

Rustopo

Gendhon Humardani Sang Gladiator: Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.

Gendhon Humardani Sang Gladiator:

Arsitek Kehidupan
Seni Tradisi Modern

Diterbitkan pertama pada 2025 oleh Penerbit BRIN.

Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id.



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Lisensi ini mengizinkan Anda untuk berbagi, mengopi, mendistribusikan, dan mentransmisi karya untuk penggunaan personal dan bukan tujuan komersial, dengan memberikan atribusi sesuai ketentuan. Karya turunan dan modifikasi harus menggunakan lisensi yang sama.

Informasi detail terkait lisensi CC-BY-NC-SA 4.0 tersedia melalui tautan: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Rustopo

Gendhon Humardani
Sang Gladiator:
Arsitek Kehidupan
Seni Tradisi Modern

Penerbit BRIN

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.

© 2025 Penerbit BRIN

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Gendhon Humardani Sang Gladiator: Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern/Rustopo–
Jakarta: Penerbit BRIN, 2024.

xviii + 344 hlm.; 14,8 x 21 cm

ISBN 978-602-6303-56-1(*e-book*)

1. Biografi

3. Tradisi

2. Seni Tari

4. Kesenian Tradisional

927.9

Editor Akuisisi & Pendamping : Sonny Heru Kusuma

Copy editor : Emsa Ayudia

Proofreader : Risma Wahyu Hartiningsih & Martinus Helmiawan

Penata isi : Hilda Yunita & Rahma Hilma Taslima

Desainer Sampul : Hilda Yunita

Edisi Pertama : September 2025



Diterbitkan oleh:

Penerbit BRIN, Anggota Ikapi

Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah

Gedung B.J. Habibie Lt. 8, Jl. M.H. Thamrin No. 8,


Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,

Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340

WhatsApp: +62 811-1064-6770

E-mail: penerbit@brin.go.id

Website: penerbit.brin.go.id

 Penerbit BRIN

 @penerbit_brin

 @penerbit.brin

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.

Daftar Isi

DAFTAR GAMBAR.....	VII
PENGANTAR PENERBIT	IX
PRAKATA.....	XI
BAB I PENDAHULUAN	1
A. Gendhon Humardani “Sang Gladiator”	1
B. Sekilas Perbincangan tentang Gendhon Humardani.....	14
C. Strukturisasi Buku	25
BAB II PERJALANAN HIDUP GENDHON HUMARDANI (1923–1983).....	29
A. Kehidupan Pribadi Gendhon Humardani	31
B. Kegiatan-Kegiatan Kesenian dan Jabatan-Jabatan Resmi	43
C. Hari-Hari Menjelang Akhir.....	79

BAB III	SENI TRADISI KONTEMPORER: PANDANGAN DAN	
	GAGASAN GENDHON HUMARDANI.....	89
A.	Pengertian Seni.....	90
B.	Pengertian Seni Tradisi	92
C.	Sifat-Sifat Seni Tradisi: Konsep-Konsep Dasar Penggarapan	99
D.	Situasi Kehidupan Seni Tradisi.....	108
E.	Konsep-Konsep Pembaruan Seni Tradisi.....	129
BAB IV	PENJARWAAN: UPAYA MEWUJUDKAN KEHIDUPAN SENI TRADISI YANG MODERN MENGINDONESIA	185
A.	Program Pembinaan	190
B.	Program Penyebarluasan.....	222
C.	Faktor Penunjang dan Kendala	229
D.	Yang Sudah dan Yang Belum Tercapai.....	237
BAB V	NASIONALISME, WESTERNISASI, DAN SENI TRADISI KONTEMPORER.....	247
BAB VI	MENCARI BENTUK SENI TRADISI KONTEMPORER...	301
	DAFTAR PUSTAKA.....	313
	REKAMAN AUDIO.....	320
	GLOSARIUM	321
	TENTANG PENULIS.....	337
	INDEKS.....	339

DAFTAR GAMBAR

Gambar 2.1	Humardani Djojosoedarmo dan Soenarti	31
Gambar 2.2	Ibu Mangkoekartika	33
Gambar 2.3	Gendhon Humardani dan Berta	38
Gambar 2.4	Gendhon Humardani bersama mahasiswa dan dosen Anatomy Department Guy's Hospital Medical School di London.....	41
Gambar 2.5	Gendhon (berdiri) menari di belakang penari baris dengan mengenakan topeng barong.....	42
Gambar 2.6	Soeharso Menari <i>Klana Topeng</i> Garapan Padat	48
Gambar 2.7	Undangan untuk Menyaksikan Pertunjukan Wayang Kulit.....	49
Gambar 2.8	Presiden Soekarno berjalan didampingi Hardjono Go Tik Swan (kanan) dan Koesnadi Hardjasoemantri (kiri)	50
Gambar 2.9	Soewarto Mendalang Pakeliran Baru HSB.....	50
Gambar 2.10	Presiden Soekarno Didampingi Panitia Penyelenggara....	51
Gambar 2.11	Gendhon Humardani Menyampaikan Pidato Pengantar.	51
Gambar 2.12	Pendapa Sasonomulyo.....	60
Gambar 2.13	Gendhon Humardani (Lingkar Merah)	67
Gambar 2.14	Gendhon Humardani berjabat tangan dengan Presiden Soeharto	68

Gambar 2.15	Nora Kustantina Dewi Memerankan Ratu Kalinyamat....	71
Gambar 2.16	Koreografi Kontemporer Sketsa oleh I Nyoman Chaya dan Kawan-Kawan.....	71
Gambar 2.17	Pakeliran Kontemporer Layar Lebar	72
Gambar 2.18	Gendhon Humardani (Ketua ASKI Surakarta) dan Rustopo (Ketua OC FKI).....	81
Gambar 2.19	Gendhon Humardani (di kursi roda) di Rumah Sakit St. Carollus, Jakarta	82
Gambar 2.20	Abu Jenazah Gendhon Humardani dalam Guci (Lingkar Merah)	83
Gambar 3.1	Gendhon Humardani Menari Gatutkaca tanpa Kumis..	106
Gambar 3.2	Perbandingan Busana Tari	147
Gambar 3.3	Gendhon Humardani sering menari dengan menyederhanakan busana dan aksesoris.....	148
Gambar 3.4	Gendhon Humardani sering menari dengan menyederhanakan busana dan aksesoris.....	150
Gambar 3.5	Tari Kelompok Gambyong dan Watang.....	152
Gambar 3.6	Perang antara Srikandi dan Bisma.....	154
Gambar 3.7	Komposisi Karawitan Baru “Ngalor-Ngidul”	182
Gambar 4.1	Gendhon Humardani (lingkar merah) sedang menyampaikan tentang konsep Pakeliran Padat.	205
Gambar 4.2	Gendhon Humardani (lingkar merah) dan A. Tasman (panah merah) sedang mendengarkan penjelasan dari para empu tari.	206
Gambar 4.3	Tas Kerja Penataran Pamong Seni	208
Gambar 4.4	Latihan-Latihan Fisik Atau ‘Olah Tubuh’	215
Gambar 4.5	Gendhon Humardani menarikan tari ciptaannya, “Tari Gandrung”	220
Gambar 4.6	Prof. Drs. Woerjanto	227
Gambar 5.1	Mashuri	276
Gambar 5.2	Gendhon Humardani (Lingkar Merah)	285
Gambar 5.3	Gendhon Humardani (lingkar merah) berdialog dengan tim perumus hasil sarasehan wayang orang.	288

PENGANTAR PENERBIT

Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk terus berupaya menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut serta membangun sumber daya manusia unggul dan mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana yang diamanatkan dalam pembukaan UUD 1945.

