah pelajar per kelas, tercermin bahwa jumlah peminat semakin besar seiring bertambahnya waktu. Tahun 2007 tercatat 29 siswa baru, tahun 2008 tercatat 38 siswa baru, dan tahun 2009 tercatat 44 siswa baru. Statusnya sebagai sekolah seni juga memungkinkan sekolah ini menjadi satu-satunya sekolah di Bantul yang ditetapkan sebagai Sekolah Rintisan Penerapan Metodologi Pembelajaran Aktif.

Kritik terhadap perkembangan SMK Seni secara umum adalah kurikulum yang masih tradisional sehingga tidak adaptif atas perkembangan zaman. Hal ini merupakan pertarungan antara upaya melestarikan yang cenderung konservatif melawan upaya modernisasi yang cenderung kreatif. Walau begitu, tari klasik lebih cenderung ke arah konservatif karena mengikuti aturan yang ketat dan berubahnya tari berarti kehilangan unsur keaslian. Aturan yang ketat ini mencakup pola lantai, struktur gending, struktur gerak, struktur ragam, kostum, rias, dan struktur tari. Sementara itu, kreasi dapat dibuat pada gending atau cerita, dan gaya menceritakan. Meskipun demikian, pengembang kurikulum tari klasik di SMK 1 Kasihan yang juga merupakan tokoh Kraton yaitu K.R.T. Sasmitadipura mengklaim telah mengembangkan kurikulum yang memenuhi norma tradisi klasik, sekaligus sesuai dengan generasi modern.¹²⁵

Seperti pada SMK umumnya, guru tari bersifat spesialisasi. Terdapat guru putri, guru putra alus, dan guru putra gagah yang tidak boleh melintasi disiplin ilmunya. Saat ini, tim guru praktek tari terdiri dari 21 orang. Dalam satu kelas, diajar oleh 3 hingga 5 orang. Pengajaran dilakukan dalam bentuk teori dan praktik. Ketika teori, seorang guru mengajarkan di depan, sedangkan guru lainnya bersama murid melihat di belakang. Ketika praktik, jumlah siswa

¹²⁵ T. Putraningsih, "Studio Tari Gaya Yogyakarta (Yayasan Pamulangan Beksa Sasmita Mardawa): Penyangga Kehidupan Tari Klasik Gaya Yogyakarta", dalam *Prosiding Seminar*, (2011), 26

dibagi sesuai dengan jumlah guru dan pengajaran dilakukan dalam kelompok kecil. Sejumlah guru di SMKN 1 Kasihan hingga sekarang tetap berasosiasi dengan Kraton. Hampir semua merupakan *abdi dalem*, yang bekerja baik secara *part time* maupun *full time*. Hal ini membuat para guru bukan saja sebagai akademisi, tetapi juga sebagai praktisi. Kanjeng Mas Tumenggung Widyowinoto misalnya, merupakan salah seorang *abdi dalem*, sekaligus guru di SMK 1 Kasihan. Walau begitu, posisinya yang berada di lembaga formal cenderung komersial seperti SMK lainnya, dan menempatkan banyak aspek modernitas dalam pelestarian tari di SMK 1 Kasihan. Hal ini misalnya terbukti pada bentuk panggung di auditorium SMK yang berbentuk *proscenium* daripada pendapa.

Sementara itu pelajar baru di SMK 1 Kasihan berasal dari berbagai tempat di Indonesia dan manca negara. Setidaknya satu pelajar berasal dari Meksiko. Pelajar datang dari pusat- pusat perkembangan seni tari di Indonesia seperti Padang, Surakarta, dan dari Jakarta. Akibatnya, terjadi pengembangan jumlah kelas dari satu kelas menjadi empat kelas yang berkontribusi terhadap besarnya proporsi pelajar tari di SMKN 1 Kasihan. Ketika pelajar lulus dari SMP atau tempat lain, mereka masuk ke kelas 1 sebagai sebuah kelas percobaan. Jika di kelas 1 mereka gagal, mereka dinyatakan tidak berbakat dan dikeluarkan dari sekolah. Hal ini diberitahukan kepada orang tua siswa sebelum mereka masuk ke sekolah agar tidak terjadi kesalahpahaman. Alasannya adalah selain memang belajar tari membutuhkan bakat dan tidak semua bakat dapat dikembangkan lewat pelatihan, serta beban belajar di kelas dua meningkat drastis. Di kelas dua, pelajar setidaknya menghadapi tiga mata pelajaran baru : tari Solo, tari Bali, dan tari tunggal. Selain tiga mata pelajaran sebelumnya yaitu TKGY, koreografi, dan olah tubuh. Jika pelajar tidak lulus di kelas 2, dan mereka tetap dapat belajar dengan mengulang di kelas 2 begitu pula untuk kelas 3.

Semua pelajar wajib mempelajari tari tanpa melihat gender. Putri tetap harus mempelajari tari putra, dan begitu

dan berlaku juga sebaliknya. Jadwal belajar di SMKI untuk kejuruan seni tari tersebar dari hari Senin hingga Sabtu dengan jadwal Senin- Selasa untuk tari putri, Rabu-Kamis putra halus, dan Jumat- Sabtu putra gagah. Mata pelajaran terdiri dari tiga kelompok mata pelajaran yaitu tari, koreografi, dan olah tubuh. Kelompok tari terdiri dari mata pelajaran TKGY, tari Solo, dan tari Bali. Mata pelajaran TKGY merupakan mata pelajaran paling intensif yang terentang dari semester 1 hingga semester 6. Umumnya materi yang diajarkan adalah tari klasik yang biasa digunakan di Kraton sehingga pelajar tidak perlu belajar lagi jika Kraton memerlukan penari dari SMKN 1 Kasihan. Hal ini penting karena gubernur/sultan pernah mengatakan kalau SMKN 1 Kasihan merupakan salah satu pilar pelestari TKGY. Kegiatan terakhir yang dilaksanakan langsung dari perintah Kraton untuk SMKN 1 Kasihan adalah penyelenggaraan tari untuk hajatan perkawinan putri sultan.

Pada semester 1, tujuan utama adalah menguasai unsur dan ragam, dan pada semester 2, tari tunggal. Masing-masing mendapatkan enam tari, yaitu dua tari putri, dua tari putra alus, dan dua tari putra gagah. Tari tunggal terus berlanjut sebagai mata pelajaran tersendiri pada semester 3 hingga seterusnya. Pelajaran ini meningkat berdasarkan tingkat kesulitan. Sebagai contoh, untuk putri pelajaran di mulai dari tari *Golek Asmarandono*, tari *Golek Ayun-Ayun* dan terakhir tari *Beksan Sekawanan*. Pada semester 3, pelajaran tari dilanjutkan dengan pelajaran tari duet. Materi yang diajarkan mencakup tari bertema cinta dan perang. Dalam semester 4, tari yang diajarkan adalah tari skala (kuartet). Materi yang diajarkan mencakup *serimpi* untuk putri, *Beksan Bugis* untuk putra alus (sebelumnya yang diajarkan adalah *lawung*), dan *Beksan Jemparing* untuk putra gagah. Dalam tari berkelompok ini, masalah utama yang muncul adalah susunan dan persyaratan penari yang sering tidak terpenuhi. Sebagai contoh, untuk menari serimpi, pelajar tidak saja harus memiliki tinggi yang sama, tetapi juga memiliki postur yang sama.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Semester 5 telah memasuki tari kelompok. Hal ini mencakup *bedhaya*, *lawung*, dan *beksan Maduro*. Terakhir pada semester 6, dan pelajaran *wayang wong*. Mata pelajaran tari Solo dan tari Bali diberikan di kelas dua. Mata pelajaran koreografi tersebar pula dari semester 2 hingga semester 6 sehingga total waktu mencakup 2,5 tahun studi minimum. Tujuan mata pelajaran koreografi adalah menyusun gerakan dan membuat tema untuk kemudian disusun sebagai sebuah tari. Pada semester 2 hingga 4, pelajar diminta membuat koreografi klasik sedangkan pada kelas 3 (semester 5 dan 6) pelajar telah dibebaskan untuk membuat koreografi lepas. Mata pelajaran Olah Tubuh diberikan untuk mengembangkan olah tubuh pelajar. Dalam tingkat yang lebih lanjut, mata pelajaran ini meminta pelajar untuk menyusun olah tubuh mereka menjadi gerakan-gerakan tari.



Gambar 4.3 Pembelajaran TKGY SMKN 1 Kasihan, Bantul
(Foto: Muhammad Fazli Taib, 2014)

Uji kompetensi produktif pelajar lebih diarahkan pada penampilan *wayang orang* gaya Yogyakarta klasik daripada tari klasik karena dapat dinilai secara massal dan memungkinkan kreativitas diperiksa. Sementara itu, dalam kegiatan belajar, pelajar melakukan praktik kerja lapangan dengan belajar dan melihat langsung kegiatan pembelajaran tari dan manajemen

tari di lembaga nonformal. Dalam tiga tahun terakhir ini, kegiatan praktik semester gasal kelas 3 dilakukan di Jakarta. Pada tahun pertama, kegiatan merupakan prakarsa sekolah sendiri sehingga tidak memiliki sponsor dan memanfaatkan perwakilan yang tersedia di anjungan Daerah Istimewa Yogyakarta Taman Mini Indonesia Indah (TMII). Proposal yang telah setahun diajukan ke Dinas Kebudayaan akhirnya diluluskan, dan pada tahun kedua, kegiatan berhasil mendapatkan surplus Rp 46 juta dengan pementasan di bagian depan TMII. Tahun ketiga, sponsor datang dari swasta dan pementasan dapat dilakukan di Taman Ismail Marzuki.

Prestasi SMKN 1 Kasihan cukup membanggakan walaupun masih harus dilihat dari kapasitasnya yang tergolong relatif tanpa saingan untuk Indonesia. Semua jurusan SMKN 1, termasuk jurusan tari, telah melakukan pertunjukan di Bangkok tahun 2009, Malaysia tahun 2008, dan Korea tahun 2007, sebagai bagian dari praktik industri. Selain itu, SMKN 1 Kasihan mendapatkan jadwal pementasan setiap tiga bulan sekali di Kraton Yogyakarta. Koneksi yang dimiliki oleh SMKN 1 Kasihan bukan hanya Kraton dan sanggar, tetapi juga Hotel Jayakarta, Hotel Mutiara, RRI, radio swasta, dan TVRI.¹²⁶ Semua pelajar menerima beasiswa, yaitu 70% dari pemerintah, sementara sisanya dari berbagai lembaga. Banyak lulusan SMK 1 Kasihan kemudian menjadi mahasiswa di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Trend ini telah berlangsung sejak SMK 1 Kasihan masih bernama KONRI.

Hubungan dengan lembaga nonformal juga terbentuk erat. Hampir semua kelompok penari di Prambanan memiliki anggota-anggota dari pelajar SMKN 1 Kasihan. Banyak organisasi lain di Yogyakarta juga memiliki anggota-anggota dari pelajar SMKN 1 Kasihan. Hal ini memang didukung oleh Kepala Sekolah, yang juga pemimpin sanggar

¹²⁶ R.P. Santos, "Transmission, Pedagogy, and Education: A Critical Study of Asian Traditional Music Cultures in Post-Colonial and Post-Modern Times in Thailand and Indonesia" dalam *Journal Asian Transformation Action*, (2007), 73.

tari Irama Tjitra. Kepala sekolah sengaja menyuruh para pelajar untuk memasuki berbagai lembaga nonformal, dan mencari lembaga yang dapat dimasuki jika ada pelajar yang belum memiliki keanggotaan organisasi di luar. Dari perspektif sekolah, tujuan ini adalah sebagai relasi yang dapat dimanfaatkan jika pada kemudian hari SMKN 1 kekurangan guru untuk mengajar. Kekurangan tenaga pengajar dapat terjadi sebagai berikut. Pertama, jumlah pelajar yang semakin bertambah. Kedua, sejumlah guru mengalami penurunan kinerjanya. Masa aktif seorang guru tari adalah 10 tahun. Setelah sepuluh tahun, mereka cenderung mengajar secara pasif sehingga menurunkan kinerja pembelajaran. Dalam kedua kondisi tersebut, SMKN 1 Kasihan merekrut tenaga pengajar baru sebagai guru tidak tetap dengan gaji yang kecil. Tenaga baru ini datang dari lulusan SMKN 1 Kasihan sendiri yang telah lulus dari ISI, UNY, atau berasal dari sanggar-sanggar lain yang telah dimasuki oleh pelajar dari SMKN 1 Kasihan.

b. Jurusan Pendidikan Seni Tari, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta

Jurusan Pendidikan Seni Tari, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta (UNY) dahulu merupakan bagian dari Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan (IKIP) yang hanya menyelenggarakan program diploma (D2 dan D3) pada tahun 1980. Program sarjana baru dibuka pada tahun 1984, dan pada tahun 1990. Karena tuntutan akreditasi dan peningkatan mutu, IKIP dilebur menjadi universitas. Sebagai lembaga pendidikan yang berorientasi lebih pada aspek pedagogis daripada isi, maka mahasiswa tidak diajarkan bagaimana menari, tetapi bagaimana mengajarkan menari. Salah satunya misalnya dengan karakteristik menari kidal. Bagi dosen ataupun mahasiswa di Jurusan Pendidikan Seni Tari harus dapat menari kidal dalam pengertian menari secara berhadapan. Hal ini berbeda dengan metode pengajaran tari klasik di mana guru membelakangi siswa.

Mahasiswa Jurusan Pendidikan Seni Tari di UNY terdiri dari berbagai latar etnik dan latar belakang pendidikan tari. Untuk mengsikapi hal ini, jurusan menggunakan strategi dengan melihat komposisi utama dalam mahasiswa baru. Jika banyak terdapat mahasiswa yang berlatar belakang SMK, mahasiswa dibagi menjadi beberapa kelompok dan setiap kelompok memiliki mahasiswa SMK yang bertindak sebagai panutan. Jika lebih banyak mahasiswa yang berlatar dari luar SMK, strategi yang diambil adalah pembelajaran secara individual. Mahasiswa yang berlatar dari luar SMK umumnya datang dari latar Sekolah Pendidikan Guru (SPG) yang walaupun sudah jarang di Indonesia, tetapi masih banyak ada di kawasan pedalaman kabupaten. Mahasiswa dengan latar ini harus memulai dari awal karena mereka sama sekali tidak memiliki pendidikan dasar sebagai bekal pengetahuan menari. Pendidikan individual memungkinkan setiap mahasiswa dikembangkan sepenuhnya. Selain itu, mahasiswa juga direkomendasikan untuk belajar lebih lanjut pada sejumlah sanggar.

Komposisi etnik juga menjadi masalah bagi Jurusan Tari Pendidikan Seni Tari UNY. Terdapat banyak mahasiswa yang berasal dari luar Jawa seperti dari Riau dan Bangka Belitung. Mereka diutus oleh pemerintah daerah mereka untuk belajar tari di UNY. Strategi yang digunakan adalah dengan memisah mahasiswa menjadi dua kelas yaitu kelas luar Jawa dan kelas Jawa. Hal ini bertujuan demi meningkatkan kualitas mahasiswa dari luar Jawa karena jika disatukan dapat terjadi kesenjangan di mana mahasiswa dari luar Jawa yang tidak memiliki pengalaman menari Jawa akan tertinggal dari mahasiswa dari Jawa yang memiliki pengetahuan, setidaknya dalam hal bahasa. Mata kuliah yang berorientasi pada tari klasik Yogyakarta diajarkan dalam empat mata kuliah yang berjenjang. Tahap pertama adalah mata kuliah teknik tari yang mengajarkan hal-hal dasar, seperti pose gerak dan koordinasi tangan-kaki dalam menari. Walaupun bersifat umum, analog pada tari Jogja dapat segera ditarik yaitu dalam pola *tayungan*.

Di sini mahasiswa putra belajar *tayungan* sedangkan mahasiswa putri belajar tari *sari tunggal*. Setelah teknik dasar dikuasai, mahasiswa diajarkan TKGY 1, TKGY 2, dan terakhir TKGY 3. Stratifikasi didasarkan pada karakteristik jumlah penari dan interaksi antar penari. Mata kuliah TKGY 1 mengandung tari individual (tari *klana raja* dan *klana topeng* untuk putra, dan tari *golek* untuk putri), sedangkan TKGY 2 merupakan tari berpasangan, dan tari TKGY 3 merupakan tari berkelompok seperti *serimpi* dan *bedhaya* untuk putri dan *lawung* untuk putra, atau *beksan jemparing* yang menggunakan formasi 4-4, dan *Gatotkaca sekipu*.

Tari-tarian ini, merupakan tari yang dikreasikan pada masa lalu yang dibawa ke Kraton dan kemudian diadopsi di UNY. UNY berusaha mengembangkan tari jenis baru yang memberikan ciri khas bagi jurusan pendidikan seni tari UNY yang mencerminkan aspek produksi dari upaya pelestarian. Aspek yang dievaluasi mencakup *wiraga* (keterampilan menari) sebesar 30%, *wirama* (kepekaan musikal) sebesar 30%, *wirasa* (penjiwaan terhadap karakter, peran dan tari)¹²⁷ sebesar 30%, dan presensi (kehadiran) sebesar 10%.

¹²⁷ Karakter adalah isu yang penting dalam Wayang Wong dan dicirikan dengan kualitas gerak yang rinci. Setidaknya terdapat 21 tipe karakter dalam wayang wong, sembilan diantaranya tergolong yang utama yaitu: (1) ngenceng encot untuk putri, (2) impur untuk putera halus rendah hati, (3) kagok kinantang untuk putera halus aktif dan agresif, (4) kambeng untuk putera gagah rendah hati, (5) kalang kinantang untuk putera gagah sombong, (6) kagok impur untuk putera gagah agak rendah hati, (7) bapang untuk putera gagah sombong dan nakal, (8) lembahan kentrig untuk murid putera yang gagah dari seorang pertapa, dan (9) merak ngigel untuk abdi, pelawak, atau penasihat. Karakter putri halus atau aktif-agresif tidak didasarkan pada kualitas gerak tetapi oleh tata rias, arah pandangan muka, dan cara bicara. Periksa R.M Soedarsono, 330-332.



Gambar 4.4 Pembelajaran TKGY di Jurusan Pendidikan Seni Tari,
Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta
(Foto: Muhammad Fazli Taib, Mei 2014)

Seperti halnya lembaga formal lainnya, Program Studi Pendidikan Seni Tari UNY turut serta dalam paket wisata tari, di mana setiap tiga bulan, perwakilan dari program studi seni tari melakukan pertunjukan di Kesatrian Kagungan Dalem Bangsal Srimanganti Kraton Yogyakarta. Selain itu, pada semester genap, dua dosen dikirim untuk mendampingi mahasiswa sebanyak 10-15 orang setiap minggu untuk berkuliah di kesatrian. Dua bentuk ini dapat membangun kontak antara program studi seni tari dengan Kraton Yogyakarta. Pada satu sisi, Kraton Yogyakarta dapat melihat para penerus mereka dari kalangan masyarakat, sedangkan pada sisi lain, mahasiswa dapat melihat sendiri komunitas budaya yang melahirkan tari-tari yang mereka pelajari di kampus.

Mahasiswa dari luar Jawa juga mendapatkan kesempatan untuk berpentas di Kraton. Karena pentas di Kraton membutuhkan banyak syarat khusus, tidak semua mahasiswa dari luar Jawa dapat menari di Kraton. Mereka harus mengikuti kompetisi yang diikuti hanya oleh mahasiswa dari luar Jawa. Dari kompetisi ini, diambil yang terbaik. Hal ini memungkinkan transmisi Kraton lewat UNY pada masyarakat luar Jawa karena para mahasiswa yang kembali

ke kampung halamannya akan bercerita dan bangga dengan pengalamannya menari di Kraton. Jurusan Pendidikan Seni Tari di UNY merupakan sebuah jurusan minor dalam Fakultas Bahasa dan Seni. Untuk kegiatan pertunjukan yang membutuhkan dana besar, dana diperoleh dari subsidi silang yang datang dari Jurusan Bahasa Inggris. Jurusan ini memiliki jumlah mahasiswa yang besar sehingga pendapatan juga besar. Pendapatan berlebih ini kemudian disalurkan kepada jurusan tari untuk membantu kegiatan pertunjukan. Hal ini menghindarkan jurusan tari untuk menggunakan dana sponsor dalam kegiatan pertunjukan.

Dalam lingkungan akademis ini, tari tidak hanya dipandang sebagai sebuah kegiatan yang memiliki manfaat jasmaniah, tetapi juga kegiatan yang memberikan manfaat rohaniyah. Salah seorang dosen yang diwawancarai memaknai bahwa menari adalah sarana untuk mendidik karakter seseorang sehingga harus diajarkan sejak kecil. Setiap tahun, jurusan juga melakukan pertunjukan di auditorium yang disertai dengan promosi yang luas ke masyarakat. Kegiatan pertunjukan seni tari ini merupakan bagian dari program Pengabdian Pada Masyarakat, dan memperoleh sambutan luas dari penonton, baik dari kalangan mahasiswa UNY maupun masyarakat umum yang tertarik. Kegiatan ini dimulai sejak tahun 2009, dan hingga sekarang sampai pada tahap kelima.

c. Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta

Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta sebelumnya merupakan bagian terpisah dari lembaga ISI Yogyakarta. Pada awalnya, Jurusan Tari ISI Yogyakarta adalah ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) Yogyakarta yang didirikan tahun 1963. ASTI memiliki banyak tenaga pengajar yang merupakan keturunan langsung dari keluarga Kraton. Pada tahun 1962, ASTI memiliki kaitan dengan Pusat Olah Tari (POT) yang didirikan oleh pemerintah daerah. POT berusaha memperjuangkan para penari untuk tampil di luar

negeri seperti di Philipina. Selain itu, POT juga menyiapkan para penari untuk upacara kenegaraan, khususnya ketika terdapat tamu negara.¹²⁸ Pada tahun 1970-an, ASTI berada di kawasan utara kota, dekat dengan Universitas Gajah Mada. Proses ujian untuk seni tari dapat berupa karya tulis atau karya program. Menurut Theresia Suharti, ia mengikuti dua program untuk kelulusan sarjana yang saat itu disebut Setingkat Sarjana Tari (S.S.T). Ujian diselenggarakan dua tahap, yaitu tahap program 45 menit dan program 1 ½ – 2 jam. Hal ini telah jauh berubah karena sekarang sebuah ujian hanya memakan waktu 20 menit. Sifat akademis ASTI membuat ASTI juga mengembangkan berbagai jenis genre baru tari klasik sehingga menambah kekayaan jenis tari Kraton. Misalnya, hal ini dikembangkan dalam mata kuliah koreografi tari Jawa yang mengajarkan konstruksi tari. Akibatnya banyak tari-tarian *bedhaya* muncul dan dapat dipelajari semua pelajar. Selain itu, ASTI juga membuka program pengajaran pada hari libur untuk anak-anak luar ASTI.

Pada tahun 1984, ASTI melebur dengan ISI dan menempati kampus di bagian selatan kota. Pengajaran dilakukan mulai dari teori dan latar belakang historis, diikuti dengan materi hapalan gerak, dan diakhiri dengan diskusi. Model ini menggabungkan aspek konseptual tari dengan aspek imitasi serta kreasi lewat diskusi. Bagian konseptual, historis, dan imitasi merupakan upaya konservasi, sedangkan diskusi lanjutan merupakan tahap awal untuk pengembangan. Upaya pengajaran seni tari di ISI Yogyakarta telah berubah menjadi lebih analitik. Pada masa lalu, metode utama yang digunakan adalah metode imitasi sedangkan sekarang telah disertakan penjelasan-penjelasan konseptual. Sebagai contoh, dalam pembelajaran TKGY selalu ada teknik memegang, yaitu guru memegang anggota tubuh murid yang salah bersikap lalu

¹²⁸ ASTI juga dibangun di tempat lain seperti Denpasar (1967), Bandung (1970), dan kota lainnya. Periksa juga F.X.S. Parto. "Recent History of Javanese Classical Dance: A Reassessment" dalam *Dance Report*, (2005), 6

membetulkannya. Dalam pembelajaran klasik, hal ini tidak disertai penjelasan atau rasional mengapa sikapnya harus demikian, bukan sebaliknya. Dalam pembelajaran modern, upaya pembetulan ini juga disertai penjelasan rasional yang menunjukkan aspek analisis pembelajaran.

Dalam kurikulum terbaru, yaitu kurikulum tahun 2009, mahasiswa dibagi menjadi dua konsentrasi, yaitu pengkajian dan pemetaan. Pengajaran tari klasik dibagi ke dalam empat mata kuliah. Mahasiswa pemetaan wajib mempelajari dua tahap pertama, dan boleh mengambil jika tertarik untuk tahap ketiga dan keempat. Sementara itu, mahasiswa pengkajian harus mempelajari keempat tahap. Tahap pertama dipelajari di semester 1, tahap kedua pada semester 3, dan tahap ketiga dipelajari pada semester 5. Seperti halnya pengajaran di UNY, tahap pengajaran tari di ISI juga dibangun berdasarkan jumlah penari. Tahap pertama adalah pengajaran dasar-dasar menari tentang unsur-unsur gerak, dan dirangkai dengan motif-motif pokok tari. Untuk putra, motif pokok ini adalah halus dan gagah, sedangkan untuk putri berupa *sari tunggal*. Hal ini menunjukkan pengajaran dasar disertakan sekaligus dengan tari bentuk sederhana yang berupa *sari tunggal*, *klana halus* atau *klana gagah*, dan tari *Golek Lambangsari* untuk putri. Tahap kedua berupa tari berpasangan yang mencakup tari putri-putra, putra-putra, dan putra-putra, seperti, *beksan*, *serimpi*, *lawung*, *Srikandi*, *Bisma*, dan *Triongo Pratolo Mariam*.

Tahap ketiga mencakup tari kelompok dengan jumlah yang besar dan berbentuk dramatari. Jenis tari akan tergantung komposisi kelas. Jika mayoritas perempuan, tari kelompok yang diajarkan adalah tari *serimpi*. Komposisi yang lebih seimbang menggunakan tari *bedhaya* atau *wayang wong*. Walaupun begitu, seringkali jumlah mahasiswa putra sedikit padahal dramatari *wayang wong* standar mensyaratkan penari yang seluruhnya putra. Hal ini membuat jurusan seni tari harus meminjam mahasiswa dari minat utama komposisi tari. Tahap keempat adalah tari topeng dan tari *Menak*. Karena tari tahap satu dan dua wajib untuk semua kompetensi, hal ini menjadi masalah

ketika pada kenyataannya, banyak mahasiswa seni tari ISI bukan berasal dari Jawa. Angkatan tahun 2013, terdiri dari 60 orang. Kurang dari 20 orang merupakan mahasiswa asli Yogyakarta. Sisanya adalah mahasiswa dari luar Jawa seperti Sumatera, termasuk mahasiswa dari Belanda.

Gaya tari Sumatera cenderung cepat dan dinamis dengan kaki yang cenderung paralel dan tertutup sedangkan tari Jawa cenderung lambat dan detail dengan kaki yang terbuka (bahkan untuk perempuan) serta memiliki gerakan *ingset*. Hal ini membuat kesulitan penyesuaian yang cukup signifikan bagi para mahasiswa dari luar Jawa tersebut. Hal ini juga membuat dosen harus menyediakan ruang ekstra bagi para mahasiswa yang antusias, tetapi kesulitan untuk memperoleh pelajaran tambahan di luar jam kuliah. Walaupun bukan asli Yogyakarta, mahasiswa dari luar Jawa cenderung lebih serius dalam belajar, dan bertanya lebih detail, sampai pada pertanyaan yang dosen merasa kesulitan menjelaskan. Hal ini dapat dipandang sebagai kompensasi dari posisi mereka yang masih pemula, dan bahkan belum cukup dalam memahami bahasa Jawa yang menjadi bahasa dalam istilah-istilah tari. Walaupun begitu, beberapa individu memang justru memiliki kemampuan bahasa yang jauh di atas mahasiswa yang berasal dari Jawa sendiri sehingga mampu memahami manuskrip-manuskrip untuk rekonstruksi tari. Dalam kondisi seperti ini, ketika fakultas membutuhkan mahasiswa untuk mengikuti pertunjukan, hanya ada beberapa orang yang terpilih untuk mewakili.

Dengan jumlah pelajar yang besar yang tidak terfasilitasi, hal ini berpotensi mengurangi semangat belajar dan merusak prestasi lebih jauh. Untuk itu, jurusan menyediakan waktu pementasan setiap akhir semester. Pementasan ini disambut sangat antusias oleh para mahasiswa. Dalam pementasan terakhir, tidak kurang dari 14 repertoar yang mewakili semua mahasiswa tampil di panggung. Walaupun begitu, diakui oleh dosen bahwa dari sekian banyak pementasan tersebut, hanya ada satu atau dua repertoar yang bagus sesuai standar mereka.

Hubungan ISI dengan Kraton bersifat timbal balik. Di satu sisi, Kraton merupakan anggota dewan penyantun ISI. Di sisi lain, Sultan Hamengku Bowono X telah mendapatkan gelar Doktor Honoris Causa dari ISI pada tahun 2012. Dalam kontakannya dengan Kraton, bersama dengan sanggar Siswa Among Beksa dan Kewedanan Hageng Punokawan Kridhawa Kraton Yogyakarta, Jurusan Seni Tari ISI Yogyakarta melakukan pentas *wayang orang* dan tari setiap hari Minggu jam 09.00-13.00.¹²⁹ Terlepas dari kegiatan reguler ini, mata kuliah tertentu juga mensyaratkan mahasiswa langsung belajar di Kraton.

Pembelajaran dan pementasan di Kraton dipandang sebagai studi lapangan dan laboratorium bagi para dosen karena mahasiswa mendapatkan atmosfer yang berbeda, seperti etika di Kraton dan membawakan tari di depan sultan, yang tidak diperoleh di kelas. Selain itu, Jurusan Seni Tari juga sering diminta membawakan tari oleh pemerintah daerah, baik provinsi atau kabupaten, maupun organisasi lainnya seperti Bank Nasional Indonesia (BNI) dan misi kesenian ke luar negeri. Misi kesenian ke luar negeri pernah diikuti antara lain ke Kamboja, Thailand, Vietnam, Finlandia, dan beberapa negara lainnya. Dalam kegiatan yang dilakukan di Kraton, para dosen atau mahasiswa tidak mempermasalahkan uang. Hal ini merupakan aspek penting bagi pewarisan TKGY sebagai sebuah objek budaya. Secara psikologis, manusia yang terpapar pada kepentingan ekonomi akan cenderung individualis dan melanggar dasar-dasar kesepakatan sosial-budaya. Penelitian menemukan bahwa individu yang terpapar pada uang secara visual akan merasa kurang menikmati hidup daripada individu yang tidak mempermasalahkan uang.¹³⁰ Individu yang merasa kurang menikmati hidup ketika harus

¹²⁹ Salamah, "Peranan Kraton Yogyakarta terhadap Pelestarian Kesenian Tradisional", dalam *Wades*, 2, (2008), 4.

¹³⁰ J. Quoldbach, E.W.Dunn, K.V. Petrides, M.Mikoljczak. Money Giveth, "Taketh Away: The Dual Effect of Wealth on Happiness", dalam *Psychological Science*, (2010).

dihadapkan pada pilihan untuk melestarikan TKGY yang tidak menguntungkan akan memilih untuk tidak melakukannya sehingga berdampak buruk bagi TKGY itu sendiri. Terdapat dua skema pembiayaan pertunjukan tari yaitu *sabatan* (sukarela) dan *payu* (paket). Undangan dari Kraton dipandang sebagai *sabatan* dan karenanya, tidak memperoleh bayaran semestinya. Walaupun begitu, dalam kondisi ini, pihak fakultas selalu memberikan dana untuk menutupi kekurangan operasional pertunjukan. Upaya ISI Yogyakarta dalam memodifikasi tari klasik Yogyakarta dihadapan dengan karakteristik tari klasik yang sangat ketat. Selain itu, sulit untuk memodifikasi unsur modern dalam tari klasik. Sebagai contoh, tari *Langen Mandra Wanara* adalah tari yang aslinya dipertontonkan di pendapa. Tari ini dicirikan sebagai konsep menari secara berjongkok.¹³¹ Ketika ISI berupaya mengganti konsep dengan menggunakan pentas berbentuk proscenium, konsep ini menghadapi banyak kendala.

¹³¹ *Langen Mandra Wanara* adalah tari yang menceritakan tentang para monyet dalam kisah Ramayana. *Wanara* sendiri berarti monyet. Ia diciptakan oleh KPAA Danurejo VII di awal abad ke-20. Periksa F.X.S. Parto, 4.

BAB V

PENYANGGA KEHIDUPAN TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA DI ERA GLOBAL

TKGY dalam perjalanannya tidak hanya dipelajari di dalam istana maupun di satuan-satuan pendidikan formal di Yogyakarta. Di dalam proses pewarisan, masyarakat tampak juga menghadirkan perannya dalam proses pelestarian melalui sanggar-sanggar yang ditujukan untuk memberikan akses pembelajaran TKGY. Sebuah ruang pembelajaran yang lebih fleksibel dan biasanya berbasis paket dengan menyesuaikan permintaan pasar sejalan dengan orientasi kapitalistik. Lembaga-lembaga yang demikian cenderung berorientasi pada kuantitas dalam proses pembelajaran. Tetapi hal itu tidak begitu nampak pada keberadaan sanggar yang memiliki ikatan kuat dengan Kraton yang berorientasi sosial sebagai orientasi yang diutamakan dari pada ekonomi. Berbeda dengan lembaga-lembaga pendidikan formal, hadirnya siswa di sanggar lebih didasarkan pada kesenangan atau hobi, dampak ingin mempelajari tari secara detail. Oleh karena itu, banyak siswa yang berasal dari sanggar tidak meneruskan ke perguruan tinggi. Selain itu, siswa di sanggar cenderung dipaksa untuk dapat menari seperti halnya siswa-siswa di lembaga formal. Kelulusan seorang siswa di sanggar lebih subjektif daripada di lembaga formal sehingga seorang pelajar yang belum ahli sekalipun dapat menjadi ahli jika situasi memang memaksa. Berikut adalah tinjauan sanggar-sanggar tari kelompok utama penyangga TKGY di Daerah Istimewa Yogyakarta.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

I. Sanggar Tari Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa

Yayasan ini pada awalnya bernama Perkumpulan Tari Klasik Mardawa Budaya yang berdiri tahun 1962. Walaupun begitu, karena ide pendirian sanggar berasal dari seorang pengageng bernama G.B.P.H. Pujokusumo, sanggar ini lebih dikenal sebagai Sekolah Tari Pujokusuman dan dipandang sebagai kepanjangan tangan Kraton. G.B.P.H. Pujokusumo adalah saudara dari Gusti Suryobrongto dan keduanya adalah putra dari Sultan Hamengku Bowono VIII yang berarti adik dari Sultan Hamengku Bowono IX. G.B.P.H. Pujokusumo wafat tahun 1961 sebelum ide pembuatan sanggar terealisasi. Ide baru terealisasi setahun kemudian oleh adik iparnya K.R.T. Sasminta Mardawa (Romo Sasminto) yang membangun sanggar tersebut. Sekolah Tari Pujokusuman merupakan sekolah tari yang dipimpin oleh Romo Sasminto, seorang penari sekaligus guru terkenal, yang wafat pada tahun 1996. Sekolah Tari Pujokusuman menyelenggarakan kelas tari di wisma aristokrat setiap hari. Metode pengajaran di masa tersebut masih tergolong kasar jika dilihat dari sudut pandang modern. Pengajar masih menggunakan tongkat atau keris kayu untuk mengarahkan pelajar agar dapat terarah. Hal ini dijalani disertai dengan latihan fisik serta pengulangan yang lama. Untuk *tayungan*¹³² saja, seorang pelajar harus belajar selama tiga tahun dan tidak boleh belajar tari yang lain.