Gendhon Humardani merupakan sosok terkenal yang harum namanya di bidang seni dalam negeri, khususnya seni tari gaya Surakarta. Beliau tumbuh pada waktu konsep tentang kebudayaan Indonesia modern baru saja digagas oleh tokoh-tokoh budayawan, seniman, jurnalis, dan politisi. Pemahaman dan penghayatan yang sangat matang terhadap seni tradisi dan sikapnya terhadap konsep kebudayaan Indonesia modern, mengantarkan Gendhon Humardani pada berbagai gagasan serta berbagai upaya untuk mewujudkan kehidupan seni tradisi yang modern mengindonesia ditambah nilai-nilai hayati, konsep-konsep kebudayaan Barat, penguasaan dan penghayatan terhadap seni tradisi Jawa, serta jiwa dan semangat Indonesia yang telah melekat dalam jiwa Gendhon Humardani menjadi kaum terpelajar yang memiliki nilai nasionalisme tinggi.

Buku *Gendhon Humardani Sang Gladiator: Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern* merupakan sebuah biografi yang menceritakan kisah hidup beliau antara tahun 1923–1983, kehidupan seni tradisi yang digelutinya, gagasan dan pemikiran yang dihasilkan, serta peran dan pengaruhnya semasa hidup dan bahkan hingga setelah wafat.

Buku ini dapat dimanfaatkan sebagai sumber bacaan dan referensi bagi akademisi serta masyarakat umum untuk lebih mengenal Gedhon Humardani dan pengaruhnya secara lebih mendalam. Kami berharap hadirnya buku ini dapat menjadi referensi bacaan untuk menambah wawasan dan pengetahuan bagi seluruh pembaca. Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.

PRAKATA

Pada dekade 1970 (50-an tahun yang lalu) telah terjadi kegiatan kesenian yang sangat intens di jantung kota Surakarta. Kesenian, terutama yang berakar pada budaya tradisi, baik tradisi keraton maupun tradisi rakyat pedesaan, digali, dianalisis, digarap, diciptakan kembali, dikritik, didiskusikan, untuk tujuan memberikan makna dan manfaat yang sesuai dengan kehidupan masyarakat kini (masa itu). Seluruh kegiatannya berpusat di Sasonomulyo. Sasonomulyo adalah salah satu bangunan Keraton Kasunanan Surakarta, yang pada awal abad ke-20 merupakan istana kediaman Pangeran Hangabei. Pangeran Hangabei kemudian diangkat sebagai Pakubuwana XI menggantikan ayahandanya Pakubuwana X yang wafat.

Sasonomulyo artinya rumah yang mulia. Dinamakan Sasonomulyo karena dianggap telah mengantarkan pemiliknya, Pangeran Hangabei, ke singgasana tahta Keraton Kasunanan Surakarta pada tahun 1939, dengan gelar Ingkang Sinuwun Kangjeng Susuhunan (ISKS) Pakubuwana XI.

Bangunan yang telah memuliakan derajat Pangeran Hangabei tersebut, pascaperistiwa “G 30 S” tahun 1965, dipinjam untuk dijadikan rumah tahanan bagi orang-orang yang dianggap terlibat gerakan “G 30 S”. Para saksi mata (orang-orang yang berumah tinggal di sekitar

Sasonomulyo) menyebutnya sebagai tempat yang mengerikan karena hampir setiap hari terlihat pemandangan para aparat yang melakukan tekanan fisik dan mental kepada para tahanan. Meskipun para tahanan berangsur-angsur berkurang hingga habis, Sasonomulyo yang kosong itu tetap berkesan “*sangar*” atau “*angker*” atau mengerikan.

Kesan mengerikan berangsur-angsur berubah sejak Sasonomulyo dipinjamkan kepada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan untuk Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) pada tahun 1971. Nama Sasonomulyo terangkat bersamaan dengan “Gaya Seni Sasonomulyo”. Sasonomulyo semakin terkenal bukan terbatas di lingkungan masyarakat seni Surakarta, tetapi meluas ke masyarakat seni Jawa Tengah, Indonesia, bahkan dunia internasional. Lima belas tahun kemudian (tahun 1986), pamor Sasonomulyo kembali redup sejak tidak digunakan lagi sebagai pusat kegiatan seni, dan dikembalikan kepada Keraton Kasunanan Surakarta.

Sasonomulyo sebagai pusat kegiatan seni memancarkan pamor dan sinar “Gaya Seni Sasonomulyo” adalah berkat peran aktif dari “Sang Gladiator” Gendhon Humardani. Judul atau gelar “Sang Gladiator” untuk Gendhon Humardani ditulis dengan huruf besar pada halaman pertama pojok kanan bawah harian *Kompas*, Minggu 8 Februari 1981, disertai foto wajahnya yang bagus sekali (Gambar 0.1). Foto wajah tersebut dipinjam untuk sampul buku ini.

Ulasan di harian *Kompas* dan gelar “Sang Gladiator” untuk Gendhon Humardani memang tepat karena Gendhonlah yang mengubah Sasonomulyo dari tempat yang “*angker*” menjadi “Sasana Gladiator”. Disebut sebagai “Sasana Gladiator” karena merupakan tempat berlatih tunas-tunas seniman dengan mengikuti metode pelatihan dan cara berkarya yang sangat keras dan disiplin yang ketat. Tunas-tunas seniman yang terdiri atas anak-anak muda berbakat dan bersemangat, didorong, digerakkan, dan digembleng layaknya menggembleng gladiator-gladiator.