Kemampuan ini sejalan dengan tuntutan masa tersebut di mana rentang hidup seseorang tidak mengalami pergeseran profesi dalam waktu singkat. Seseorang dapat hidup dari menari hingga usia lanjut. Di masa kini, hal tersebut dipandang

¹³² Tayungan adalah bentuk tari dasar dimana pelajar putra harus menguasai gerak kaki dalam karakter apapun. Setelah tayungan dikuasai, barulah pelajar diajarkan cara mengelola gerak tangan, leher, dan lainnya, dan berpuncak pada koordinasi. Periksa Surojo, "Wayang Wong Langen Lestari Budoyo Donomulyo: Sebuah Kajian Gaya Wayang Wong Pedesaan", dalam *Jurnal Joged*, 3(1), (2012), 76.

tidak lagi relevan. Derap hidup yang cepat dan perubahan profesi yang dapat terjadi berulang kali dalam hidup seseorang membuat profesi penari tidak lagi mencukupi. Seorang penari pria ketika telah berusia 40 tahun atau penari perempuan ketika telah menikah akan segera digantikan oleh penari muda. Selain itu, terdapat jenjang-jenjang yang terlihat dengan jelas ketika proses belajar. Siswa dengan jenjang berbeda dikelompokkan berdasarkan ruang. Siswa dengan jenjang tinggi berada di pendapa, sedangkan siswa pemula harus belajar di atas pasir. Siswa yang belum bisa naik tingkat harus tetap belajar menari di atas pasir hingga benar-benar dapat menguasai tari. Kondisi ini masih berlangsung setidaknya pada awal tahun 1970-an.

Latihan pada awalnya dilakukan setiap hari Minggu dan Kamis malam. Seiring berkembangnya masyarakat, dibuka lagi satu sanggar yaitu Yayasan Pamulangan Beksa Ngayogyakarta, pada tahun 1976. Yayasan ini dibuka di kawasan Kraton yaitu di Ndalem Pujokusuman, dan memiliki aturan yang ketat. Dari perkembangan ini, Sekolah Tari Pujokusuman kemudian memiliki dua cabang dengan pola pengajaran yang berbeda. Sekolah Mardawa Budaya bersifat santai sehingga lebih mirip sanggar. Sekolah ini tidak pernah memberikan batasan umur dan tidak pernah menerima model ujian formal. Tujuannya bukan untuk menghasilkan profesional, tetapi untuk menyebarkan budaya dan tari klasik yang disatukan dengan nilai-nilai spiritual Jawa. Pamulangan Beksa Ngayogyakarta lebih mirip sistem formal dengan kelas, kelas berulang, dan evaluasi bersama. Siswa yang telah lulus di Pamulangan Beksa Ngayogyakarta menjadi pengajar di Sekolah Mardawa Budaya.

Kolaborasi antara dua lembaga tersebut mampu menghasilkan prestasi yang membanggakan. Tahun 1981, tepatnya tanggal 4 April 1981, Mardawa Budaya bekerja sama dengan Gradika Pariwisata Yogyakarta (GYP) menyelenggarakan sendratari Ramayana setiap hari Rabu dan Jumat. Pada tahun 1981 dan 1982, total kunjungan wisatawan untuk melihat pertunjukan Mardawa Budaya mencapai 6000

orang per tahun, sedangkan tahun 1983 dan 1984 menjadi 10 ribu orang per tahun. Dalam tahun 1983-1984, rata-rata setiap malam pertunjukan, Mardawa Budaya mampu mendatangkan 120 orang turis, dan sendratari dipentaskan pada hari Senin, Rabu, dan Jumat. Tahun 1990-an, jumlah wisatawan menurun hingga titik dimana GYP melepas kerja samanya, dan YPBSM mengelola sendiri. Tahun 1993, kedua sekolah tari dilebur kembali dengan nama Yayasan Pamulangan Beksa Sasmita Mardawa. Peleburan dimaksudkan untuk meningkatkan efektivitas dan efisiensi. Jenis kegiatan tetap sama hanya jadwalnya menjadi lebih padat sehingga kegiatan berlangsung dari Senin hingga Jum'at sementara Sabtu dan Minggu digunakan sebagai kegiatan keluarga *ageng*. Yayasan mendapatkan dana dari berbagai sumber, mulai dari iuran pelajar, hasil penyewaan (kostum, gamelan, atau burung Garuda), donasi dari dalam dan luar negeri, atau bantuan barang dari pemerintah. Selain itu, lembaga juga secara aktif mencari bantuan untuk pementasan lewat proposal. Untuk pementasan, sering pula siswa secara individual memberikan kontribusi dana sendiri sebagai bentuk kesadaran dan cinta terhadap aktivitas menari. Dalam pementasan yang diundang, seperti resepsi pernikahan atau upacara, rata-rata seorang penari hanya memperoleh honor sekitar Rp 150 ribu hingga Rp 250 ribu.

Sebagai sebuah lembaga yang merupakan gabungan antara versi formal dan versi nonformal, YPBSM memiliki karakter campuran dari kedua model pendidikan tersebut. Di satu sisi, penekanan praktis diberikan seperti halnya pada sanggar. Siswa putra hanya diajari tari putra, begitu juga siswa putri hanya diajari tari putri. Satu kelas dapat berisi hingga 40 atau bahkan 80 siswa dengan dua orang guru. Dalam kondisi seperti ini, untuk meningkatkan kemampuan individual pelajar, guru menggunakan strategi matriks, yaitu melakukan rolling belajar per baris sehingga setiap individu dapat melihat guru yang memberikan pelajaran di depan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Tingkatan pembelajar disusun berdasarkan tingkat kesulitan. Terdapat dua tingkatan, yaitu tingkatan dasar dan tingkatan lanjut. Tingkatan dasar dibuat berdasarkan sistem semester selama tiga tahun (6 semester). Tingkatan lanjut dapat diikuti oleh siapa pun. Materi di tingkatan lanjut lebih mirip dengan pendidikan formal dari segi isi karena selain mengandung praktik menari (sebagian mengulang atau sama dengan tingkatan dasar) dan juga tahap pengertian makna menari. Di sisi lain, dalam tingkatan dasar penekanan teori juga diberikan seiring perkembangan zaman. Banyak pengajar YPBSM berasal dari pendidikan formal sehingga memiliki bekal pengetahuan pedagogis. Pada masa lalu, pengajaran menggunakan iringan gamelan yang baru dilakukan setelah enam bulan, sedangkan dalam enam bulan pertama, pembelajaran dilakukan secara lisan melalui hitungan gerak. Pada masa kini, pengajaran menggunakan iringan gamelan yang telah dilakukan sejak pertama dikombinasikan dengan pelajaran lisan. Langkah ini merupakan langkah adaptif yang dilakukan YPBSM agar tetap bertahan hidup dalam lingkungan sosial yang berpacu semakin cepat. Bekal pengetahuan pedagogis guru sangat berperan karena sistemnya yang terintegrasi dengan perkembangan ilmu pengetahuan. Sistem pengajaran tradisional merupakan imitasi dari apa yang dialami oleh guru tersebut saat menjadi murid. Sementara itu, sistem pengajaran modern mengandung komponen kritis dan adaptif yang memungkinkan para pengajar modern menganalisis keadaan dan menyesuaikan pola pengajaran yang ia ketahui dengan kondisi yang ada di lapangan. Walau begitu, hal ini merupakan pertarungan dengan wibawa guru. Pola pengajaran di masa lalu yang keras dan kaku membuat guru dipandang sebagai sosok yang kuat dan berada jauh di atas pelajar. Ketika pelajar pada akhirnya berhasil melewati itu semua dan memperoleh manfaatnya, citra guru tersebut akan menjadi lebih tinggi sebagai sosok yang semakin dihormati dan berwibawa.

Dalam pola modern, guru tidak banyak berperan tetapi sistem yang mengelola tersebut yang berperan. Pacu

modernitas yang cepat membuat guru tidak lagi menjadi sosok sentral bagi seorang pelajar. Seorang pelajar dalam sehari dapat belajar di dua tempat. Pagi di sekolah atau universitas sementara sore atau malam di sanggar, dengan guru yang berbeda. Karenanya, apresiasi yang diberikan mungkin akan lebih kecil akibat kuantitas yang lebih besar. Penerapan teori dalam pengajaran di YPBSM tidak hanya dari sisi ilmiah, tetapi juga dalam bentuk mitologis yang berhubungan dengan cerita yang mendasari tari dan karakter- karakter dalam tari. Setiap gerakan yang diasosiasikan dengan karakteristik individu dijelaskan, seperti Rama, Pandawa, dan sejenisnya. Langkah ini sebenarnya cenderung reaksioner. Dalam kelas, terdapat kesempatan bagi pelajar untuk bertanya dan pertanyaan-pertanyaan tersebut mendorong para guru untuk memberikan penjelasan.

Warisan Mardawa Budaya tetap terasa karena baik anak- anak maupun dewasa dapat masuk ke YPBSM. Untuk anak- anak, materi dasar yang diajarkan adalah *nawung sekar* untuk putri dan *cantrik* untuk putra. Pada level selanjutnya, putri mendapatkan *Sarikusuma* sedangkan putra mendapatkan *kuda-kuda* dan *wiraga tunggal*. Tingkat yang lebih tinggi mendapatkan pelajaran tari *klana* (karakter seorang raja) halus.



Gambar 5.1 Siti Sutyah sedang mengajar di YPBSM
(Foto oleh Ardi Teristi Hardi, dalam Media Indonesia, 17 Mei 2013).

Tari halus dan gagah dibedakan berdasarkan gerak tubuh dan tangan serta kaki seorang penari. Pada tari gagah, penari mengangkat kaki ke samping, sepenuhnya tegak lurus dengan tubuh dalam sudut siku-siku terhadap lutut. Tangan dibuat dalam posisi yang kokoh. Sementara itu, dalam tari halus, kaki dan tangan tetap terbuka; gerakan dilakukan secara lembut, ekspansif; kaki diangkat hanya separuh dari tari gagah; tangan dibuat dalam posisi yang santai, dan bahu sedikit diturunkan ketika tangan berputar.¹³³ Untuk tingkat dewasa, materi lebih beragam dan lebih kompleks. Tari-tarian yang diajarkan mencakup tari untuk putra-putri, seperti *Ranggamatayo*, *golek*, *klana halus*, dan *klana raja*. Level yang lebih tinggi dapat mempelajari *klana topeng halus*, *klana topeng gagah*, *beksan halus*, *beksan gagah*, *golek Ayun-ayun*, *golek Lambang sari*, *Lawung Jajar*, *Serimpi*, *tari beksan Wirakusuma*, dan *tari beksan sekawan*. *Wayang wong* tidak diajarkan tetapi diasumsikan dapat dipelajari dengan mudah karena pada dasarnya tersusun dari bentuk-bentuk tari *Beksan*. Tingkat paling tinggi sama dengan tingkat yang diajarkan di lembaga formal, yaitu tari kelompok. Tari kelompok ini merupakan tari gabungan dari berbagai tari individual dan berpasangan, seperti *Klana halus Sri Suwela*, dan *beksan Sri kandi Suradiwati*, yang menyusun struktur *wayang wong*. Yayasan kemudian mendokumentasikan tari dalam bentuk audio visual yang kemudian dijual di toko kaset untuk pengetahuan umum maupun sumber pengajaran bagi guru-guru kesenian di lingkungan DIY.

Tahun 2013, YPBSM memiliki 160 murid, dan tidak berbeda jauh dengan tahun 2011 yang memiliki 150 murid. Jumlah ini cukup menurun dibandingkan beberapa tahun sebelumnya yang rata-rata jumlah murid meningkat 30 orang. Selain itu, murid yang aktif belajar hanya sekitar 89 orang dalam dua kelas (sebagian sore dan sebagian lagi

¹³³ R.W. Hefner, "The Politics of Popular Art: Tayuban Dance and Culture Change in East Java", dalam *Southeast Asia Program Publications at Cornell University*, No. 43 (Apr., 1987), 75-94

malam hari). Dari 89 murid ini, 88% atau 78 di antaranya adalah perempuan. Hal yang sama dapat dilihat pada tahun 2013 di mana dari 63 pelajar, 53 (84%) di antaranya adalah perempuan. Sisanya adalah para senior yang sewaktu-waktu dapat melibatkan diri dalam kegiatan. Dari komposisi profesi, terdapat heterogenitas tinggi mulai dari kalangan profesional, mahasiswa, ibu rumah tangga (10%), hingga pelajar (22%). Tarif untuk mendaftar adalah Rp 50 ribu, sedangkan iuran per bulan Rp 20 ribu. Tarif untuk panggilan menari adalah Rp 2 juta – 5 juta.

Yayasan memiliki program pementasan rutin setiap hari Senin dan Jumat. Tujuan dari pementasan ini selain untuk melatih para siswa juga untuk menyambut wisatawan, baik asing maupun dalam negeri. Kelemahan kegiatan ini adalah para penari tidak diikat oleh kontrak kerja secara modern. Akibatnya, penari dapat dengan mudah berhalangan dan terjadi pergeseran peran *dhapukan* secara mendadak yang mempengaruhi kinerja tari secara umum. YPBSM juga ikut serta dalam beberapa kegiatan berskala besar seperti pegelaran *wayang wong* gaya Yogyakarta di Pendapa Mangkubumi tanggal 27-29 Juni 2011,¹³⁴ dan pementasan tari klasik gaya Yogyakarta untuk memperingati wafat K.R.T. Sasmitadipura di Taman Budaya Yogyakarta tanggal 26 Maret 2011. Mereka tetap memiliki tempat untuk berlatih membawakan tari di Ndalem Pujokusuman, tempat lahir yayasan ini.

II. Sanggar Tari Yayasan Siswa Among Beksa

Sanggar Yayasan Siswa Among Beksa (YSAB) memiliki keunggulan karena didirikan oleh salah seorang saudara Sultan Hamengku Bowono IX, yaitu G.B.P.H. (Pangeran) Yudonegoro. Pada awalnya, sanggar ini merupakan sebuah kursus tari khusus untuk bagian dalam Kraton dengan nama *Bebadan*

¹³⁴ M.Syaifullah. "Lima Sanggar Hidupkan Wayang Wong Yogyakarta", dalam Tempo, (24 Juni 2011).

Among Beksa Kraton Yogyakarta yang bertujuan melestarikan dan mengembangkan tari klasik gaya Yogyakarta. Bebadan ini didirikan pada tanggal 13 Mei 1952. Para guru antara lain G.B.P.H. Yudonegoro, R.M. Dinusatomo, R.A. Reksokusumo, R.A. Kusumarihastuti, R.M. Purnomo, dan P.C. Harjosudiro. Di antara para penari, terdapat banyak yang berasal dari kalangan Kraton seperti R. Ay. Kuswantyasningrum, R.A. Yuliandari, R.M. Harya Banendra, dan R.M. Kristiyadi. Begitu pula dari kalangan ahli gamelan seperti R.M. Suyamto, R.M. Palen Suwanda, dan R.M. Sudarmoyo.

Ekspansi ke luar Kraton tidak dapat dijalankan karena belum mendapat izin dari sultan. Oleh karena itu, beberapa anggota sepakat untuk mendirikan peguyuban yang berada di luar Kraton sehingga tahun 1978, nama Bebadan Among Beksa Kraton Yogyakarta secara resmi diubah menjadi Yayasan Siswa Among Beksa. YSAB saat ini dipimpin oleh R.M. Dinusatomo, anak dari Putri Sindorejo, anak dari Sultan Hamengku Bowono VIII, juga merupakan pejabat di lingkungan Kementerian Kebudayaan Republik Indonesia. Di Kraton sendiri, ia adalah kepala Paguyuban Wayah Dalem (asosiasi cucu sultan) Narpa Wandu Wardana.

Sejak tahun 1952 hingga tahun 1981, jangka waktu pendidikan yang ditempuh di YSAB adalah empat tahun. Bagi pria, tahun pertama adalah teori, tahun kedua adalah *tayungan*, tahun ketiga adalah *Wiraga Tunggal*, dan tahun terakhir adalah *Enjeran*. Teori yang digunakan adalah teori hitungan yang telah dikembangkan sejak awal abad ke-20. Hal ini memungkinkan gamelan tidak mengiringi. Tahun 1981, pendidikan yang awalnya membutuhkan waktu 4 diperpadat menjadi hanya membutuhkan waktu 2 tahun karena adanya sistem semester. Jarang ada pelajar yang gagal dalam ujian.

Waktu dua tahun ini dibagi menjadi empat semester. Bagi putri, dalam semester pertama diajarkan tari *Sarisumekar*, semester kedua tari *Martoyo Restu* dan *Golek Sulungdhayung*, semester ketiga tari *Serimpi*, dan semester keempat *Beksan*. Untuk putra, pada semester satu diajarkan *tayungan*, semester dua *klana*

halus dan gagah, semester tiga *Wiraga tunggal* dan *beksan*, dan semester empat tari *klana topeng* halus dan gagah. Pelaksanaan ujian sama seperti di perguruan tinggi yaitu menggunakan parameter *wiraga*, *wirasa*, dan *wirama*. Adanya parameter ini menunjukkan bahwa YSAB tidak hanya mengajarkan teknik, tetapi juga penjiwaan dari tari. Saat ini, jumlah pelajar sangat tidak seimbang antara putra dan putri. Di kelas 1, putri terdiri dari 74 orang sedangkan putra hanya sebanyak 4 orang. YSAB melakukan pertunjukan beberapa kali seminggu di pendapa istana Purwodiningratan. Kegiatan pembelajaran dilakukan di bekas rumah Pangeran Purboyo di bagian barat Kraton. Anggota senior belajar di malam hari (19.00-22.00) setiap hari Rabu dan Jumat sedangkan anggota lainnya belajar pada petang (16.00-19.00) dari hari Selasa hingga Jumat.