Pukulan kentongan Gendhon Humardani yang terdengar setiap pagi buta di Pendapa Pringgitan Sasonomulyo, diterima oleh para tunas-tunas seniman *cantrik*-nya sebagai isyarat yang *intact* (lengkap/ utuh). Begitu bunyi kentongan bergema, tubuh-tubuh para *cantrik*



Keterangan: Foto wajah Gendhon Humardani yang sesuai dengan karakternya, terpampang pada halaman pertama pojok kanan bawah harian *Kompas*, Minggu 8 Februari 1981 (Terima kasih banyak untuk Kompas).

Sumber: *Kompas*, Minggu 8 Februari (1981)

Gambar 0.1 Gendhon Humardani

bergetar di lantai Pendapa/Pringgitan Sasonomulyo. Begitu hardikan Gendhon terdengar, tertib pun tercipta. Begitulah, hari demi hari proses pematangan untuk para *cantrik* dilakukan Gendhon bersamaan dengan bias semangat untuk mengangkat keberadaan seni tradisi lama menjadi seni tradisi yang modern mengindonesia seperti yang diangankannya. Bukan hanya suara kentongan yang bergema di Sasonomulyo, tetapi lebih dari itu, juga pematangan pola berpikir lewat sarasehan-sarasehan seni yang mampu membuka ketertutupan sikap para pelaku seni tradisi. Gendhon Humardani telah meletakkan

dasar-dasar cara berpikir dan melapangkan perspektif para *cantrik*-nya terhadap berbagai fenomena seni yang terjadi.

Begitu mendalam kesan para *cantrik*, sahabat, wartawan, dan pegawai Gendhon Humardani tentang kepribadian dan andil Pak Gendhon. Sampai sekarang pun dalam setiap kesempatan bertemu, mereka kembali mengungkapkan kesan-kesan mereka. Para *cantrik* yang sampai sekarang masih hidup, setiap ulang tahun hari meninggalnya Pak Gendhon bertemu untuk memperingati sekaligus mengenang beliau. Terbitnya buku bunga rampai, Rustopo dan Budi Bayek (ed.), *Kata Hati Para Sahabat dan Cantrik Gendhon Humardani* terbitan STSI Press tahun 1994, adalah dalam rangka memperingati 10 tahun meninggalnya Gendhon Humardani. Kemudian dalam rangka memperingati 25 tahun meninggalnya Pak Gendhon, juga diadakan peringatan dan penerbitan buku bunga rampai, Rustopo (ed.), *Krisis Kritik: Seperempat Abad Pasca Gendhon Humardani* (Gambar 0.2), terbitan ISI Press, 2008. Semua itu menjadi penanda bahwa Pak Gendhon tetap dikenang sampai saat ini.

Lingkungan dan situasi budaya menjelang Pak Gendhon meninggalkan kita semua (tahun 1983), juga lingkungan dan situasi budaya ketika karya (tesis) ini ditulis (tahun 1989), adalah zaman ‘Orde-Baru’ yang sangat berbeda dari zaman ketika buku ini diterbitkan (tahun 2001), yaitu zaman ‘Reformasi’. Juga sudah barang tentu sangat berbeda dari zaman sekarang (tahun 2023–2024) ketika buku ini diterbitkan kembali atas sponsor dari BRIN. Analisis situasi dan faktor-faktor eksternal yang berkaitan dengan eksistensi “Sang Gladiator” Gendhon Humardani sudah barang tentu disesuaikan dengan zamannya. Oleh karena itu, ada kemungkinan para pembaca buku ini merasakannya sebagai sesuatu yang asing, atau sebaliknya justru menemukan sesuatu yang baru. *Alhamdulillah* karena bagaimana pun, buku ini mencoba untuk memberikan gambaran tentang Pak Gendhon Humardani secara utuh—dan menurut hemat penulis—kehadirannya penting bagi para pembaca yang berjiwa maju dan kreatif.

Oleh karena itu, buku yang sudah pernah diterbitkan ini, perlu diterbitkan kembali karena sampai hari ini, konsep-konsep penggarapan dan penciptaan seni warisan Pak Gendhon Humardani, baik dalam



Keterangan: Sampul luar buku: Rustopo (ed.), 2008, *Krisis Kritik, Seperempat Abad Pasca Gendhon Humardani*, Surakarta: ISI Press. Diterbitkan dalam rangka memperingati 25 tahun wafatnya Gendhon Humardani.

Sumber: dokumentasi foto Rustopo (2008)

Gambar 0.2 Sampul buku *Krisis Kritik*

seni karawitan, tari, maupun pedalangan, masih diberlakukan dalam pembelajaran seni, khususnya di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, dan dilakukan oleh para alumni Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI), Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI), dan ISI Surakarta di tempat mereka berdarma di seluruh penjuru Indonesia dan dunia. Di ISI Surakarta, karya-karya cipta, baik seni karawitan, tari, maupun pedalangan sebagai persyaratan kelulusan keserjanaan minat karya seni, masih menggunakan konsep-konsep Gendhon

Humardani. Misalnya, komposisi baru/kontemporer untuk gamelan bagi mahasiswa Program Studi (Prodi) Seni Karawitan; koreografi baru/kontemporer untuk tari bagi mahasiswa Prodi Seni Tari; dan Pakeliran Padat untuk mahasiswa Prodi Seni Pedalangan. Corak dan watak dari karya-karya mereka, tentu saja terus berkembang menyesuaikan dengan lingkungan dan zaman.

Buku ini merupakan biografi yang ditulis mengikuti kaidah penulisan ilmiah, yaitu didasarkan atas data yang diperoleh melalui penelitian dengan menggunakan metode penelitian sejarah dan penelitian kualitatif. Setiap data yang dipakai dalam tulisan ini diikuti dengan sitasi atau catatan sumber rujukannya. Tata cara menuliskan sitasi mengikuti gaya APA 7, yang kalau diperlukan tambahan keterangan dapat ditambahkan pada catatan kaki (*footnote*).

Buku ini sesungguhnya merupakan biografi seperti halnya biografi-biografi lainnya. Akan tetapi, menjadi unik ketika objek yang ditulis adalah Gendhon Humardani. Keunikan Gendhon Humardani sampai sekarang terjaga, belum ada yang bisa menyamainya sampai saat ini. Oleh karena itu, buku ini harus dibaca oleh para siswa sekolah seni dan mahasiswa perguruan tinggi seni yang tersebar luas di Indonesia dan di beberapa negara sahabat, agar mereka mampu merawat sekaligus mengembangkan seni yang berbasis budaya tradisi Nusantara, menjadi seni Indonesia yang mengagumkan dunia.

Isi buku ini, selain menjelaskan biografi Gendhon Humardani, juga yang tidak kalah penting adalah membahas konsep-konsep pembaruan seni tradisi yang digagas dan telah dilakukan oleh Gendhon Humardani. Oleh karena itu, buku ini menjadi referensi yang sangat penting bagi orang-orang, para calon seniman, dan para seniman yang kreatif.

Buku ini pada awalnya merupakan karya tesis S-2 saya pada Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Program Studi Sejarah, yang dinyatakan lulus pada tahun 1989 (sekitar 35 tahun yang lalu). Tesis saya berjudul *Gendon Humardani, Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Seni Tradisi yang Modern Mengindonesia, 1923–1983*, dan untuk buku ini, saya mengubah judulnya menjadi *Gendhon Humardani Sang Gladiator: Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern*.

Tesis ini dapat diselesaikan dengan baik berkat bimbingan dari para dosen saya. Untuk itu, pada kesempatan ini saya mengucapkan terima kasih yang sedalam-dalamnya kepada mereka dan mendoakan semoga mereka mendapatkan tempat yang *ayem, tentrem*, indah, mulia, dan abadi di surga. Mereka adalah almarhum: Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.; Prof. Dr. R.M. Soedarsono; Prof. Dr. Teuku Ibrahim Alfian; Prof. Dr. Sartono Kartodirdjo; Prof. Dr. Kuntowijoyo; Prof. Dr. Nasikun; dan Prof. Dr. Soedarso, Sp.

Rasa hormat dan terima kasih juga saya sampaikan kepada Ketua STSI Surakarta dan Prodi Sejarah Fakultas Pascasarjana Universitas Gadjah Mada pada masa itu, yang telah memberikan kesempatan kepada saya untuk studi lanjut. Saya juga mengucapkan terima kasih kepada The Ford Foundation melalui "Masyarakat Musikologi Indonesia", yang telah memberikan bantuan beasiswa, serta terima kasih kepada Yayasan Supersemar yang telah membantu sebagian dari biaya untuk penelitian.

Terima kasih yang sedalam-dalamnya kepada almarhumah Ibu Bertha Gendhon Humardani, yang dengan tulus mengizinkan saya untuk menulis biografi Pak Gendhon, serta dengan sukacita memberikan semua data yang saya perlukan. Semoga diterima semua amal sholehnya, diampuni segala dosa kesalahannya, dan ditempatkan di surganya Allah Swt. Demikian pula kepada semua narasumber, almh. Ibu Daryonagoro, Ibu Mangunkartika; alm. Bapak Mashuri, alm. Bapak Wuryanto, alm. Panembahan Hardjonagoro, alm. Bapak Joko Sedyono, alm. Bapak Sunardi Wisnubroto, alm. Bapak A. Tasman, alm. Bapak Kris Sukardi, alm. Bapak Bambang Murtiyoso, alm. Mas Sunarno, alm. dokter Gatot Sulisty, disampaikan rasa terima kasih yang setulus-tulusnya disertai doa, semoga mendapat kehidupan yang *ayem-tentrem*, indah, mulia, dan abadi di surga. Terima kasih juga kepada Prof. Dr. Soetarno, semoga tetap sehat dan semangat.

Terima kasih kepada almarhum ayah dan Ibu, alm. Bapak Atmosuwiryo dan almh. Ibu Sumiasih, yang telah melahirkan, membesarkan, mendidik, menyekolahkan sampai tingkat perguruan tinggi, dan tidak sempat mendampingi saya hingga mencapai puncak karier. Semoga Allah mengampuni dosa kesalahannya, menerima

semua amal kesalehannya, dan menempatkannya di surga. Juga terima kasih kepada almh. Mbah Putri Sadini, yang sangat sayang kepada saya. Semoga bahagia di surganya Allah Swt.

Terima kasih juga kepada almarhumah istri saya, Sulistyowati binti Soeseno, semoga dibebaskan dari siksa kubur, dan ditempatkan di surganya Allah Swt. Terima kasih kepada anak-anak saya: Bondet, Bondan, dan Tunggul; juga para menantu: Sita, Dewi, dan Ara; serta cucu-cucu: Neina, Almira, Marine, Kawai, Echa, dan Ongsin yang senantiasa membahagiakan hati saya.

Dan yang terakhir terima kasih yang tak terhingga kepada istriku, Nuning Sukei yang senantiasa menemani saya sehari-hari di masa purnatugas ini, dan menyemangati untuk menulis kembali buku ini. Semoga dikaruniai Allah usia panjang yang barokah, kesehatan yang walafiat, rezeki yang melimpah, dan kehidupan bahagia sejahtera yang *sakinah mawadah warahmah. Aamiin ya robba'l'alamiin.*

Penulis



BAB I

PENDAHULUAN

A. Gendhon Humardani “Sang Gladiator”

Pada dekade 1950 sekelompok mahasiswa Universitas Gadjah Mada (UGM) berhimpun dalam organisasi kesenian yang diberi nama Himpunan Siswa Budaya (HSB). Mereka dikenal masyarakat karena kepeloporannya dalam menyajikan karya-karya garapan seni tradisi (tari, karawitan, dan pedalangan) yang *nyebal* (menyimpang) dari *waton* (tata aturan) seni tradisi. Mereka berani menyebut karya-karya garapannya sebagai seni tradisi “baru”. Masyarakat seni tradisi di sekitarnya tergerak memberikan respons atau reaksi terhadap karya-karya seni tradisi “baru” hasil garapan mereka. Ada yang memuji, tetapi banyak pula yang mengolok-olok.

Sunardi Wisnubroto, salah satu anggota sekaligus komponis HSB menjelaskan bahwa sumber dari semua gagasan pembaruan yang dilakukan HSB itu berasal dari Gendhon Humardani. Gendhon Humardani adalah salah seorang yang memelopori berdirinya HSB dan memimpin perkumpulan tersebut Sunardi (Wisnubroto, wawancara, 1989). Selain sebagai pemimpin organisasi, Gendhon Humardani juga merangkap menjadi pelatih tari, *pengeprak*, penari, sutradara, dan pemimpin panggung (*stage-manager*) dalam setiap

pementasan produksi HSB. Dalam forum diskusi atau seminar Gendhon Humardani hampir selalu tampil sebagai pembicara mewakili HSB (Humardani, 1959; *passim*). Gendhon Humardani juga membuat eksperimen tari baru, yaitu mengawinkan tari Jawa dengan iringan gamelan Bali (Humardani, 1960c). Dengan eksperimen tari baru itu menunjukkan bahwa Gendhon Humardani melakukan olah seni seperti halnya olah seni yang dilakukan oleh seniman-seniman nonkonformis. Konsekuensi yang harus diterima sehubungan dengan eksperimennya itu, Gendhon Humardani dicap oleh masyarakat seni tradisi sebagai "perusak" seni tradisi (Humardani, 1960e).