Dibandingkan dengan YPBSM, YSAB cenderung lebih eksklusif. Mereka menjual kaset iringan tari hanya untuk lingkungan sendiri, sedangkan YPBSM menjualnya secara bebas di toko kaset. Walaupun begitu, YSAB telah mulai memproduksi CD rekaman sendratari Ramayana secara berseri yang mulai tersedia untuk umum walaupun hanya di satu toko, yaitu Mirota Batik. Selain produksi dan transmisi, YSAB juga melakukan kegiatan, seperti diskusi seni dan penerangan kesenian kepada masyarakat. Terdapat sejumlah aspek inovatif di YSAB. Aturan lama yang mengharuskan adanya *sembahan* di gawang penjawat dan masuk keluar pendapa harus dari kanan dan kiri saja, telah dimodifikasi menjadi tidak semua harus menggunakan *sembahan* dan masuk pentas dapat dilakukan dari sudut kiri atau kanan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Gambar 5.2 Pengajaran TKGy di Yayasan Siswa Among Beksan (Foto: Video BSI Film Dokumenter, “Gemulai Siswa Among Beksan”)

Prestasi YSAB termasuk besar, misalnya pementasan berulang kali di luar negeri baik di Asia, Eropa, maupun Amerika. Pementasan ini terjadi pada tahun 1971, 1973, 1974, 1993, dan 1996. Kunjungan tahun 1971 berdasarkan perintah Sultan Hamengku Bowono IX untuk mengunjungi lima negara di Eropa dalam waktu 56 hari. Kunjungan ini menandai pertama kalinya tradisi di mana seseorang penari harus mengambil satu peran yang sama sepanjang hidupnya dilanggar. Tokoh yang sekarang menjadi kepala sanggar YSAB sejak tahun 1952 hingga 1971 selalu memainkan tokoh halus, tetapi pada saat itu ia pertama kali mengambil peran gagah. Perubahan ini penting karena menandakan adanya fleksibilitas dari sebuah aturan yang sejak lama menjadi tradisi, dan harus dilanggar demi citra di mata internasional. Sejak itu, seorang penari dengan peran tertentu tidak lagi harus selamanya menjadi peran tersebut.

Kunjungan ke Amerika memberikan gambaran bagaimana TKGy berubah selain pada peran. Perubahan ini terdapat pada sifat tari yang dapat dikatakan “tercemar”. Tari lawung merupakan sebuah masterpiece yang sakral. Walaupun begitu, dalam kunjungan ke Amerika, tari tersebut dibawa dalam parade rakyat di kawasan pasar. Hal ini menghilangkan

nuansa klasik tari lawung menjadi sebuah nuansa pop. Seperti halnya musik pop, tari lawung menjadi tari pop yang dapat dipentaskan terus setiap hari di mana saja. Menurut pimpinan YSAB, hal ini menghilangkan makna “warisan” dari tari tersebut.

III. Sanggar Tari Paguyuban Kesenian Surya Kencana

Sanggar Paguyuban Kesenian Surya Kencana (PKSK) termasuk salah satu sanggar yang mengikuti kegiatan reguler setiap Minggu pagi di Pandapa Sri Manganti Kraton Yogyakarta. Sanggar ini berdiri pada tanggal 29 Juni 1979 di Ndalem Suryowijayan, dan memiliki asosiasi yang kuat pula dengan Kraton. Asosiasi ini ditunjukkan pula oleh para pendirinya yaitu G.B.P.H. Soeryobrongto dan putranya, R.M. Ywanjono Soeryobrongto (K.R.T. Suryaningrat). Seperti halnya tujuan pendirian lembaga formal dan nonformal lainnya, tujuan Paguyuban Kesenian Surya Kencana adalah memasyarakatkan tari klasik gaya Yogyakarta sehingga dapat dinikmati masyarakat dan berkembang sesuai perkembangan zaman. Hal ini mendorong pula Paguyuban Kesenian Surya Kencana untuk berkreasi dalam bentuk kostum, teater, gaya tari baru, dan cerita-cerita baru.



Gambar 5.3 Kegiatan pengajaran TKGY di Paguyuban Kesenian Surya Kencana (Foto: Muhammad Fazli Taib, 2013).

Kegiatan mengajar TKGY di Paguyuban Kesenian Surya Kencana dilakukan setiap hari Senin dan Kamis. Anak-anak belajar pada sore hari, sedangkan dewasa belajar pada malam hari. Peserta di Paguyuban Suryo Kencana datang dari berbagai kalangan, termasuk pelajar dari luar negeri. Biaya untuk belajar di sanggar ini gratis, tetapi memiliki tarif tinggi untuk panggilan pentas yaitu Rp 5 juta – 10 juta untuk tari biasa sedangkan Rp 15 juta – 30 juta untuk tari kolosal.¹³⁵ Pembelajaran didukung oleh 25 instruktur tari yang merupakan lulusan dari lembaga pendidikan formal. Metode yang digunakan untuk mengajar adalah metode diskusi, teori, dan praktik, dan jumlah siswa sebanyak 60 orang. Latihan dilakukan di pendopo Ndalem Suryowijayan yang berukuran 8 x 12 meter.

Paguyuban Kesenian Surya Kencana juga telah membawakan tari klasik gaya Yogyakarta ke pentas internasional seperti ke Spanyol, Belgia, Jerman, Belanda, dan Italia. Sebagai contoh, Paguyuban kesenian Jawa Surya Kencana pernah melakukan perlawatan kesenian ke Eropa barat tahun 1988-1989 dengan materi pokok *langen mandra wanara*.¹³⁶

IV. Sanggar Tari Irama Tjitra

Sanggar Irama Tjitra merupakan salah satu sanggar yang sempat memiliki anggota dewan penasehat dari kalangan guru besar akademisi yaitu Prof. Dr. Koesnadi Hardjasoematri S.H., M.L.¹³⁷ Beliau bukanlah orang Jawa, melainkan orang dari Sunda, yang hanya menyumbang 1% dari populasi DIY. Selain itu, Prof Koesnadi merupakan pakar hukum

¹³⁵ G. Ulung, *Go Traditional: 100 Sanggar Seni, Artshop, Bengkel Kerajinan Bertradisi di Jogja dan Solo*, (Jakarta: Gramedia, 2011), 56.

¹³⁶ Supadma, "Langen Mandra Wanara Opera Tradisional yang Terlupakan", dalam *Jurnal Mata Jendela*, Volume 4, (2007).

¹³⁷ H. Muryantoro, "Prof. Dr. Koesnadi Hardjasoemantri, S.H., M.L.: Pelestari Budaya", dalam *Jantra*, Volume 2 (3), (2007), 217

lingkungan, bukan pakar kebudayaan. Keberadaannya sebagai anggota dewan penasehat itu terkait dengan aktivitasnya yang gencar dalam bidang pelestarian budaya. Irama Tjitra sendiri merupakan sebuah sanggar yang tergolong tua. Irama Tjitra berdiri pada tanggal 25 Desember 1949 sehingga nama resminya tetap menggunakan ejaan lama yaitu Irama Tjitra. Pengelolanya sekarang adalah Kuswarsantya M.Hum, yang juga merupakan dosen seni tari di UNY. Tokoh-tokoh Irama Tjitra adalah para pendiri KONRI sebagai versi formal dari Irama Tjitra sendiri. Adanya dua tokoh akademisi di atas menunjukkan kalau Irama Tjitra memiliki asal di luar Kraton. Pada kenyataannya, lembaga ini merupakan hasil inisiatif para pemuda yang peduli dengan kesenian Jawa yang mengadakan pertemuan di Bintaran Lor 22 pada sekitar tahun 1946. Saat itu, dibentuk lembaga pelatihan tari bernama “Pamulangan Beksa di Pendapa Wiyatapraja”.

Lembaga ini dipimpin oleh K.R.T. Natayuda, kepala Jawatan Pendidikan dan Kebudayaan, serta mendapat restu dari Sultan Hamengku Bowono IX. Lembaga ini menjadi wadah menghibur diri bagi para gerilyawan yang waktu itu sedang berjuang mempertahankan kemerdekaan.¹³⁸ Semenjak itu, Irama Tjitra berperan menggantikan Kridha Beksa Wirama. Kridha Beksa Wirama merupakan sanggar tari yang telah berdiri tahun 1918 dan dikelola oleh Pangeran Tejukusumo.¹³⁹ Pada masa itu, Kridha Beksa Wirama dalam

¹³⁸ Sunaryo dan Y. Murdiyati, “Revitalisasi Tari Yogyakarta pada Organisasi Tari Irama Tjitra Yogyakarta,” dalam *Jurnal Mudra*, Volume 25 (1), (2010).

¹³⁹ Kridha Beksa Wirama menggunakan sistem pengajaran berbasis hitungan seperti metode Barat namun divisi kelas masih menggunakan sistem kraton, dimana setiap penari mendapatkan karakter yang dikelola sepanjang karirnya, tanpa mempelajari karakter lainnya. Terdapat sebuah panduan menari wayang wong yang dikembangkan sebagai standar *wayang wong* yang menurut R.M. Soedarsono, mungkin mirip dengan panduan menari balet yang dikembangkan di Perancis tahun 1661 oleh raja Perancis, Louis XIV. Periksa lebih lanjut mengenai pengajaran TKG di Kridha Beksa Wirama; Periksa R.M Soedarsono, “The Role of Gamelan Music in Dance Instruction: The Relation between Dance and Music,” dalam *Asia Pacific Society for Ethnomusicology Conference, Manila*, (18-23 February 2002).

kondisi vakum karena perang. Tahun 1958, Irama Tjitra dilembagakan secara resmi sebagai sebuah sanggar pengajaran TKGY.

Karakteristik Irama Tjitra saat lahir mencerminkan konteks masa perang kemerdekaan. Dalam masa ini, semangat persatuan adalah yang paling utama sehingga stratifikasi yang terbentuk sebelumnya harus dihapus. Oleh karena itu, Irama Tjitra tidak hanya mengajarkan TKGY, tetapi juga tari rakyat, dan sanggar ini tidak hanya mempertahankan tradisi, tetapi juga mengembangkan penggunaan legenda-legenda rakyat dan cerita luar Jawa sebagai dasar pertunjukan, serta cenderung menggunakan asas nasionalisme, daripada chauvinisme.¹⁴⁰ Walaupun banyak terdiri dari akademisi, Irama Tjitra juga banyak beranggotakan tokoh Kraton. Tokoh-tokoh ini termasuk K.R.T. Natayuda, K.R.T. Purbowijoyo, K.R.T. Wasesowinoto, R.M. Bagong Kussudiardja, dan R. Soenartomo. Kuswarsantyo sendiri adalah anak dari R. Soenartomo. Walaupun demikian, usia tua tidak selalu menandakan kemajuan. Terdapat masa vakum yang panjang sejak tahun 1976 hingga tahun 1996. Pada tahun 1996, sejumlah tokoh berinisiatif mengaktifkan kembali kegiatan latihan tari. Irama Tjitra melihat bahwa kebangkitan dirinya yang sesungguhnya adalah pada tahun 1997 ketika dilakukan pertunjukan tari kolosal di Bangsal Kepatihan Yogyakarta. Pertunjukan ini dilakukan oleh para alumni dan generasi penerus dalam bentuk sendratari Ramayana. Dalam event inilah, terjadi komitmen antara alumni dan generasi muda untuk membangkitkan Irama Tjitra.

Walaupun demikian, Irama Tjitra tidak benar-benar berdiri kembali sebagai sebuah sanggar hingga tahun 2001. Pada tahun 2001, Wiyogo Admodarminto, mantan Gubernur DKI Jakarta tahun 1987-1992 dan seorang jenderal TNI,

¹⁴⁰ Jennifer Lindsay, "Performing Indonesia Abroad" dalam Jennifer Lindsay, et al., ed., *Heirs to World Culture Being Indonesian 1950- 1965* (Leiden: KITLV Press, 2012), 191-222.

memberikan dukungan dana besar untuk pendirian kembali Irama Tjitra. Beliau kemudian menjadi pelindung bagi perkumpulan kesenian Irama Tjitra. Aliran dana ini akhirnya berhenti ketika beliau wafat, dan akhirnya Irama Tjitra harus mencari dana sendiri. Hal ini tercermin dalam struktur organisasi sanggar. Selain seksi pendidikan dan pertunjukan, juga terdapat seksi pencarian dana, yang bertugas memberikan sumber finansial yang diperoleh dari luar sanggar.

Hingga sekarang, Irama Tjitra melakukan kegiatan workshop tari, pertunjukan tari, dan pembelajaran tari.¹⁴¹ Siswa Irama Tjitra saat ini hampir semuanya datang dari kalangan pelajar mulai dari SD hingga universitas. Terdapat lima kelompok pelajar berdasarkan kurikulum Irama Tjitra: kelompok 5-8 tahun, 9-12 tahun, 13-16 tahun, 17-24 tahun, dan 24 tahun ke atas. Setiap kelompok terdiri dari tiga level: level dasar (level 1), menengah (level 2), dan atas (level 3). Setiap pelajar yang baru masuk, akan ditempatkan secara *default* pada level dasar. Dari level ini, akan ada tes pendahuluan yang kemudian memberikan posisi mereka apakah tetap di level dasar atau naik ke level selanjutnya. Terbentuk sebuah kontinuitas yang dapat tersusun dari level 1 di kelompok paling bawah (5-8 tahun) hingga level 3 di kelompok paling atas (di atas 24 tahun). Walaupun demikian, secara umum pelajar hanya menghabiskan tiga level selama belajar di Irama Tjitra. Jarang ada pelajar yang mencoba naik ke level 4 di atasnya. Kegiatan mengajar secara rutin dilakukan dua minggu sekali dan dilakukan di pendapa Wiyatapraja yang bekerja sama dengan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan, ditambah dengan pelibatan anak-anak didik pada acara tertentu. Kenaikan tingkat lebih didasarkan pada penguasaan materi daripada sistem semester sehingga jadwal pelantikan dapat berubah-ubah tergantung kondisi pelajar.

¹⁴¹ Y. Murdiyati, "Peranan Lembaga Tari Tradisi dalam Mempertahankan Tari Tradisi," dalam *Jurnal Imaji*, Volume 4 (2), (2006), 244- 249.

Prinsip yang mendasari pengajaran dapat dikatakan sangat sistematis dengan prinsip-prinsip mencakup *Joged Mataram*, wiraga-wirasa-wirama, gerak-ruang-waktu, bentuk-teknik-isi-proyeksi, *hastha sawanda*,¹⁴² dan nilai-nilai etika, kebersamaan, persatuan, solidaritas, spiritualitas, estetika, kerukunan, kesatuan, religiusitas, dan nilai budaya lainnya. Prinsip-prinsip ini kemudian digunakan pada pembelajaran dalam metode yang mencakup metode hitungan, ceramah, analisis, cermin, imitasi, global, dan *wejedan*.¹⁴³ Walaupun sudah sistematis, IT mengakui bahwa orientasinya lebih pada social daripada ekonomi. Hal ini membuat biaya belajar sangat rendah dan sanggar tidak memiliki pakaian sendiri untuk pementasan jika para pelajar ingin berpentas.

Orientasi pada pelestarian dan pengembangan tari di Irama Tjitra kemudian menghasilkan sejumlah tari kreasi baru seperti *bedhaya Menak Rengganis Widaninggar* karya Y. Murdiyati, dan *wayang wong Pergiwa-Pergiwati* karya Bambang Pudjasworo. Banyak karya baru lain dibuat oleh tokoh-tokoh Irama Tjitra, seperti Bambu Runcing dan Tamtama Siyaga karya Kuswarsantya dan Wanara Kurda karya Sunaryo, dan Y. Murdiyati terus pula menciptakan tari-tarian baru seperti Mayang Sekar, Sekar Putri, Langen Wiraga, Serimpi Pasanggiri, dan bedhaya Menak. Perbedaan dalam penampilan juga dibuat. Dalam pentas wayang orang, jika sanggar lain

¹⁴² Hastha sawanda adalah prinsip penyajian tari yang berangkat dari tari gaya Surakarta. Ada delapan prinsip Hastha Sawanda yaitu (1) pacak, yang mengacu pada penampilan fisik penari, (2) Pancat yang merupakan gerak peralihan yang diperhitungkan matang, (3) ulat, yaitu pandangan mata dan ekspresi yang sesuai dengan karakter dan suasana, (4) lulut, yaitu gerak yang menyatu dan melekat dengan penari, (5) luwes, yaitu kualitas gerak sesuai dengan bentuk dan karakter tari, (6) wiled, yaitu variasi gerak dan pengembangan pola gerak yang berdasarkan kemampuan, (7) wirama, yaitu hubungan pola gerak dengan irama tari, dan (8) gendhing yaitu penguasaan iringan tari

¹⁴³ *Wejedan* berarti menyentuh bagian tubuh yang belum baik dan indah berdasarkan standar TKGy dengan tujuan memperbaiki sikap dan gerak tersebut. Periksa Sunaryo dan Y. Murdiyati, "Revitalisasi Tari Yogyakarta pada Organisasi Tari Irama Tjitra Yogyakarta," dalam *Jurnal Mudra*, 25(1), (2010).

memasukkan raja dari sebelah kiri dan prajurit dari sebelah kanan, Irama Tjitra memasukkan raja dari tengah belakang, sedangkan bagian kiri menjadi tempat masuk bagi pejabat tinggi. Bagian kanan tetap menjadi tempat masuk bagi prajurit.

Kecenderungan Irama Tjitra pada kalangan akademisi ini juga menciptakan sebuah kekayaan literatur yang besar terkait fakta-fakta yang didokumentasikan lembaga ini, baik dari segi formal maupun penelitian-penelitian yang dilakukan terhadap lembaga tersebut. Sebagai contoh, situs resmi Irama Tjitra mendokumentasikan kegiatan rutin yang terdaftar mulai dari pentas panggung Sekaten, pentas paket wisata di Kraton Yogyakarta, dua kegiatan insidental, pelatihan tari, enam partisipasi festival, sampai pada lima pentas undangan. Dalam pelatihan tari misalnya, Irama Tjitra mendaftarkan pelatihan tari eksternal yang mencakup pelatihan guru dan siswa SD dan SLTP tingkat Kota Yogyakarta di Sasono Wiratama tahun 2006, Museum Sono Budoyo tahun 2007, Pendapa Taman Siswa tahun 2008.