Ide-ide dan upaya-upaya pembaruan seni Gendhon Humardani di HSB pada hakikatnya untuk menciptakan wujud seni pertunjukan tradisi yang bercorak dan berwatak 'modern-mengindonesia'.¹ Kiprah Gendhon Humardani di HSB merupakan awal dari perjalanan petualangannya mendobrak kelaziman yang berlaku dalam kehidupan seni tradisi "lama". Gaya petualangannya terus melekat menyertai perjalanan hidupnya hingga akhir hayatnya. Pengaruh petualangannya sangat terasa bagi perkembangan kehidupan seni pertunjukan tradisi di wilayah sebaran Jawa (sebagian Bali dan Minangkabau). Pertimbangan inilah di antaranya yang mendorong untuk menulis biografi Gendhon Humardani. Jadi, pemilihan Gendhon Humardani sebagai subjek kajian ini bukan semata-mata karena ia lebih penting dari tokoh-tokoh seni lainnya. Kiranya cukup banyak tokoh-tokoh dari berbagai bidang seni selain dia yang juga perlu ditulis biografinya.

Pada dekade 1960-an Gendhon Humardani boleh dikatakan tidak melakukan kegiatan-kegiatan olah seni. Ini berhubungan dengan kesibukannya menempuh studi di luar negeri, dan tugas-tugas kedinasan, serta situasi politik yang tidak kondusif untuk kegiatan-kegiatan olah seni seperti pada masa-masa sebelumnya (Humardani, t.t.b). Baru pada dekade berikutnya, ketika ditugasi pemerintah untuk memimpin Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) (1970/1971) dan ASKI

1 Tentang seni tradisi yang modern mengindonesia akan dijelaskan dalam bab-bab berikutnya. Sementara dapat dijelaskan bahwa yang dimaksud "mengindonesia" adalah bukan satu wujud seni yang berlaku untuk seluruh Indonesia atau yang terdiri atas tempelan-tempelan dari berbagai ragam seni daerah di Indonesia.

Surakarta (1975), Gendhon Humardani mulai lagi menggerakkan semua potensi kesenian, terutama seni tradisi yang hidup di Jawa Tengah. Arah pergerakannya jelas, yaitu terwujudnya kehidupan seni tradisi (Jawa) yang mengindonesia. Jabatan rangkap sebagai pemimpin PKJT sekaligus ASKI Surakarta itu terus dipercayakan kepadanya hingga akhir hayatnya (1983). Dengan demikian, Gendhon Humardani dapat secara leluasa dan terus-menerus menggerakkan kegiatan-kegiatan kesenian dalam rangka mewujudkan gagasannya itu.

Gendhon Humardani sebagai orang yang disertai tanggung jawab atas hidupnya sebuah 'laboratorium' pengolahan seni di wilayah Jawa Tengah sekaligus pemimpin sebuah perguruan tinggi kesenian, tentu ia terikat secara struktural fungsional, administrasi, dan organisasi. Akan tetapi, ikatan dan pembatasan itu rupanya bukan merupakan penghalang bagi niatnya untuk melaksanakan usaha-usaha memodernisasikan seni tradisi seperti yang pernah dilakukannya pada dekade 1950-an di HSB. Hal ini pernah dinyatakan dalam suatu sarasehan seni di PKJT bahwa sesungguhnya konsep-konsep kesenian yang dijadikan sebagai landasan bagi olah seni di PKJT adalah sama seperti yang digunakan pada masa HSB (Humardani, rekaman audio kaset Nomor 7.6/WIY/3/1980). Bedanya, jabatan resmi sebagai pemimpin PKJT/ASKI Surakarta itu mengarahkannya untuk bekerja dan berkarya bukan semata-mata untuk dirinya sendiri atau kelompoknya sendiri, melainkan untuk masyarakat. Bekerja dan berkarya untuk masyarakat berarti harus memperhatikan dan mempertimbangkan kepentingan masyarakat akan kesenian. Oleh karena itu, untuk mengajak masyarakat seni tradisi bersama-sama membangun kehidupan seni tradisi "baru", tidak sewajarnya dilakukan secara paksa, melainkan dengan membimbingnya setiap demi setiap (Humardani, rekaman audio kaset Nomor 7.6/WIY/3/1980).

Wilayah binaan seni PKJT meliputi kehidupan seni berbagai bentuk dan jenis (tari, karawitan, pedalangan, teater, sastra, dan rupa), serta gaya dan orientasi (keraton, rakyat pedesaan, pesisiran, kota, dan modern). Namun, Gendhon Humardani lebih mengutamakan penanganannya pada bentuk dan jenis seni pertunjukan tari, karawitan,

dan pedalangan tradisi. Alasannya adalah karena ketiga jenis seni pertunjukan itu memiliki nilai estetika yang tinggi, tetapi dalam segi lain menunjukkan gejala kemunduran yang mengkhawatirkan sehingga memerlukan penanganan yang serius. Gendhon Humardani menekankan bahwa kemunduran seni tradisi (tari, karawitan, dan pedalangan) itu merupakan gejala akan menghilangnya salah satu wujud penting kemantapan kehidupan sebagian besar bangsa kita karena sebagian bangsa kita itu hidup membudaya secara mantap dalam kontinuitas tradisi, dan salah satu cara hidup yang penting di antaranya lewat ketiga jenis seni tradisi itu (Humardani, 1975).

Melalui HSB, PKJT, dan ASKI Surakarta Gendhon Humardani berusaha keras mewujudkan cita-citanya untuk membangun suatu kehidupan seni tradisi yang kreatif mengindonesia, yang modern-kontemporer. Dengan bekal kemampuannya sendiri (penghayatan seni dan penalarannya), ditopang oleh keberaniannya bertindak, semangat bekerja keras dan disiplin yang tinggi, serta dipersenjatai dengan kewenangan memimpin organisasi atau lembaga, Gendhon Humardani terus berusaha mengondisikan dan mendinamisasikan kehidupan seni tradisi ke dalam situasi seperti yang dicita-citakannya. Gendhon Humardani baru berhenti berkreasi sejak ia tidak kuasa lagi melawan keganasan ‘kanker’ yang merenggut jiwanya. Hal itu menunjukkan bahwa usaha-usaha Gendhon Humardani belum selesai sepenuhnya.

Para mantan asisten dan mahasiswa beliau mengakui bahwa berkat usaha keras Gendhon Humardani, disertai dedikasi dan loyalitas yang tinggi, seni tradisi berubah dari sifatnya yang statis menjadi hidup, dinamis, serta bercorak dan berwatak baru. Iklim kehidupan seni tradisi menjadi kondusif bagi kerja kreatif dan inovatif anak-anak muda. Supanggah (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 26–27) menyatakan, “Iklim segar yang dihembuskan Pak Gendhon, membuat bakat dan kenakalan saya dalam berkarawitan semakin menjadi—demikian juga—Pak Martapangrawit semakin terbuka dan berubah”. Anak-anak muda, benih-benih seniman yang disemai Gendhon dalam “Sasana Gladiator”, sebelumnya merasa kecil dan terpencil menjadi pelaku seni tradisi. Akan tetapi, setelah melalui

persemaian tersebut, tumbuh rasa percaya diri bahwa seni tradisi yang dibawakannya relevan dengan situasi kehidupan masa kini; tidak kalah dengan seni modern yang mendunia sekalipun. “Beliaulah yang mengubah saya dari pribadi yang *jirih* (penakut-red) menjadi *dhadthag* (pemberani-red) menghadapi orang-orang, walau kedudukannya di atas saya”, kata Hastanto (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 22).

Gendhon Humardani wafat pada 7 Agustus 1983. Artinya, ketika buku ini diterbitkan pertama (2001) sudah 18 tahun yang lalu, tetapi sekarang sudah 40 tahun yang lalu. Kalau gajah mati meninggalkan gading maka Gendhon wafat meninggalkan ilmu dan semangat yang tertanam dalam sanubari para *cantrik* dan atau murid-muridnya. Semangat Gendhon masih menyala sampai sekarang, terutama pada murid-murid atau *cantrik-cantrik*,² yang tergolong *ndableg* (militan-red), *edan* (kreatif-red), dan memiliki idealisme, dedikasi, dan komitmen terhadap tumbuh kembangnya seni tradisi masa kini dan di masa yang akan datang. Mereka itu, menurut Satoto. (dalam Rustopo & Bayek, 1994. 67–68), bukan sekadar “Gendhon-Gendhon Muda”, tetapi juga “*New Gendhonisme*” yang mampu menerima tongkat estafet dan berfungsi sebagai pembaharu-pembaharu baru (*new inovator*) ajaran Gendhon Humardani, sesuai dengan wawasan-wawasan seni yang dinamis, yang seirama dengan perkembangan zaman di era global dan transformasi kebudayaan dan kesenian.

Kecuali itu, Gendhon telah meninggalkan kesan pribadi yang serupa tetapi tidak sama. Para *cantrik* atau pun orang-orang yang pernah dekat, masing-masing menyimpan kesan pribadi yang berbeda-beda, dan tetap disimpan sebagai warisan penting bagi kehidupannya. Hastanto (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 22) mengatakan: “Wawasan seni yang ada pada diri saya adalah berkat benih unggul yang disebar

2 Banyak para murid Gendhon yang menjadi komponis, koreografer, dan dalang ternama. Tidak hanya terkenal di Indonesia, tetapi juga sudah mendunia. Sebut saja misalnya: Prof. Dr. Rahayu Supanggah (alm.) sebagai komponis yang mendunia, pernah menjabat sebagai Rektor ISI Surakarta dan Direktur Pascasarjana ISI Surakarta; Prof. Dr. Sri Hastanto (alm.) pernah menjabat Rektor STSI/ISI Surakarta dan Direktur Jenderal Kebudayaan Depdikbud; Dr. I Wayan Sadra dan Dr. Aloysius Suwardi, pencipta gamelan baru dan komponis yang mendunia. Wahyu Santoso Prabowo, koreografer; Dr. Eko Supriyanto, koreografer yang mendunia; dan Ki Purbo Asmoro, dalang yang mendunia, serta masih banyak lagi.

Pak Gendhon di atas lahan sanubari saya.” Supanggah (dalam Rustopo & Bayek, 1994; 26–27) mengatakan:

Saya sering diberi pekerjaan (oleh Pak Gendhon) untuk membaca buku, atau artikel yang sama sekali tidak ada hubungannya (menurut anggapan saya waktu itu) dengan bidang (studi) saya, seperti buku-buku filsafat, sosiologi, musik *rock*, *the Beatles*, futurisme, dan lain-lain. Kemudian saya disuruh ceramah di depan rekan-rekan asisten (dosen) lain, atau ditanya (diuji secara lisan) tentang isi buku-buku tersebut. Saya juga sering diajak mengikuti seminar, diskusi, atau lokakarya, semuanya atas biaya dari beliau. Saya baru merasakan manfaatnya setelah selang beberapa bulan/tahun kemudian.

Lebih lanjut Supanggah (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 28) mengatakan:

Saya memang sering berbeda pendapat, tetapi menurut saya beliau adalah orang yang paling tahu tentang orang. Beliau tahu dengan siapa atau orang macam apa, serta dalam kondisi apa beliau berhadapan. Beliau selalu menemukan kiat untuk memperlakukan orang dan dapat menempatkan diri dan sekaligus juga menghormatinya. Apalagi dengan orang tua dan orang yang punya prinsip, pendirian, konsekuen, serta tanggung jawab terhadap pendiriannya. Walaupun pendirian atau konsep itu dapat salah. Sebagai manusia, kesalahan adalah hal yang wajar. Pak Gendhon yang begitu brilian dan kuat pun bisa salah dan lemah.

Murtijono, asisten Pak Gendon yang kemudian diangkat menjadi Kepala Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta, memberikan kesaksian sebagai berikut.

Setelah menjadi Kepala Kantor Taman Budaya beberapa saat, dan semakin tahu tentang birokrasi di Indonesia, saya semakin tahu bahwa sikap Pak Gendhon dalam manajemen

itu suatu yang ‘langka tetapi nyata’. Bagaimana dia menyikapi seni, dan khususnya lagi, bagaimana dia menyikapi dana (uang) yang ada pada anggaran. Segera saya mengetahui bahwa hal itu sebagai sesuatu yang ‘langka tetapi nyata’, dan segera itu pula saya punya ketetapan bahwa hal itu merupakan “warisan” yang sangat berharga (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 92).

Seorang sastrawan sekaligus wartawan Pikiran Rakyat, Achmad D.S, yang sering nongkrong di Sasonomulyo dan kerap mengutip pemikiran Gendhon, menyatakan sebagai berikut.

Gendhon bagi saya bukan cuma pemikir, tetapi juga pengamat dan pemberi jalan terhadap proses berkesenian tradisi. Kritik-kritiknya selalu dengan jalan keluar. Tetapi tidak sekadar jalan keluar, melainkan objek kritiknya pun diajak untuk memikirkan juga. Di sinilah saya mulai memahami bahwa Gendhon adalah pribadi yang selalu mendambakan dan amat merindukan keseimbangan (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 92).

“Itulah posisi mas Gendhon, susah dilakukan budayawan lain. Mas Gendhon mampu menembus batas pemisah. Ia itu ahli melobi (*lobbying*). Bukan hanya di antara dua kutub seniman (tradisi dan modern), tetapi juga antara seniman dan pemerintah”, kata Sardono W. Kusumo (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 117).