Gambar 5.4 Pegelaran Wayang Wong oleh Irama Tjitra di Pendapa Mangkubumen pada 28 Juni 2011 (Foto: antara)

Buku ini tidak diperjualbelikan.

V. Sanggar Tari Wiraga Apuletan

Wiraga Apuletan didirikan pada tanggal 13 September 2001. Dalam usia yang masih belia ini, struktur organisasi masih bersifat sederhana yaitu terdiri dari ketua, sekretaris, dan bendahara. Seluruh pengurus dan pengajar adalah anggota keluarga dari pimpinan sehingga sanggar ini tergolong sebagai sebuah perusahaan keluarga. Sekretaris adalah anak kedua pimpinan, sedangkan bendahara adalah istri dari pimpinan, dan begitu pula para guru. Untuk tari putra, guru adalah pimpinan sanggar, anak laki-laki pimpinan sanggar, dan kemenakan pimpinan, sedangkan untuk putri pengajar berasal dari anak perempuan, adik ipar, dan istri dari pimpinan. Sanggar tari Wiraga Apuletan merupakan salah satu sanggar yang berorientasi ganda yaitu orientasi pada TKGY dan orientasi pada tari kreasi baru gaya Yogyakarta. Sanggar ini tidak dipandang sebagai pelaku utama kegiatan nonformal di Yogyakarta karena masih belum pernah mengikuti festival. Alasannya adalah karena masih baru, juga karena WA masih kekurangan sumber daya. WA masih belum dapat melakukan pementasan secara mandiri dan jika dipaksa, siswa dari sanggar lain terpaksa harus diberdayakan.

Salah satu sisi menarik WA adalah lembaga ini memiliki proporsi pelajar putra yang relatif lebih banyak dibandingkan sanggar-sanggar lain walaupun sumber utama juga umum dan SMKI. Hal ini membuat beberapa individu berbakat dari WA digunakan untuk mendukung organisasi lain yang kekurangan baik dari segi karakter maupun kecakapan. Keunikan lain adalah WA tidak memberikan jenjang belajar dan tidak membatasi karakter. Seorang pelajar yang baru masuk berpotensi untuk belajar semua karakter. Sifat tanpa jenjang ini tampaknya berperan dalam menjaga retensi karena berdasarkan penuturan nara sumber, WA memiliki pelajar yang telah belajar sejak awal organisasi didirikan, yang berarti belajar selama 12 tahun. Terdapat pula beberapa pelajar yang telah 10 tahun belajar di WA, dan belum berhenti. Pemilik

dari WA adalah seorang lulusan KONRI tahun 1974 dan ASTI yang cukup berprestasi, dan sekaligus seorang *abdi dalem* dan guru tari di Kraton sehingga memiliki hubungan dengan Kraton, walaupun tidak secara formal. Materi yang diajarkan di Kraton juga diajarkan di WA sementara para pelajar berbakat yang dihasilkan WA diminta untuk berlatih tari di Kraton.

Kualitas pengajaran di WA didukung oleh kompetensi pendiri yang juga telah berpengalaman dalam mengajar tari sejak masa remaja. Dengan pengalaman 4 dekade mengajar tersebut, pemimpin WA cukup mampu membawa WA meningkatkan kualitas. Metode pengajaran yang digunakan adalah imitasi yang kemudian diikuti dengan *wejedan*. aspek triwira: *wirasa*, *wirama*, dan *wiraga*, diajarkan secara eksplisit, sedangkan aspek *Joged Mataram* hanya diajarkan secara implisit. Argumen yang dikemukakan adalah karena pengalaman dari pimpinan WA bahwa ia sendiri waktu belajar *Joged Mataram* di SMA merasa kebingungan dan selalu salah dalam mengimplementasikan falsafah tersebut dalam menari.

Oleh karena itu, pendekatan yang lebih baik adalah pendekatan implisit, yaitu daripada mengajarkan *Joged Mataram* lalu mengajarkan tari, akan lebih baik jika lebih dahulu mengajarkan tari, dan *Joged Mataram* akan pada gilirannya dipelajari secara tasit yaitu pengetahuan yang tidak dapat disentuh secara fisik. Argumen ini mendukung sifat dari *Joged Mataram* yang universal. Jika *Joged Mataram* mencerminkan filosofis yang universal dalam menari, maka individu tidak perlu mempelajarinya secara eksplisit. Dengan menari, individu secara tidak langsung telah mempelajari *Joged Mataram*, dan upaya menjadikan *Joged Mataram* secara eksplisit hanyalah sebuah upaya formalisasi yang tidak memiliki fungsi pedagogis, atau bahkan bersifat menghambat. Metode pengajaran diawali dengan imitasi, dan dilanjutkan dengan *wejedan*. Hal ini sejalan dengan materi yang diawali oleh tari langsung, kemudian baru pada perbaikan dalam bentuk-bentuk dasar. Alasan yang dikemukakan adalah untuk menghindari

kebosanan bagi pelajar ketika harus belajar dasar. Metode ini sejalan dengan penelitian pengajaran tari yang mengutamakan irama tari daripada penyempurnaan teknik. Penelitian yang dilakukan di Barat tersebut ternyata diterapkan di WA dan memberikan hasil yang positif. Walaupun secara organisasi WA tidak memberikan kinerja yang mencolok dibanding sanggar lainnya, secara individual para penari WA tergolong berbakat. Mereka juga tidak merasa bosan dengan sistem pengajaran yang diterapkan sehingga dapat ditemukan pelajar yang masih belajar tari di WA sejak tahun pertama didirikan. Siswa yang belajar di WA sendiri datang dari berbagai kalangan mulai dari TK hingga Perguruan Tinggi. Sebagian di antaranya berasal dari ISI dan SMKI.

Walaupun tidak terdapat jenjang berdasarkan kompetensi, terdapat jenjang berdasarkan umur. Pada kelompok anak-anak, materi yang diajarkan adalah tari klasik yang inovatif, sedangkan untuk kelompok remaja dan dewasa materi yang diajarkan adalah tari klasik tradisional karena tari ini lebih kompleks. Sebagai kompensasi dari tidak adanya latihan dasar, tari yang diajarkan di jenjang anak-anak adalah tari kreasi baru yang sengaja dibuat dengan menekankan aspek kesederhanaan. Tari ini termasuk tari *Cantrik* (hasil inovasi dari pendiri sendiri) serta tari *kuda-kuda* dan tari *Lawung Sekar*. Untuk dewasa dan remaja, tari yang diajarkan adalah *sari tunggal*, *golek*, *beksan*, dan *serimpi* untuk putri, dan *tayungan*, *tari klana halus*, *klana gagah*, dan *beksan* untuk putra.

Fakta bahwa WA berada di kawasan perkampungan yang jauh dari perkotaan membuat segi sosial dari WA sangat terasa. Biaya bulanan di WA hanya sebesar Rp 7.500 dengan biaya pendaftaran sebesar Rp 15.000. Para orang tua murid bahkan mendesak pimpinan untuk menaikkan biaya bulanan dan pimpinan berencana menaikkan biaya ini menjadi Rp 10.000 pada bulan Juni 2014. Jadwal belajar di Wiraga Apuletan dibedakan berdasarkan umur. Untuk putri usia TK-kelas 3 SD diberi waktu hari Senin dari jam 16.00-17.00. Putri kelas 4 SD – SMP pada hari Senin jam 17.00-18.00. Putra usia

kelas 3 SD – SMP hari Selasa 16.30-17.30. Putra usia SMA – dewasa hari Jumat 18.30-20.00 dan putri usia SMA – dewasa pada hari Sabtu 16.30 – 18.00.



Gambar 5.5 Pembelajaran TKGY di Sanggar Wiraga Apuletan
(Foto: Muhammad Fazli Taib, April 2014)

Pementasan sanggar dalam dua tahun terakhir ini antara lain meliputi keikutsertaan pada Panggung Kesenian Pasar Malam Sekaten bulan Januari 2014, Gelar Seni Pertunjukan 2013 di Taman Budaya Yogyakarta bulan Maret 2013, Pesta Kesenian Bali bulan Juli 2012, serta Pekan Budaya Anak bulan Desember 2010 di Taman Budaya Yogyakarta. WA juga pernah diundang untuk mengisi kegiatan Dinas Pariwisata di Padang, Sumatera Barat.

VI. Sanggar Retno Aji Mataram

Paguyuban Seni Tari dan Karawitan Retno Aji Mataram (RAM) dipimpin oleh Dr. K.R.T. Sunaryadi Maharsiworo, S.S.T., M.Sn. telah dibina pada tahun 1983. Beberapa anggotanya juga merupakan kerabat Kraton seperti R.M. Kusmahardika, ataupun akademisi seperti Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi SST M.Hum. Pimpinan adalah pengajar

Buku ini tidak diperjualbelikan.

yang sangat berorientasi pada inovasi dengan kepercayaan bahwa pewarisan bermakna pengembangan karena seni itu selalu berkembang. Meskipun demikian paradigma inovasi ini, walau begitu, hanya dijalankan oleh pimpinan dan guru-guru sanggar. Hal inilah yang membedakan lembaga nonformal dengan lembaga formal dimana walau keduanya melakukan pengembangan, tugas pengembangan di lembaga formal lebih luas dijalankan oleh semua tataran sementara di lembaga nonformal pengembangan hanya dilakukan oleh pimpinan atau guru.

Pelajar RAM tampak sebagai pelajar dengan tingkat usia paling beraneka ragam. Pelajar RAM meliputi anak berusia 3 tahun hingga para penari senior di atas 60 tahun. RAM juga bekerjasama dengan UKM seni tari dan kerawitan UNY yang memiliki anggota mahasiswa dari berbagai jurusan. Teknik belajar TKGy di RAM mengikuti metode yang umum digunakan di sanggar. Perbedaan terletak pada materi yang diajarkan. Materi yang diajarkan pada pelajar telah sangat termodifikasi sehingga menjadi lebih sederhana. Pimpinan RAM adalah seorang inovator tari yang cukup radikal dibandingkan inovator lainnya. Tari yang diciptakannya pada tahun 2004 mendapatkan tentangan dari kalangan tradisional karena menggabungkan aspek-aspek *bedhaya* dengan ajaran Islam dalam tema kematian. Dalam tari inovatif ini, instrumen baru berupa kentongan diperkenalkan begitu juga gerakan baru di mana penari ketika duduk harus selalu berzikir.



Gambar 5.6 Pementasan Sanggar Retno Aji Mataram di Taman Budaya.
(Foto: Muhammad Fazli Taib, 2013)

Karakteristik pimpinan yang inovatif memungkinkan RAM membangun kurikulum pengajaran yang menggunakan tari klasik inovatif yang lebih sederhana dan mudah dikuasai pelajar khususnya pelajar berusia dini. Untuk pelajar tua, pimpinan menggunakan tari tanpa posisi duduk. Ketika pelajar masih tetap sulit dalam mempelajarinya, strategi yang diambil ialah dengan mementaskan pelajar tersebut sehingga pelajar terdorong untuk belajar lebih keras dan berkonsentrasi.

Sanggar RAM telah berpartisipasi dalam banyak kegiatan Kraton dan pemerintah daerah. Sebagai contoh, tanggal 20 September 2013, RAM ikut serta dalam lakon Sembodro Larung di Ndalem Condronегaran, Gedong Kiwo, untuk memperingati hari ulang tahun kota Jogja, dan Pergelaran *wayang wong* Gaya Yogyakarta tanggal 27 Juni 2011 di Ndalem Mangkubumen dengan lakon Ciptaning Mintaraga. Sanggar juga telah mendapatkan kesempatan untuk menjadi lokasi pengajaran tari, karawitan, batik, dan bahasa Indonesia bagi 27 mahasiswa peserta program beasiswa ASEAN dari negara-negara Asia Tenggara, Fiji, Papua Nugini, dan Selandia Baru pada tahun 2004. Selain dari aspek inovasi, karakteristik unik

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dari pementasan yang dilakukan RAM selain dari inovasi tari adalah pada profesionalitas dan manajemen. Dari segi profesionalitas, ketika sanggar lain melakukan seleksi terhadap pelajar yang tampil dalam pementasan, RAM berusaha memasukkan semua pelajarnya untuk mengikuti pementasan. Bahkan bagi pelajar yang baru masuk sekalipun, RAM akan menyertakannya dalam pementasan.

Hal ini dilakukan karena pementasan tidak diarahkan untuk menunjukkan kehebatan RAM di hadapan masyarakat, tetapi lebih pada pengembangan penari sendiri sehingga lebih berkonsentrasi dan belajar dengan baik. Dalam segi manajemen, ketika sanggar lain memaksakan untuk ikut tampil di Kraton walaupun rugi secara finansial, RAM hanya mengikuti pementasan di Kraton jika RAM memiliki dana yang cukup berdasarkan standar kelayakan mereka. Seorang penari atau pengrawit diberi kompensasi antara Rp 25 ribu hingga Rp 50 ribu dalam penampilan di Kraton. Karena Kraton hanya memberi Rp 350 ribu dan total biaya yang harus dikeluarkan hampir Rp 2 juta, pengelola RAM bersikeras untuk memilih tidak tampil di Kraton jika tidak ada biaya. Jika ada pemasukan dari pementasan di tempat lain, barulah RAM menghadiri pementasan di Kraton.

VII. Unit Kegiatan Mahasiswa Swagayugama Univeritas Gadjah Mada

UKM Swagayugama lahir pada tanggal 6 Maret 1968 sebagai wadah kegiatan mahasiswa UGM yang memiliki hobi seni tari dan kerawitan. Misi UKM ini adalah menggunakan prinsip-prinsip keaslian, kegunaan, dan kebaruan untuk menciptakan partisipasi luas masyarakat dalam pengembangan kesenian Jawa Klasik Gaya Yogyakarta Mataraman. Pendiri Swagayugama adalah G.B.P.H. Prabukusumo yang menjadi ketua tahun 1976-1979. Kegiatan berlatih tari dilakukan di ruang sidang, dan juga dilakukan di Ruang Kesenian Gelanggang UGM.

Tabel berikut menunjukkan jadwal kegiatan belajar mengajar di Swagayugama. Dari jadwal pelatihan terlihat bahwa UKM ini mengalami krisis penari putra karena tidak ditemukan adanya jadwal khusus latihan mereka.

Tabel 5.1 Contoh Jadwal Proses Belajar dan Mengajar di UKM Swagayugama, Universitas Gadjah Mada

Jadwal Latihan	Tempat	Jam	Kelompok	Pelatih	Asisten Pelatih	Jumlah Peserta
Senin	Ruang	14.00	Tari Putri	Kak Nisfi	Kak Yuni	32
(Shift 1)	Sidang 1	17.00				
Senin (Shift 2)	Ruang Kesenian	17.00 18.00	Tari putri	Bu Ning	Kak Sasmita	26
Jumat	Ruang	16.00	Tari Putri	Kak Sasmita	Kak Yudhit	28
(Shift 1)	Sidang 1	17.00				
Jumat (Shift 2)	Ruang Kesenian	17.00 18.00	Tari Putri	Bu Ning	Kak Heredita	35



Gambar 5.7 Pentas Kraton Minggu 25 Mei 2014, dari UKM Swagayugama (Foto: Swagayugama)

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Swagayugama memiliki keuntungan karena hidup dalam lingkungan salah satu universitas terbesar di Indonesia. Hal ini memungkinkan UKM ini ikut serta dalam berbagai kegiatan nasional dan internasional, baik dalam bentuk lomba ataupun partisipasi. UKM ini juga ikut serta dalam Pentas Paket Wisata Kraton. Selain itu, UKM telah melakukan banyak kegiatan pentas antara lain Sang Rinaja Putri di Taman Budaya tanggal 30 November 2011 dengan 30 pemain anggota UKM.

VIII. Komunitas Tari Mirota

Ketika banyak wisata datang ke Yogyakarta, baik wisatawan domestik maupun internasional pasti akan pergi ke Jalan Malioboro. Mirota Batik adalah sebuah toko batik terkenal di kawasan Daerah Istimewa Yogyakarta yang mempunyai ciri khas sendiri karena elemen kesenian yang penuh dengan gaya Yogyakarta yang tampak misalnya pada alunan musik gendhing Jawa Yogyakarta, dekorasi maupun hiasan di toko. Toko ini memiliki kelebihan yaitu memiliki panggung pertunjukan “caberat”, dan akan dimulai dengan tari sambutan merupakan gubahan TKGy yang digelar setiap Jumat dan Sabtu Malam. Pengelola Mirota Batik adalah Hamzah Sulaiman, lahir 7 Januari 1950. Sejak kecil ia telah tertarik dengan TKGy dan menjadi penari TKGy.



Gambar 5.8 Pementasan Cabaret di Mirota Batik pada 11 Mei 2014 yang dimulai dengan Tari Sambutan yang bercirikan TKGY
(Foto: Muhammad Fazli Taib, 2014)

Mirota Batik sendiri berasal dari warisan orang tua bapak Hamzah yang sebelumnya berupa toko kelontong. Mirota merupakan akronim dari “Minuman dan Roti Tawar”. Hamzah mengelola Mirota sejak tahun 1976, tetapi makna Mirota telah berganti menjadi sebuah toko batik. Hamzah berupaya sungguh-sungguh dalam mengelola Mirota Batik. Toko ini segera didekor menyerupai Kraton sehingga atmosfer yang tercipta terasa seperti di Kraton. Kesungguhan Hamzah segera menghasilkan toko batik yang elit dan terkenal di Daerah Istimewa Yogyakarta. Pada Mei 2004, Mirota sempat terbakar, dan Kraton segera mendukung beliau secara psikologis sehingga Hamzah tidak merasakan keguncangan yang besar atas masalah tersebut. Setelah pembangunan kembali, Mirota Batik terdiri dari empat lantai untuk penjualan batik, kerajinan, dan studio foto. Di bagian depan terdapat panggung pertunjukan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Penonton diminta membayar Rp 20 ke 30 ribu untuk menyaksikan pertunjukan, dan biaya ini digunakan untuk membayar penari. Selain Mirota Batik, Hamzah juga mendirikan *House of Raminten*, sebuah restoran yang dibangun dengan konsep pendapa. Sebelumnya pendapa tersebut merupakan tempat latihan bagi Hamzah dalam menari. Hamzah memiliki nama panggung Raminten. Seperti para penari masa lalu, Hamzah tetap melekat pada karakter ini sehingga ia selalu menjadi Raminten. Sosok Raminten, adalah sosok perempuan, dan gambaran ini menunjukkan bagaimana toleransi masyarakat Jawa terhadap masalah lintas gender.