Arswendo Atmowiloto, sastrawan dan jurnalis, juga memberikan kesaksian dengan pernyataannya sebagai berikut.

Gendhon ternyata banyak mengubah wajah budaya tanah-air kita. Ketika saya menyebutnya sebagai benteng terakhir, ia kurang suka hal itu. Katanya, ‘nanti sesudah saya, tidak ada lagi yang mengurus’. Ia jarang sekali menekankan permasalahan dan cara mengatasi yang dititikberatkan

pada orangnya, melainkan kepada lembaga. Atau, dengan kalimatnya: ‘pada iklim atau situasi yang memungkinkan’. Iklim berkesenian itulah yang mewarnai untuk dikenang (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 67–68).

Sikapnya yang kukuh (keras), penampilannya yang serius, bukan gambaran yang menyeluruh. Ia bisa tetap memiliki humor untuk mencairkan ketegangan. Seminggu sebelum meninggal dunia, ketika saya menjenguk, keadaannya sudah kritis. Saya mendekat perlahan, dan menggerakkan tangannya. Suaranya tidak begitu jelas, menyebut nama saya, “Kok tahun saya, Pak? Kan dari tadi *merem* terus?” Ia sempat menjawab, “Bau tubuhmu belum berubah.” (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 119–120).

Sudarto, pegawai PKJT yang melayani Gendhon Humardani di bidang kesekretariatan, memberikan pencandraan karakter Gendhon sebagai berikut.

Pak Gendhon itu pemarah sekaligus berhati lembut. Pada waktu marah, tidak seorang pun berani mencoba untuk menandingi. Sebaliknya pada saat berbelas kasih-sayang, banyak orang mengenang sangat mendalam di lubuk hatinya. Belas kasih sayang yang tulus. Pak Gendhon tidak kenal basa-basi; kalau putih ya dikatakan putih, kalau hitam ya dikatakan hitam. Tidak sebaliknya ‘*kuntul diunekke dhandhang, dhandhang diunekke kuntul*’ (terj.: putih dikatakan hitam, hitam dikatakan putih). Itu tabu bagi Pak Gendhon. Hampir segalanya serba pas, proporsional, ‘*bebasan: ora logro dienggo sing kuru, ora sesak dienggo sing lemu*’ (terj. bebas: seperti pakaian, tidak kedodoran kalau dipakai orang kurus, dan tidak kekecilan kalau dipakai orang gemuk) (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 77–78).

Hal itu dibenarkan oleh Murtiyoso, yang mengatakan, “Ibarat wayang, Pak Gendhon adalah tokoh Baladewa. Pemarah, tetapi

sebenarnya hatinya bersih dan mulia” (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 26–27). Rustopo, juga memberikan kesan yang mendalam tentang Gendhon Humardani, sebagai berikut.

Sepuluh tahun lebih Pak Gendhon membimbing saya sebagaimana seorang ayah membimbing anaknya.³ Berbagai macam cara, gaya yang terkadang terkesan otoriter, tetapi semuanya dilandasi oleh rasa cinta kasih.⁴ Sepuluh tahunan Pak Gendhon mendidik saya tentang hakikat hidup yang manusiawi, yang berperikemanusiaan, yang bebas tetapi bertanggung jawab, disiplin, kerja keras, dan konsisten. Memberi wawasan pengetahuan seni yang luas, cara berpikir analisis kritis, sadar sejarah, dan mendorong saya untuk terus-menerus berkembang secara kreatif (dalam Rustopo & Bayek, 1994, 38).

Usaha-usaha yang dilakukan oleh Gendhon Humardani, pada hakikatnya tidak akan pernah selesai, mengingat tujuan yang hendak dicapai adalah suatu kehidupan seni tradisi yang ‘mengindonesia’, yang sifatnya selalu kontemporer, selalu mengkini. Hal ini akan membimbing para pelakunya untuk senantiasa mencari kerangka acuan baru secara kreatif, sesuai dengan situasi alam (lingkungan) dan jiwa zaman Indonesia yang terus bergerak dan berkembang tanpa henti. Sementara itu, bentuk-bentuk seni tradisi yang tumbuh dan berkembang sejak zaman pra-Indonesia, yang berorientasi kepada budaya agraris-feodalistik dan menonjolkan unsur-unsur religio-magis, terus hidup di alam dan zaman Indonesia modern. Perbenturan antara nilai-nilai budaya tradisi dan Indonesia modern tidak dapat

3 “Setelah dua tahun saya nikah, istri saya yang bekerja di Pemkot Madiun diminta Gendhon untuk pindah ke Solo, dan diangkat sebagai PNS angkatan pertama di Taman Budaya. Kemudian Pak Gendhon membuatkan rumah untuk saya dan istri, letaknya di belakang rumah dinas beliau di Sasonomulyo”.

4 “Saya pernah satu kali diskors, dan di saat lain saya diberhentikan dari sekretaris PKJT, tetapi pada waktu yang bersamaan saya tetap dipercaya sebagai pimpinan perjalanan setiap ada lawatan kesenian ke luar negeri, seperti tahun 1979 ke Durham dan London. Tahun 1982 ke Belgia, Prancis, Inggris, dan Singapura. Juga diangkat mendampingi beliau sebagai Wakil Ketua I ASKI Surakarta sejak tahun 1981.

dihindarkan. Benturan-benturan nilai tersebut memiliki pengaruh sangat nyata dalam berbagai segi kehidupan berbudaya, termasuk dalam segi kehidupan kesenian, juga dalam kehidupan seni tradisi.

Gendhon Humardani mulai tumbuh pada waktu konsep tentang kebudayaan Indonesia modern baru saja dicanangkan oleh tokoh-tokoh budayawan, seniman, jurnalis, dan politisi. Pemahaman dan penghayatannya yang cukup matang terhadap seni tradisi dan sikap akomodatifnya terhadap konsep kebudayaan Indonesia modern, barangkali yang mengantarkan Gendhon Humardani sampai kepada konsep-konsep dan usaha-usahanya untuk memodernisasikan kehidupan seni tradisi yang mengindonesia.

Sumbangan Gendhon Humardani terhadap kehidupan seni tradisi di Indonesia, gagasan-gagasan pembaruannya dan usaha-usaha untuk menjarwakannya, menarik untuk dikaji lebih mendalam. Untuk mengetahui lebih jauh dan mendalam tentang Gendhon Humardani perlu diajukan pertanyaan-pertanyaan. Pertama, pertanyaan-pertanyaan untuk mengorek latar belakang kehidupan Gendhon Humardani sejak masa kanak-kanak hingga tumbuh dewasa dan terantar kepada sikap dan pandangannya terhadap situasi kehidupan seni tradisi. Pertanyaan-pertanyaan ini terutama ditujukan untuk memperoleh penjelasan tentang peristiwa-peristiwa yang menonjolkan kepribadian Gendhon Humardani, yang terjadi dalam lingkungan keluarga, lingkungan tempat bekerja, dan lingkungan-lingkungan lainnya. Jawaban atas pertanyaan tersebut diharapkan dapat digunakan sebagai bahan untuk mengidentifikasi sikap dan pandangan Gendhon Humardani dalam berkesenian.