Gambar 5.9 Kegiatan seni di depan toko Mirota Batik bekerjasama dengan Kepolisian. (Foto: twicy.com, 2013)

Sungguhpun demikian, Raminten bukanlah tokoh TKGY. Beliau adalah tokoh ketoprak. Beliau bermain pada akhir pekan dan menjadi pengajar seni tari dan *nembang* di komunitasnya.¹⁴⁴ Pengajaran seni tari dibagi menjadi pengajaran ketoprak dan pengajaran TKGY. Pengajaran dilakukan tiap Selasa kepada ibu-ibu tanpa dipungut bayaran.

¹⁴⁴ A. Bella, S.A. Agustin, "Perancangan Biografi Visual Raminten," dalam *Jurnal Teknik POMITS*, Volume 1(1), (2012), 1-6.

BAB VI

Membaca Perjalanan Tari Klasik Gaya Yogyakarta di Masa Depan

Perjalanan panjang dengan segala dinamikanya telah membawa Tari Klasik Gaya Yogyakarta pada bentuk dan rupanya hari ini. Bersamaan dengan dimulainya perjalanan kraton Ngayogyakarta Hadiningrat pasca terjadinya perjanjian Giyanti pada sekitar abad ke-18 lalu, TKGY telah tumbuh dan berkembang sebagai identitas budaya Yogyakarta. Di dalam proses pewarisan, kraton sebagai pemilik TKGY bukanlah institusi tunggal yang menopang proses pelestarian dan pengembangannya. Kraton beserta *abdi dalemnya* berperan sebagai pusat pengembangan TKGY. Kraton mendapat dukungan dari pemerintah dan masyarakat sehingga TKGY dapat terjaga hingga hari ini.

Di dalam konteks pewarisan dan pengembangan, Abdi dalem awalnya berperan hanya dengan sendiko dawuh (bersiap menjalankan titah atau perintah dari raja). Sebagaimana pengembangan TKGY di masa Sultan HB VI dan VII yang memberikan pedoman untuk mulai mengembangkannya keluar tembok istana. Di dalam perjalanannya, abdi dalem tidak hanya sekedar menjalankan perintah saja melainkan juga menyampaikan ide dalam pengembangan. Pada masa modern, *abdi dalem* lebih proaktif dari pada menunggu perintah sultan. Mereka berkesempatan untuk menyampaikan idenya kepada sultan. Seperti halnya tampak pada munculnya inisiatif pembentukan sanggar tari dari abdi dalem atau dari Kraton sendiri merupakan suatu bentuk langsung peran kedua pihak tersebut dalam mewariskan TKGY.

Adanya peran Kraton dan abdi dalem dalam pembentukan materi dan pembentukan sanggar mencerminkan hubungan langsung antara Kraton dengan lembaga pengajaran tari nonformal. Walaupun demikian, hubungannya dengan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

lembaga pengajaran formal, lebih renggang karena lembaga ini didirikan oleh pemerintah. Dalam konteks ini, sultan hanya bertindak sebagai kepala daerah, yaitu sebagai gubernur bagi provinsi DIY, baik Sultan Hamengku Bowono IX maupun Sultan Hamengku Bowono X. Otoritas dan ide awal tetap berada di pusat (Jakarta) dan berasal dari presiden dalam sistem politik yang ada. Tampak bahwa dalam kondisi ini pun, pewarisan TKGy tidak akan bermasalah karena presiden-presiden dalam sejarah RI adalah orang Jawa dan memiliki asosiasi yang kuat dengan budaya Jawa.

Adanya asosiasi negara dan Kraton dalam pelestarian TKGy di atas menunjukkan, walaupun dari segi bentuk lembaga formal dan nonformal memiliki akar yang berbeda, keduanya memiliki komposisi pengaruh yang kuat dari kedua belah pihak. Ketika lembaga formal dibentuk oleh Pemerintah, kesultanan berkontribusi dalam bentuk tim pengajar, penyediaan lahan untuk pergelaran, atau sebagai penyantun. Ketika lembaga nonformal dibentuk oleh kesultanan, pemerintah berkontribusi dalam bentuk yang sama. Akibatnya, baik sanggar maupun lembaga formal memiliki dua pilihan untuk eksis yaitu dari sisi Kraton atau dari sisi pemerintah. Sanggar Irama Tjitra merupakan kasus khusus di mana pembentukan awal berangkat dari masyarakat. Walaupun begitu, dalam kondisi ini pun, sanggar tersebut tidak dapat eksis jika tidak didukung oleh Kraton dan pemerintah. Hubungan masyarakat dengan Kraton terlihat dengan pemberian ijin dan lokasi serta para pengelola yang berasal dari kalangan istana.

Hubungan masyarakat dengan pemerintah, demokrasi hanya berupa slogan dengan implementasi yang tidak sempurna. Hal itu terlihat dengan semangat nasionalisme yang menjadi latar bagi pembentukan Irama Tjitra. Pada akhirnya, masyarakatlah yang menjadi penentu atas berbagai macam dialektika yang terbentuk. Berbagai pihak seperti halnya Kraton, pemerintah, maupun lembaga formal dan nonformal akan menggantungkan eksistensinya pada masyarakat. Masyarakat dari berbagai latar belakang masuk

ke pemerintahan, lembaga formal, dan lembaga nonformal dan mengubah komposisi pihak Kraton yang ada di dalam tiga lembaga tersebut dan mengubah perilaku lembaga dalam memberikan pengajaran TKGY. Sebagai contoh, masyarakat yang masuk ke lembaga nonformal memiliki motif yang beraneka ragam, mulai dari motif transendental hingga imanen. Motif-motif imanen jangka pendek ini mencakup keinginan menjadi Miss Universe, Miss Indonesia, pengibar bendera merah putih untuk upacara kenegaraan, mengikuti seleksi masuk perguruan tinggi terkemuka, atau mengolah jasmani.

Berdasarkan analisis itu dapat digambarkan adanya hubungan timbal balik antara Kraton, lembaga formal, dan lembaga nonformal dalam pewarisan TKGY. Setiap aktor saling mempengaruhi antara satu dengan yang lainnya. Lembaga formal mempengaruhi lembaga nonformal dengan menyediakan rujukan bagi mahasiswa atau pelajar untuk menimba ilmu lebih jauh di sanggar-sanggar. Sebagai akibatnya, lembaga nonformal harus menyediakan waktu pelajaran yang tidak bertindihan dengan waktu pelajaran di lembaga formal. Lembaga nonformal mempengaruhi Kraton dengan menyediakan promosi Kraton di berbagai level. Selain itu, ketika Kraton akan menyelenggarakan suatu pentas seni, para guru dari sanggar yang sebagian mengajar di Kraton akan dimintai pendapat mengenai karakter apa yang akan dipentaskan. Ketika keputusan telah dibuat, sanggar membantu kegiatan di Kraton dan Kraton, harus menggilir semua sanggar yang terlibat untuk pementasan di Kraton.

Lembaga nonformal mempengaruhi lembaga formal dengan menyediakan tenaga pengajar yang mengetahui langsung praktik seni tari. Selain itu, karena banyak pelajar atau mahasiswa yang belajar di lembaga nonformal, mereka dapat mempermudah guru atau dosen dalam mengajar di lembaga formal, dan lembaga formal dapat memanfaatkan para pelajar tersebut untuk keperluan sekolah dan pemerintah. Sultan mempengaruhi lembaga formal dengan menjadi penyantun,

penyedia sarana, dan pemberi prestise bagi para mahasiswa. Sultan juga mempengaruhi lembaga nonformal karena dalam banyak sanggar besar, baik inisiator maupun pengelola, adalah kalangan aristokrat. Bahkan, sejumlah lembaga nonformal pada dasarnya merupakan perpanjangan tangan dari sistem pendidikan tari Kraton keluar dari dinding Kraton.¹⁴⁵

Hal ini belum lagi dengan mempertimbangkan santunan, sarana, dan prestise yang diberikan Kraton pada sanggar- sanggar tersebut. Lembaga khusus yang mengatur peran lembaga nonformal dalam pementasan di Kraton telah dibentuk oleh pihak istana, yaitu Tepas Pariwisata Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat yang dipimpin K.R.T. Danukusumo. Dengan penyediaan fasilitas menari, lembaga formal dan nonformal mempertunjukkan identitas diri masing-masing secara berbeda agar dikenali dan juga menyumbang terhadap pengembangan TKGY.

Proses pewarisan TKGY faktanya tidak dilakukan oleh kraton secara mandiri sebagai pemilik atas produk kebudayaan itu. Kraton dalam hal ini perlu untuk melibatkan banyak pihak untuk menjaga TKGY agar tetap lestari. Masing-masing pihakpun dalam proses pewarisan memiliki dukungan yang berbeda dan melengkapi antara satu dengan yang lainnya. Kraton beserta abdi dalem sebagai pemilik kebudayaan menjadi ruang utama yang menggerakkan TKGY dalam proses pewarisan. Menjadi pusat rujukan bagi semua pihak yang menyelenggarakan TKGY. Pemerintah sebagai fasilitator memberikan dukungan untuk dengan menghadirkan kebijakan-kebijakan yang berpihak bagi pewarisan TKGY. Keuntungan Yogyakarta sebagai daerah istimewa dengan menempatkan raja sekaligus sebagai pemimpin pemerintahan di tingkat daerah, secara tidak langsung mempermudah terjadinya proses pewarisan. Di mana selain sebagai berperan

¹⁴⁵ M. Heni Winahyuningsih, "Urbanization and the Dialectic of Traditional Performing Arts in Yogyakarta" dalam *Urban Research*, Volume 2, (2005), 51.

sebagai pemilik TKGy dan merupakan sentral pengembangan, raja juga berperan sebagai fasilitator dalam proses pewarisan di tingkat daerah.

Pemilik dan fasilitator dalam konteks pewarisan ini tampak memiliki visi yang sama. Karena pemilik dan fasilitator itu berada dalam satu, yaitu Sultan. Pola demikian menjadi sebuah catatan tentang bagaimana proses pewarisan itu seharusnya berlangsung. Di dalam proses pewarisan TKGy, pemilik dan pemerintah berjalan dalam satu visi yang sama. Oleh karenanya proses pewarisan di era modern ini dapat berjalan dengan baik. Serupahalnya ketika membaca perjalanan TKGy di masa lalu, membaca tentang perkembangannya dari dalam tembok kraton menembus keluar dinding istana. Dalam proses itu juga menunjukkan pola serupa, di mana pada saat itu Sultan sebagai raja merupakan sosok pemilik TKGy sekaligus sebagai kepala pemerintahan. Perbedaannya adalah menyoal otoritas dalam hal kekuasaan, di mana saat ini Yogyakarta adalah bagian dari kesatuan negara Republik Indonesia.

Perbedaan otoritas berimplikasi pada arah kebijakan. Jika sebelumnya Sultan memiliki kuasa penuh untuk menentukan seluruh arah kebijakan, saat ini Sultan lebih berperan sebagai kepanjangan tangan dari pemerintah pusat dalam menjalankan kebijakan di tingkat daerah. Oleh karenanya saya menyinggung dalam realitas kehidupan saat ini di era modern, proses pewarisan TKGy tidak menjumpai masalah yang cukup pelik meski faktanya Sultan sebagai kepala pemerintahan bertugas sebagai kepanjangan tangan dalam pelaksanaan kebijakan. Hal itu dikarenakan keberadaan Sosok presiden sebagai penentu arah kebijakan khususnya di bidang seni dan budaya adalah orang Jawa. Hal itu menjelaskan bahwa kepala negara Republik Indonesia sedikit banyak memahami realitas budaya Yogyakarta sebagai bagian dari wujud kebudayaan Jawa.

Sinergitas maupun kesatuan visi pemerintah dan pemilik kebudayaan dalam konteks pewarisan ini menjadi satu bentuk pola model yang perlu dikaji lebih mendalam. Tujuannya

adalah menemukan formulasi yang tepat dalam proses pewarisan, tentu saja tidak hanya mengenai persoalan TKGY melainkan juga berlaku untuk wujud tari atau seni tradisi pada umumnya di Indonesia. Realitas ini telah dipraktikkan dengan baik oleh Sultan di kraton Ngayogyakarta Hadiningrat, hanya saja belum seluruhnya disadari bagaimana pola itu terbentuk. Di sisi lain pola demikian belum menjadi model baku untuk dapat diterapkan kepada berbagai bentuk seni tradisi yang ada. Di dalam kerangka ini saya ingin memaknai individu atau kelompok yang menjadi lahirnya suatu kebudayaan sebagai sosok pemilik, dan pemerintah sebagai fasilitator merupakan sosok penguasa dalam proses pengembangan kebudayaan.

Membaca ruang lain, keberadaan Sultan dalam konteks wilayah Daerah Istimewa Yogyakarta merupakan sosok pemimpin yang telah mendapatkan tempat dalam hati tidak hanya bagi *abdi dalemnya*, melainkan juga masyarakat Yogyakarta pada umumnya. *Sendiko dawuh* seperti yang sudah saya singgung sebelumnya, sebenarnya tidak hanya berlaku bagi para *abdi dalem* saja. Saya menjumpai bagaimana ketaatan dan kecintaan masyarakat Yogyakarta kepada sosok Sultan. Meskipun Yogyakarta sudah menjadi bagian dari Negara Kesatuan Republik Indonesia, akan tetapi faktanya aroma monarki itu masih kental terasa. Masyarakat Yogyakarta dalam konteks ini menjadi bagian yang utuh dari kraton Ngayogyakarta Hadiningrat. Masyarakat Yogyakarta cenderung memaknai keberadaan Sultan sebagai sosok raja bukan sebagai gubernur sejauh ini. Membaca realitas ini saya kemudian membaca keberadaan kraton, *abdi dalem*, dan masyarakat Yogyakarta sebagai pemilik atas keberadaan TKGY di era modern ini. Terlebih dalam perjalanan perkembangannya, TKGY hidup sebagai wujud identitas masyarakat Yogyakarta.

Secara keseluruhan kesatuan visi pemilik kebudayaan dan penguasa dalam memandang keberadaan TKGY ini menjadi satu model yang ideal untuk tetap menjaga dan mengembangkan dalam konteks pewarisan. Bagaimana pemilik dan penguasa harus bersikap dalam memandang

TKGY sebagai salah satu simpul kebudayaan. Kemajuan dan perkembangan zaman yang seringkali dianggap sebagai ancaman bagi kehidupan tradisi, akan lebih mudah untuk dilakukan filterisasi. Di dalam konteks ini wacana tentang masyarakat mengglobal tidak akan menafikkan keberadaan tradisi. Karakter dan identitas akan menjadi penguat bagi masyarakat dalam konteks interaksi antar budaya. Yogyakarta melalui TKGY-nya akan tetap menghadirkan kekhasan, kedirian, keunikan, dan outentisitasnya di tengah globalisasi.

Sultan sebagai pemimpin Kerajaan berkepentingan untuk melestarikan pusaka kerajaan. Menjaga apa yang telah diturun-wariskan dan mengembangkannya. Menjaga TKGY serupa dengan mempertahankan legitimasi atas kekuasaan wilayah Yogyakarta. Karena TKGY tidak pernah dimaknai sebagai satu rangkaian komposisi gerak semata. Melampaui itu, TKGY menjadi symbol atas nilai hidup istana. Di sisi lain TKGY turut menjadi symbol eksistensi kraton Ngayogyakarta Hadiningrat dari masa ke masa. Di dalam perannya sebagai kepada daerah, Sultan juga berkepentingan menjaga, mewariskan, dan mengembangkan TKGY. Sebagai kepanjangan tangan pemerintah pusat, provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta memiliki kewajiban untuk mendukung dan menjalankan kebijakan pemerintah pusat, sebagaimana program pengembangan pendidikan karakter yang dicanangkan dalam kurikulum pendidikan. TKGY dapat diletakkan sebagai sumber dalam proses pembelajaran.

Realitas atas model pewarisan TKGY di Yogyakarta, setidaknya memperjelas bahwa pewarisan tidak melulu berbicara tentang proses transmisi. Melantunkan tongkat estafet gerak tari dari generasi sebelumnya kepada generasi berikutnya. Bukan sekedar menyoal bagaimana TKGY disajikan oleh generasi di era 90-an dan era 2000-an. Tidak juga terbatas bagaimana TKGY itu disampaikan oleh leluhur kepada anak-keturunannya saja. Banyak aspek yang dapat dibaca dan dipelajari dalam proses pewarisan kebudayaan. Aspek pembelajaran, aspek sosial yang mempengaruhi

perkembangan dan pengembangan, aspek politik, dan lain sebagainya. Sebagaimana dinamika yang terjadi dalam perjalanan lahir dan berkembangnya TKGY di kraton Yogyakarta. TKGY di masa awal kelahirannya cukup dinamis dan banyak dipengaruhi oleh faktor politik.

Realitas TKGY di era modernpun menjelaskan bagaimana ruang politik (kekuasaan) memiliki peran yang cukup besar dalam proses pewarisan. Keterlibatan kekuasaan dalam proses pewarisan tampak menjadi pintu utama untuk menjamin keberlangsungan TKGY. Akan sangat sulit dibayangkan bagaimana proses pewarisan itu dapat berjalan tanpa hadirnya sosok sultan baik sebagai raja ataupun sebagai gubernur. Akan sangat terbuka kemungkinan bahwa proses pewarisan dan pengembangan tidak sebaik yang terjadi seperti saat sekarang. Beberapa daerah lainnya mungkin mengalami persoalan yang cukup pelik, manakala kedua ruang itu abai dengan realitas nilai dalam bangunan kebudayaan. Misalnya di suatu daerah yang penguasa atau pemimpinnya tidak menyisakan sedikit ruangpun dalam dirinya untuk memperhatikan kesenian tradisi seperti halnya TKGY, tentu proses pewarisan dan pengembangan akan memiliki tantangan dan kendala yang cukup besar. Alih-alih lestari, dalam ruang yang demikian keberadaan tradisi sangat memungkinkan untuk terdegradasi, tersingkir, dan punah.

Membaca TKGY dari kacamata pembelajaran atau pendidikan sebagai sebuah wujud kebudayaan yang merepresentasi nilai hidup masyarakat, TKGY bukan hanya sekedar meneruskan atau mewariskan wujud gerak atau ragam gerak saja. TKGY merupakan wujud budaya yang juga mewariskan aspek filosofis di dalamnya. Mewariskan nilai-nilai hidup yang terekam dalam perjalanan panjang bentuk gerak dari masa lalu hingga saat ini. Sebuah nilai yang telah mengkristal mencipta ke-*adiluhungan* yang perlu adanya penghayatan untuk dapat mencirikan sosok luhur masyarakat Yogyakarta. Nilai yang mengkonstruksi outentisitas ajaran luhur pendiri Yogyakarta. Nilai-nilai yang ditumbuhkan dengan

sikap dan karakter masyarakat dalam kehidupan sehari-hari. Proses pembelajaran TKGy menjadi sektor penting dalam perjalanan pewarisan. Jejak pewarisan Tari Klasik Gaya Yogyakarta pada kenyataannya tidak dapat dilepaskan dari adanya proses pembelajaran. Berbagai macam teknik, pendekatan, dan metode, diterapkan di berbagai ruang pembelajaran. Proses pembelajaran yang sebelumnya hanya terjadi di dalam tembok istana, kemudian berkembang seiring dengan pengembangan TKGy di luar dinding kraton. Keberadaan ruang pembelajaran turut menjadi penentu dalam pengembangan teknik, pendekatan, dan metode yang dimaksud. Hal itu tergantung pada orientasi dari berlangsungnya proses pembelajaran. Proses pembelajaran di dalam kraton, jelas memberikan penekanan pada unsur penghayatan selain unsur kemahiran. Lembaga pendidikan di luar kraton masing-masing menunjukkan pola yang berbeda sebagaimana orientasi dari penyelenggaraan proses pembelajaran itu sendiri. Lembaga pendidikan formal, pada dasarnya hanya menjalankan kebijakan yang diturunkan dari pemerintah pusat kepada daerah. Proses pembelajaran TKGy disekolah-sekolah dilaksanakan sebagai bentuk implementasi kurikulum.

Hadirnya TKGy dalam kurikulum pendidikan di satuan pendidikan umum, tidak lantas kemudian menjadikannya berkembang pesat. Alih-alih berkembang, upaya demikian cenderung hanya ditujukan untuk memenuhi tuntutan kebijakan. Tetapi di sisi lain, hal ini memang cukup memberikan peran dalam proses pewarisan TKGy. Di mana dalam perkembangannya masyarakat atau generasi penerus sedikit banyak mengetahui dan memahami keberadaan wujud TKGy terlepas dari unsur suka atau tidak suka. Di mana siswa di dalam satuan pendidikan secara tidak langsung dipaksa untuk mengenali dan mempelajari TKGy. Proses ini dalam perjalanannya menjadikan satuan pendidikan formal sebagai sektor dukung dalam pewarisan dengan memperkenalkan TKGy kepada masyarakat luas secara terstruktur dan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

sistematis. Ruang ini lebih dinilai sebagai bentuk upaya untuk memperkenalkan dan sedikit memberi bekal kepada siswa terhadap keberadaan TKGY.

TKGY diajarkan secara lebih fokus pada satuan pendidikan formal kesenian seperti halnya SMKN 1 Kasihan Bantul. Masyarakat dapat mempelajari TKGY secara mendalam di usia muda di satuan pendidikan ini. Akan tetapi satuan pendidikan demikian jumlahnya cukup terbatas. Keterbatasan itu berimplikasi pada terbatasnya daya tampung siswa. Di sisi lain untuk dapat masuk ke dalam satuan pendidikan seperti itu, maka seseorang harus mengukur bakat yang dimilikinya. Saya menilai pewarisan dengan melibatkan keberadaan lembaga pendidikan merupakan satu langkah yang cukup baik. Pembelajaran TKGY dalam hal ini sudah semestinya tidak hanya dilakukan dengan mengajarkan gerak pada siswa di sekolah. Melainkan menjadi sebuah proses untuk mengajarkan nilai dalam proses pembentukan karakter. Berbagai nilai hidup masyarakat yang disematkan di dalam konstruksi gerak estetik kemudian dapat dipahami dan diimplementasikan dalam kehidupan sehari-hari. Proses ini serupa dengan upaya membangun kesadaran terhadap ajaran-ajaran luhur yang terepresentasi pada TKGY.

Pembelajaran di lembaga pendidikan non-formal berupa sanggar-sanggar yang mengajarkan TKGY berbeda dengan realitas pembelajaran di satuan pendidikan formal. Di dalam prosesnya di setiap sanggar, hal-hal yang berkaitan dengan teknik dan metode pembelajaran semuanya akan sangat bergantung pada keberadaan sosok instruktur. Berbeda dengan satuan pendidikan formal yang terikat oleh aturan maupun turunan dari kebijakan dan kurikulum. Lembaga pendidikan non-formal tampak jauh lebih fleksibel yang berorientasi untuk mengajarkan persoalan teknis dalam menari. Pembelajaran nilai tidak menjadi orientasi utama. Proses pengayaan dan penguasaan terhadap gerak cenderung diarahkan pada persoalan kuantitas. Di dalam konteks pewarisan, sanggar-sanggar berperan untuk mengajarkan bentuk TKGY kepada siswanya. Kedua satuan pendidikan baik formal maupun

non-formal dalam proses pewarisan TKGY memiliki orientasi yang berbeda. Perbedaan itu tidak kemudian menjadi proses pewarisan saling tumpang tindih. Keduanya menjelaskan tentang dua wilayah yang memiliki pola berbeda, sehingga tanpa disadari keduanya hadir untuk saling melengkapi dalam pewarisan TKGY. Proses pembelajaran TKGY di dalam tubuh lembaga pendidikan baik formal maupun non-formal, sangat tergantung pada pola dan karakteristik dari tujuan lembaga itu dibentuk.

Berbagai dinamika yang mewarnai perjalanan panjang TKGY dalam konteks pewarisan, dapat dibaca melalui berbagai sudut pandang. Proses pembacaan itu senantiasa akan melahirkan berbagai macam catatan dan wacana untuk terus dapat dikembangkan. Membaca TKGY dalam kacamata pewarisan pada akhirnya akan mengantarkan kita pada satu kesimpulan, bahwa proses itu pada akhirnya akan kembali pada masyarakat pemiliknya sebagai penentu atas keberlangsungannya. Dinamika panjang TKGY dari dalam menuju luar istana dan berkembang, merupakan proses yang sepenuhnya dilakukan oleh sultan dan masyarakat Yogyakarta dan *abdi dalem* sebagai satu unsur di dalamnya.

Membaca perjalanan panjang dengan segenap dinamikanya pada proses pewarisan, merupakan upaya untuk merefleksi tentang bagaimana perjalanan TKGY di masa mendatang. Tulisan saya ini hanya catatan kecil, potret dari sebagian proses pewarisan yang berlangsung. Tentu saya tidak dapat meramalkan bagaimana TKGY dalam kurun satu decade atau satu abad mendatang akan seperti apa. Tetapi dengan membaca dan belajar dari perjalanan TKGY, tentu saja pusaka kraton Ngayogyakarta Hadiningrat ini akan dapat dipertahankan dan terus diwariskan pada setiap generasi di masa mendatang. Tentu saja dengan beberapa catatan, seperti halnya adanya keterlibatan kekuasaan, lahir dan berkembangnya ruang pembelajaran, terjalinnya sinergitas dari setiap unsur pendukung proses pewarisan, dan kesadaran masyarakat (lembaga-lembaga pendukung) dalam menopang perjalanan TKGY di masa mendatang.

DAFTAR PUSTAKA

- Albiladiyah, Ilmi, dkk, Yogyakarta “City of Philosophy”, Yogyakarta: Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta, 2015:94
- Din, Anwar (ed.), *Asas Kebudayaan dan Kesenian Melayu* (Malaysia: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2007), 159.
- Rahmah Bujang dan Nor Azlin Hamidon, *Kesenian Melayu* (Kuala Lumpur: Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya 2002), 8.
- Dana, I Wayan., Y. Surojo., dan Galih Suci Manganti. *Perjalanan Tari Di Indonesia Dari Masa Ke Masa*. (Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta, 2021), 3
- Fred Wibowo, ed., *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1981), 221-222.
- Jazuli, M. 2008. *Paradigma Kontekstual Pendidikan Seni*. Semarang: Unesa University Press, 71
- Soedarsono. 1972. *Djawa dan Bali*. Jogjakarta: Gajah Mada University Press, 20
- Pamardi, Silvester., dkk. *Karakter Dalam Tari Gaya Surakarta*. Jurnal Gelar, Volume 12 Nomor 2, Desember 2014, 220-235
- Endraswara, S. 2013. *Falsafah Kepemimpinan Jawa Sepanjang Zaman*. Yogyakarta: Narasi.
- Putraningsih, Titik. *Perkembangan Tari Klasik Gaya Yogyakarta Di Era Global*. Imaji: Jurnal Seni dan Pendidikan Seni Vol.5, No. 1, Februari 2007 : 47 - 59
- Nyoman Cerita, I. *Tari Kontemporer Dalam Pesta Kesenian Bali, Antara Eksistensi, Hegemoni dan Marginalisasi*. Denpasar: JAPA , 2020. 1-10
- Sunaryadi, ed., *Jurnal Kebudayaan dan Kebenaran* (Yogyakarta: Retno Aji Mataram Press, 2002), 12.
- Suyami, *Upacara Ritual di Kraton Yogyakarta Refleksi Mithology dalam Budaya Jawa* (Yogyakarta: Kepel Press, 2008), 11.

- Felicia Hughes- Freeland, *Komunitas Yang Mewujud, Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. (Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 2009)
- Y. Sumandiyo Hadi, 138
- Rohendi, Rohidi Tjetjep, *Kesenian dalam Pendekatan Kebudayaan* (Bandung: Penerbit STSI Bandung 2000), 93-94
- Masunah, Juju dan Tati Narawati, *Seni dan Pendidikan Seni: Sebuah Bunga Rampai* (Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional, Universitas Pendidikan Indonesia, 2003). 227
- R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta* 35
- Laurajane Smith, *Uses Of Heritage* (New York: Routledge, 2006),
- R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial dan Ekonomi* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003), 104
- Arnold Hauser. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago dan London: The University of Chicago Press, 1985), 557
- W.J.M. Kickert. "Managing Emergent and Complex Change: the Case of Dutch Agentification," *International Review of Administrative Sciences*, Vol. 76, no. 3, (September 2010) 489-515.
- Prasetyawan, "Government and Multinationals: Conflict over Economic Resources in East Kalimantan," *Southeast Asian Studies*, volume 43, nomor (2), (2005)1998-2003.
- Blocher, J. "Building on Custom: Land Tenure Policy and Economic Development in Ghana," *Yale Human Rights and Development Law Journal*, volume 9, (2006), 173.
- Karlsson, T. "Business Plans in New Ventures: an Institutional Perspective" (Disertasi S-3, Jonkoping University, 2005), 11.
- Newhard, J. M. L. "Aspects of Local Bronze Age Economies: Chipped Stone Acquisition and Production Strategies in the Argolid, Greece" (Disertasi S-3, University of Cincinnati, 2003), 1

- Kahubire, E.B. "The Delivery of Agricultural Extension Services in Uganda: An Analysis from an Institutional Perspective", (Disertasi S-3, University of Oslo), 12.
- Brown, C. "Is there an Institutional Theory of Distribution?" *Journal of Economic Issues*, volume 39, nomor (4), (2005), 13.
- Tang, S. *A General Theory of Institutional Change*, (London: Routledge, 2011). 8-9.
- Bowles, S. "Is Liberal Society a Parasite on Tradition?" *Philosophy and Public Affairs*, volume 39, nomor (1), 54.
- Wilde, P. de "Institutional Theory and Entry Mode: Dutch FDI in South-Eastern-Europe" (Tesis S-2 Universities Maastricht, 2008), 10.
- Wheelen, T. L. & J.D. Hunger. *Strategic Management and Business Policy: Toward Global Sustainability, 13th Edition* (Boston: Pearson, 2012), 13
- Simon, ed., *The Cultural Studies Reader*. Edisi kedua (London: Routledge, 1993). 181.
- McAuley, J., J. Duberley, dan P. Johnson. *Organization Theory: Challenges and Perspectives*. (Harlow: Prentice Hall, 2007), 12-13.
- Kim, H.S. "Organizational Structure and Internal Communication as Antecedents of Employee-Organization Relationships in the Context of Organizational Justice: A Multilevel Analysis", (Disertasi S-3, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005), 7.
- Tindale, R.S. dan M.A. Hogg et al., ed., "Blackwell Handbook of Social Psychology: Group Processes" (United Kingdom: Blackwell, 2001), 2
- Harper, Nicole R. "Education beyond institutionalization: Learning outside the formal curriculum," dalam *Critical Education Journal*, 2(4), (22 Maret 2014), 7-8.
- Kohly, N. "An Exploration of School-Community Links in Enabling Environmental Learning through Food Growing: A Cross-Cultural Study," (Tesis S-2, Rhodes University, 2010), 33;

- Rogers, A. (2004). "Looking again at non-formal and informal education – towards a new paradigm," *The Encyclopedia of Informal Education* (25 Maret 2014);
- Smith, M.K. "Introducing Informal Education," *The Encyclopedia of Informal Education*, (2011).
- Mualuko, J. "Empowering out of School Youth through Non-Formal Education in Kenya," *Educational Research and Review Journal*, 3(2), (2008), 56.
- Narawati, Tati dan R.M. Soedarsono, *Tari Sunda Dulu Kini dan Esok* (Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional, Universitas Pendidikan Indonesia, 2005), 19.
- Soedarsono, R.M. *Masa Gemilang dan Memudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Terawang, 2000), 48-49
- Pramutomo, R. M. *Etnokoreologi Nusantara (Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya)* (Surakarta: ISI Press, 2007), 1-3.
- Morris, Desmond. *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior* (Harry A. Abrams, Inc., Publisher, 1977)
- G. Edward-Jones, B. Davies, S. Hussain. *Ecological Economics: an Introduction*, (New Jersey: Blackwell, 2000), 440.
- Y. Hamilakis, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 36.
- G.L. Hagberg, ed, *Art and Ethical Criticism*, (New York: Blackwell, 2008), 139
- D. Freeman, "Aesthetic Experience as the Transformation of Pleasure," *The Harvard Review of Philosophy*, Volume 17, (2010), 69;
- J. Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 182-203;
- Lillehammer, "Values of Art and the Ethical Question," *British Journal of Aesthetics* 48 (2008), 376-94.

- Masunah, Juju dan Tati Narawati, *Seni dan Pendidikan Seni: Sebuah Bunga Rampai* (Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional, Universitas Pendidikan Indonesia, 2003).19-18.
- Din, Anwar. ed., *Asas Kebudayaan dan Kesenian Melayu* (Malaysia: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 2007), 22-23.
- Lisio, C. Lu., A. De. "Specifics for Generalists: Teaching Elementary Physical Education," *International Electronic Journal of Elementary Education*, 1(3), (2009), 179.
- A. Anderson, "Violent Dances in Martial Arts Films," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 44, (2001), 15.
- Y. Murdiyati, *Bedhaya Purnama Jati Karya K.R.T. Sasmintadipura: Ekspresi Seni Jagad Tari Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Cipta Media, 2009), 18-19.
- R.M. Soedarsono, *Wayang Wong, Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), 334
- Robertus B, Soedarsono, *Beksan Lawung Alus Kraton Yogyakarta, Laporan Penelitian*, (Yogyakarta: ASTI Yogyakarta), 1979, 7-13
- Y. Sumandiyo Hadi, *Pasang Surut Tari Klasik Yogyakarta*, Yogyakarta: (Lembaga Penelitian Institus Seni Indonesia Yogyakarta, 2007), 67
- Soedarsono, R.M. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), 1997, 22.
- Soedasono, R.M. *Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta: Satu Pengamatan dari Segi Estetika Tari*, (Yogyakarta: Sub/bagian Proyek ASTI Yogyakarta), 1979-80, 148-149
- Soerjodiningrat, P.A. *Krida Beksa Wirama 1948-1953 dalam Peringatan Tahunan ke-35 Perkumpulan Seni Tari Kridha Beksa Wirama*, (Jogjakarta: Kridha Beksa Wirama), 4
- Wibowo, Fred. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, 1981), 45-56.
- Brongtodiningrat, K.P.H. *Lelangen-Dalem Bedoyo sarta Srimpi*, (Yogyakarta: ASTI 979), 1

- Sumarsam, "Binary Division in Javanese Gamelan and Socio-Cosmological Order" *Proceedings 1st Symposium Singapore: ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia*, (2010), 158-164
- Feierman, J.R. *The Biology of Religious Behavior: The Evolutionary Origins of Faith and Religion* (Santa Barbara: Greenwood, 2009), 64.
- Bisin, A. dan T. Verdier, "The Economics of Cultural Transmission and the Dynamics of Preferences," *Journal of Economic Theory*, Volume 97, (2001) 298-319;
- G. Borjas, "Ethnic capital and intergenerational income mobility," *Quart, Journal Economic*, Volume 57 (1992), 123-150;
- A. Kapteyn, T. Wansbeek, and J. Buyze, "The dynamics of preference formation," *Journal Economic Behavior Organization*, Volume 1 (1980), 123-157;
- L. Iannaccone, "Religious practice: a human capital approach," *Journal Science Study Religion*," Volume 29 (1990), 297-314;
- H. Leibenstein, Bandwagon, "Snob and Veblen effects in the theory of consumers' demand," *Journal Economics*, Volume 64 (1950), 181-207.
- Mason, P.H. "Modes of Transmission: Traditional West Sumatran and Contemporary West Javanese Practices of Indigenous Martial Arts," *Proceedings 1st Symposium Singapore: ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia* (2010), 118;
- Sperber, D. *Explaining Culture: A Naturalistic Approach* (London: Blackwells, 1996);
- Sperber, D., Claidiere, N. "Why Modeling Cultural Evolution is still such a Challenge" *Biological Theory* 1 (1), (2006), 20-22.
- Webber, M. "Identity matters: Racial-ethnic Representations among Adolescents Attending Multi-Ethnic High Schools," (Disertasi S-3, The University of Auckland 2011), 161;
- Sussman, N., "The dynamic nature of cultural identity throughout cultural transitions: Why home is not so sweet," *Jurnal Personality and Social Psychology Review*, (4), (2000), 355-373.
- L. Sechrest-Ehrhardt, "Understanding the Racial Identity Development of Multiracial Young Adults Through their

- Family, Social, and Environment Experiences,” (Disertasi S-3, Catholic University of America, 2012), 9
- S. M. Park, “Immigrant students’ Heritage Language and Cultural Identity Maintenance in Multilingual and Multicultural Societies,” *Concordia Working Papers in Applied Linguistics*, Volume 4, (2013), 42.
- Arnold Hauser. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985), bab 5-6
- Hall, J.R., M. J. Neitz, M. Battani, *Sociology on Culture* (London: Routledge, 2003), 105;
- Pomeranz, Kenneth, *The Great Divergence: Europe, China, and the Making of the Modern World Economy* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2000).
- A. Giddens. *Teori Strukturasi: Dasar-dasar Pembentukan Struktur Sosial Masyarakat* (Jakarta: Pustaka Pelajar, 2010), 50.
- Laurajane Smith, *Uses Of Heritage* (New York: Routledge, 2006), 17.
- Ricklefs, M. C. *A History of Modern Indonesia*, (Bloomington: Indiana University Press, 1981), seperti dikutip oleh R.M. Soedarsono, 20.
- . *Babad Ngayogyakarta Jilid I XCVIII*, 36-39, (Yogyakarta: Museum Sanabudaya), P. B. A, 135, 401.
- Lindsay, Jenifer. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Pertunjukan Jawa* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991), 98.
- Soedarsono, R.M. et al, *Misteri Serimpi*, (Yogyakarta: Tarawang Press, 2000), 22.
- Wibowo, Fred. (ed), *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1981), 101-102.
- Suryobrongto, B.P.H. *Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, 1976), 26.
- Soedarsono, R.M. *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), 1984, 25.

- Sudiro, "Pergolakan Suryengalaga di Yogyakarta" (Tesis S-2 Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, 1986).
- Hadi, Y. Sumandiyo. *Pasang Surut Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta dan CV Media Pressindo, 2001), 33-34.
- Pramutomo, R.M. *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial (II)*, (Surakarta: ISI Press Solo, 2009), 149.
- Hartley, Barbara. *Javanese Performances on An Indonesian Stage: Contesting Culture, Embracing Change*. (Leiden: KITLV Press), 2008, 16
- Supriyanto. "Busana Tari Bedaya Gaya Yogyakarta: Sebuah Kajian Estetika," *Jurnal Agem*, Volume 8(1):1-7, (2009), 6.
- Wardani, L.K., R.M. Soedarsono, Timbul Haryono, Djoko Suryo, "City Heritage of Mataram Islamic Kingdom in Indonesia: Case Study of Yogyakarta Palace," *The International Journal of Social Sciences*, 9(1), (2013), 106.
- Soedarsono, R.M. "The Role of Gamelan Music in Dance Instruction: the Relation between Dance and Music," *Asia Pacific Society for Ethnomusicology Conference, Manila*, (18-23 February 2002).
- Hadi, Y. Sumandiyo. *Kontinyuitas dan Perkembangan Tari Klasik Gaya Yogyakarta sebagai Legitimasi Warisan Budaya Bangsa*, (Institut Seni Indonesia: Yogyakarta 2012), 14.
- Faza Novrisal. "Perlindungan Karya Cipta Seni Tari: Studi terhadap Konsep dan Upaya Perlindungan Hak Cipta Seni Tari Yogyakarta" (Tesis Sarjana S-2 Universitas Diponegoro 2009), 167.
- Soedarsono, R. M. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 29.
- Soedarsono, R.M. *Masa Gemilang dan Memudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Terawang, 2000), 4.
- Jong, P. de Josselin de. "A Study of Javanese History as a Reaction to Foreign Culture," *Jurnal Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 153, No: 1, Leiden, 112-129,(1997), 117.

- Dradjat, Satrio Utomo. "The Rationale Behind Urban Form of the Javanese Inland Cities: Urban Morphology of Shifting Capitals of Islamic Mataram Kingdom and its Successors" (Tesis Sarjana S-2, National University of Singapore, 2008), 121.
- Uneme, Naoko. "Searching in the Shade of a Flower: Changes in Learning Processes of Javanese Court Dance Yogyakarta Style," *Asian Alternatives for a Sustainable World: Transborder Engagements in Knowledge Formation, API*, (2008), 171
- Febrianda, Lis "Rekonstruksi Regulasi Pelayanan Kependudukan dan Pencatatan Sipil oleh Birokrasi Pemerintahan dalam Perspektif Hukum Administrasi Negara" (Disertasi S-3, Universitas Diponegoro, 2009), 121.
- Raffles, Thomas Stamford. *History of Java*, Volume 1, (John Murray, 1830), 272-284.
- Puspito, Nanang et al., *Pendidikan Anti Korupsi untuk Perguruan Tinggi*, (Jakarta: Kemedikbud, 2011), 31.
- Huriyah, E. M. "Faktor-Faktor yang Mempengaruhi Bertahannya para Abdi Dalem Wanita dalam Bekerja di Keraton Kesunanan Solo," *Politeknosains*, 10(2), (2012)
- Jan, Hostetler. "Bedhaya Semang: The Sacred Dance of Yogyakarta," *Archipel*, Volume 24, (1982), 127-142.
- Chung, Richard Yung H. "Church, Culture and Arts: The Supremacy of Arts in Engaging Church with Culture in the Twenty-First Century North American Urban Neighborhoods" (Disertasi S-3 Ph.D., George Fox University, 2013), 137.
- Harper, Nicole R, "Education beyond institutionalization: Learning outside the formal curriculum" *Journal Critical Education*, Volume 2, nomor (4), (2010), 7-8.
- Sutton, A. "Performing Arts and Cultural Politics in South Sulawesi", *Bijdragen tot Taal-, Land-, en Volkenkunde*, 673-679, (1995), 677-678.
- Putraningsih, T. "Studio Tari Gaya Yogyakarta (Yayasan Pamulangan Beksa Sasmina Mardawa): Penyangga Kehidupan Tari Klasik Gaya Yogyakarta", Prosiding Seminar, (2011), 26

- Santos, R.P. "Transmission, Pedagogy, and Education: A Critical Study of Asian Traditional Music Cultures in Post-Colonial and Post-Modern Times in Thailand and Indonesia". *Journal Asian Transformation Action*, (2007), 73.
- Parto, F.X.S. "Recent History of Javanese Classical Dance: A Reassessment" *Dance Report*, (2005), 6
- Salamah, "Peranan Kraton Yogyakarta terhadap Pelestarian Kesenian Tradisional", *Wades*, 2, (2008), 4.
- Quolldbach, J., E.W.Dunn, K.V. Petrides, M.Mikoljczak. Money Giveth, "Taketh Away: The Dual Effect of Wealth on Happiness", *Psychological Science*, (2010).
- Hefner, R.W. "The Politics of Popular Art: Tayuban Dance and Culture Change in East Java", *Southeast Asia Program Publications at Cornell University*, No. 43 (Apr., 1987), 75-94
- Syaifullah, M. "Lima Sanggar Hidupkan Wayang Wong Yogyakarta", *Tempo*, (24 Juni 2011).
- Ulung, G. *Go Traditional: 100 Sanggar Seni, Artshop, Bengkel Kerajinan Bertradisi di Jogja dan Solo*, (Jakarta: Gramedia, 2011), 56.
- Supadma, "Langen Mandra Wanara Opera Tradisional yang Terlupakan", *Jurnal Mata Jendela*, Volume 4, (2007).
- Muryantoro, H. "Prof. Dr. Koesnadi Hardjasoemantri, S.H., M.L.: Pelestari Budaya", *Jantra*, Volume 2 (3), (2007), 217
- Sunaryo dan Y. Murdiyati, "Revitalisasi Tari Yogyakarta pada Organisasi Tari Irama Tjitra Yogyakarta", *Jurnal Mudra*, Volume 25 (1), (2010).
- Jennifer Lindsay, et al., ed., *Heirs to World Culture Being Indonesian 1950-1965* (Leiden: KITLV Press, 2012), 191-222.
- Murdiyati, Y. "Peranan Lembaga Tari Tradisi dalam Mempertahankan Tari Tradisi", *Jurnal Imaji*, Volume 4 (2), (2006), 244- 249.
- Bella, A., S.A. Agustin, "Perancangan Biografi Visual Raminten", *Jurnal Teknik POMITS*, Volume 1(1), (2012), 1-6.
- Winahyuningsih, M. Heni "Urbanization and the Dialectic of Traditional Performing Arts in Yogyakarta" *Urban Research*, Volume 2, (2005), 51.

Index

A

abdi-dalem 58, 59, 102, 107, 111
adiluhung 6, 9, 87

B

Beksa ix, xii, xv, 6, 18, 19, 29, 60, 62, 63, 77, 105, 109, 110, 111
 , 117, 123, 137, 145, 158, 161, 162, 163, 167, 168, 170, 17
 3, 204, 208
beksan 51, 109, 111, 148, 152, 156, 166, 169, 180
budaya v, vii, viii, ix, x, 1, 2, 3, 4, 7, 11, 12, 15, 17, 20, 21, 23
 , 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 53, 68, 73, 74, 75, 7
 6, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 103
 , 114, 116, 117, 119, 122, 125, 126, 129, 131, 132, 133,
 138, 139, 141, 144, 153, 158, 162, 173, 176, 189, 190, 19
 3, 195, 196

D

Daerah Istimewa Yogyakarta 1, 2, 31, 32, 81, 82, 84, 88, 90, 93, 14
 3, 149, 186, 187, 194, 195, 200

E

etnokoreologi iii, 29, 30, 33

G

gamelan 19, 36, 60, 63, 67, 93, 102, 104, 112, 120, 124, 128, 144
 , 163, 164, 168
gaya Yogyakarta iii, iv, v, vi, vii, viii, xi, 4, 6, 12, 21, 29, 30, 33, 5
 0, 52, 57, 60, 65, 66, 96, 97, 98, 99, 110, 111, 112, 113, 1
 14, 118, 120, 137, 148, 167, 168, 171, 172, 178, 186
gending 36, 39, 77, 136, 145
gerak iv, viii, ix, xi, 4, 7, 8, 10, 11, 32, 36, 37, 38, 39, 51, 54, 55
 , 56, 67, 70, 76, 77, 78, 97, 98, 107, 126, 145, 151, 152, 1
 55, 156, 161, 164, 166, 176, 195, 196, 198

I

irama 4, 10, 34, 35, 36, 38, 39, 124, 176, 180

J

Jathilan 10

Joged Mataram 119, 120, 176, 179

K

kebudayaan viii, ix, 2, 3, 4, 8, 15, 17, 18, 26, 30, 33, 52, 56, 57, 87, 88, 90, 97, 111, 113, 114, 119, 173, 192, 193, 194, 195, 196

kesenian vii, viii, ix, 3, 4, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 21, 28, 29, 33, 58, 59, 95, 98, 101, 103, 105, 107, 111, 112, 132, 140, 158, 166, 169, 172, 173, 175, 184, 186, 196, 198

ketoprak 115, 117, 123, 124, 125, 126, 140, 188

kontemporer ix, x, xi, 2, 5, 15, 53, 113

koreografi 114, 115, 146, 147, 148, 155

Kraton iv, v, viii, ix, x, xi, xiv, 2, 4, 6, 7, 17, 18, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 40, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 177, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 200, 201, 204, 206, 209

Kraton Yogyakarta viii, xiv, 4, 6, 17, 19, 28, 29, 30, 33, 36, 40, 53, 54, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 75, 87, 95, 97, 100, 102, 104, 106, 110, 112, 116, 117, 118, 121, 124, 135, 149, 153, 158, 168, 171, 177, 200, 201, 204, 206, 209

M

Mahabharata 57

musik 4, 10, 12, 14, 35, 63, 77, 102, 104, 107, 135, 137, 144, 149, 186

P

Pangeran v, xii, 6, 17, 19, 29, 53, 54, 59, 60, 104, 105, 107, 122, 133, 167, 169, 173
penari xi, 10, 14, 19, 28, 36, 37, 38, 39, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 70, 71, 72, 75, 81, 84, 86, 92, 93, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 113, 119, 120, 124, 127, 130, 131, 135, 136, 137, 140, 147, 149, 152, 154, 155, 156, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 170, 173, 176, 180, 182, 184, 185, 186, 188
pengrawit 14, 123, 128, 184
pertunjukan tari x, 4, 5, 10, 13, 108, 111, 127, 143, 175

R

raja 9
Ramayana 50, 52, 57, 58, 68, 96, 104, 121, 127, 139, 159, 162, 169, 174

S

sanggar v, ix, 2, 7, 16, 27, 28, 32, 63, 76, 77, 87, 92, 123, 127, 128, 137, 140, 149, 150, 151, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 189, 190, 191, 192, 198
seni iii, iv, v, ix, x, xii, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 23, 28, 30, 31, 32, 33, 59, 76, 84, 85, 86, 87, 91, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 108, 109, 110, 113, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 169, 173, 182, 184, 188, 191, 193, 194
seniman 11, 14, 53, 60, 65, 84, 93, 95, 98, 102, 103, 107, 109, 121, 136, 137
seni pertunjukan 4, 14, 15, 33, 95, 96, 99, 100, 101, 108, 109, 110, 113, 126, 140
Sultan v, 6, 7, 17, 18, 19, 20, 29, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 122, 128, 135, 136, 137, 138, 140, 158, 161, 167, 168, 170, 173, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195

T

tari iii, iv, v, vi, vii, viii, ix, x, xi, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 62

, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 75, 77, 82, 83, 84, 86, 93
 , 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108
 , 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 12
 1, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 134, 135, 136, 1
 37, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162
 , 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 17
 5, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 1
 91, 192, 194, 195
 tari Bedhaya 19, 63, 98, 104, 114
 tari klasik iii, iv, v, vi, xi, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 21, 29,
 30, 33, 50, 52, 65, 66, 97, 99, 110, 111, 112, 113, 114, 11
 5, 117, 118, 119, 120, 121, 131, 134, 137, 143, 145, 147, 1
 48, 150, 151, 155, 156, 159, 162, 167, 168, 171, 172, 180,
 183
 tari kreasi 5, 8, 12, 113, 176, 178, 180
 tari Serimpi 50, 64, 168
 tari topeng 19, 100, 156
 tari tradisi 5, 7, 10, 11, 14, 15
 TKGy xii, xiii, xiv, xv, 4, 5, 7, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24
 , 25, 26, 36, 37, 38, 39, 49, 50, 51, 52, 67, 68, 69, 70, 71
 , 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88
 , 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 103, 104, 105, 106, 10
 8, 109, 114, 116, 120, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 1
 42, 146, 147, 148, 152, 153, 155, 158, 159, 160, 170, 171,
 172, 173, 174, 176, 178, 181, 182, 186, 187, 188, 189, 190
 , 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199

W

wayang wong xi, 19, 20, 28, 37, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 83
 , 85, 98, 100, 102, 106, 107, 109, 111, 117, 121, 122, 123,
 139, 140, 148, 152, 156, 166, 167, 173, 176, 183
 wiraga x, 36, 104, 152, 165, 169, 176, 179
 wirama x, 36, 152, 169, 176, 179
 wirasa x, 36, 37, 152, 169, 176, 179

JEJAK GERAK

Pewarisan Tari Klasik Gaya Yogyakarta

"Jejak Gerak" mengungkapkan perjalanan panjang pewarisan tari klasik gaya Yogyakarta (TKGY), sebuah seni adiluhung yang berasal dari lingkungan istana Kraton Yogyakarta. Buku ini mengeksplorasi tantangan dan peluang dalam menjaga kelestarian seni tari di tengah perubahan zaman dan globalisasi. Melalui pendekatan sosiologi seni dan etnokoreologi, penulis menjelaskan bagaimana Kraton berperan sebagai pusat kebudayaan, serta kontribusi lembaga pendidikan dan komunitas tari dalam melestarikan warisan budaya ini.

Dalam enam bab, buku ini membahas berbagai aspek yang mempengaruhi perkembangan TKGY, mulai dari sejarah, karakteristik, hingga proses pewarisan melalui lembaga formal dan nonformal. Keberhasilan pewarisan TKGY tak hanya bergantung pada keterampilan teknis, tetapi juga penanaman nilai-nilai estetika dan filosofis yang terkandung dalam setiap gerakan tari. Di era modern, TKGY menghadapi tantangan dari industri pariwisata dan seni kontemporer, namun usaha komunitas dan institusi tari tetap berfokus pada pelestarian tradisi.

Dengan menggambarkan perjalanan TKGY dari dalam hingga luar tembok istana, "Jejak Gerak" menjadi referensi penting bagi siapa saja yang ingin memahami lebih dalam tentang seni tari klasik Yogyakarta serta peran budaya dalam menjaga identitas bangsa di tengah arus globalisasi.