Pertanyaan-pertanyaan berikutnya menyangkut situasi kehidupan seni tradisi yang berlangsung seiring dengan masa kehidupan Gendhon Humardani. Pemandangan tentang situasi seni tradisi ini pada dasarnya bersifat subjektif. Oleh karena itu, selain akan dicari melalui pemandangan umum dari para pakar kebudayaan, juga terutama pandangan Gendhon Humardani tentang situasi kehidupan seni tradisi. Dengan cara seperti ini, besar kemungkinan dapat digunakan untuk menjelaskan mengapa Gendhon Humardani terdorong untuk melakukan pembaruan seni tradisi.

Penjelasan tentang kehidupan seni tradisi di atas juga bertalian dengan pertanyaan tentang bagaimana sesungguhnya konsep-konsep pembaruan seni tradisi yang ditawarkan Gendhon Humardani. Bagaimanapun juga pandangan Gendhon Humardani tentang kehidupan seni tradisi pada dasarnya karena ia memiliki persepsi tentang bagaimana sebaiknya kehidupan seni tradisi itu. Gendhon Humardani tidak hanya berhenti pada perumusan konseptual, melainkan juga berusaha keras untuk mewujudkannya. Oleh karena itu, pertanyaan selanjutnya berkisar pada bagaimana Gendhon Humardani menjarwakan gagasannya itu. Pertanyaan ini melibatkan berbagai masalah yang cukup kompleks. Hal ini selain karena prosesnya terentang dalam kurun waktu yang cukup lama (1950-an–1980-an), yang berarti banyak terjadi perubahan-perubahan dalam pelbagai segi kehidupan sosial, budaya, politik, dan ekonomi, juga terutama karena perubahan-perubahan itu bagaimanapun berpengaruh terhadap usaha-usaha Gendhon Humardani menjarwakan gagasannya. Apalagi ketika ia secara resmi disertai tanggung jawab oleh pemerintah untuk mengorganisasikan, membina, dan mengembangkan kehidupan kesenian, baik sebagai pimpinan PKJT maupun ASKI Surakarta. Di satu sisi, sebagai pejabat resmi ia harus mengakomodasi berbagai kalangan kesenian dan berbagai kepentingan pemerintah yang menghendaki andil seni dalam pembangunan bidang-bidang ekonomi, politik, sosial, budaya, serta pertahanan dan keamanan. Namun di sisi lain, sebagai pribadi yang bercita-cita membangun kehidupan kesenian yang bermutu dan bermanfaat bagi kehidupan kerohanian masyarakat, ia tetap pada prinsipnya untuk menciptakan situasi kehidupan seni tradisi yang ‘modern-kontemporer’ seperti yang digagasnya. Dalam persoalan ini, utamanya akan dicari penjelasan mengenai upaya-upaya strategis, program-program, cara kerja, dan pendekatan yang dilakukan Gendhon Humardani dalam menjarwakan gagasannya, termasuk bagaimana Gendhon Humardani menggunakan kewenangannya.

Penjelasan atas pertanyaan-pertanyaan di atas melibatkan berbagai dimensi yang secara koheren menyertai berbagai persoalan yang muncul dari pertanyaan-pertanyaan tersebut. Selain dimensi

sejarah, dimensi-dimensi sosial, budaya, politik, dan ekonomi jalin-menjalin dengan persoalan tersebut. Oleh karena itu, penjelasan atas pertanyaan-pertanyaan tersebut ditempatkan dalam kerangka dinamika transformasi budaya. Dinamika transformasi budaya pada dasarnya ditimbulkan oleh pengaruh saling timbal-balik, jalin-menjalin, bentur-membentur, tantangan dan tanggapan, sintesis-antitesis, antara nilai-nilai lama dan baru yang multidimensi. Dengan menempatkan persoalan tersebut dalam kerangka dinamika transformasi budaya diharapkan dapat dijelaskan pertanyaan sekitar mengapa Gendhon Humardani melakukan pembaruan, sekaligus dapat dijelaskan peranannya di dalam dinamika kehidupan kesenian, khususnya seni tradisi.

Buku ini merupakan biografi tentang Gendhon Humardani maka pembatasan waktunya disesuaikan dengan masa hidupnya, yaitu antara 1923 sampai dengan 1983 (60 tahun). Akan tetapi, karena perlu melacak latar belakang kehidupannya, juga kehidupan seni tradisi yang digelutinya, serta karena perlu mengamati peranan dan gaung pengaruhnya sesudah meninggal dunia maka sangat dimungkinkan rentangan waktunya menjorok ke waktu sebelum dan sesudah rentangan waktu yang ditetapkan.

Penelitian Bambang Purwanto berjudul “Biografi dalam Historiografi Indonesia” menyimpulkan bahwa penulisan biografi berkembang pesat secara kuantitas sejak 1970. Kepesatan itu di antaranya didukung oleh anggaran yang disediakan oleh pemerintah untuk penulisan biografi melalui “Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional”. Kecuali proyek pemerintah, beberapa penerbit swasta juga menerbitkan biografi-biografi. Akan tetapi, baik biografi-biografi yang dihasilkan oleh proyek pemerintah maupun penerbit swasta belum banyak memberikan hal baru dalam penulisan sejarah kritis dengan pendekatan multidimensionalnya, meskipun di antaranya ditulis oleh beberapa sejarawan akademik. Memang ada beberapa biografi terbitan swasta yang menunjukkan kualitas baik, tetapi juga timbul kesan ada biografi yang dipesan oleh figur yang ditulis biografinya, dan biografi itu ditulis karena perhitungan ekonomi semata (Purwanto, 1980, 30).

Kekurangan pada biografi-biografi yang pernah terbit menurut Bambang Purwanto, di antaranya masih banyaknya kecenderungan pengagungan terhadap figur yang ditulis biografinya. Isi tulisan cenderung diarahkan pada kebesaran, kejantanan, kehebatan sang tokoh, dan kadang-kadang meninggalkan sifat-sifat dasar manusia seperti kecemasan, kecut hati, ragu-ragu, dan kegelisahan menghadapi lingkungannya. Kecenderungan itu ditambah lagi dengan penggunaan bahasa yang superlatif, yang selalu memuji secara terus-menerus. Umpamanya penggunaan kata-kata, seperti “ia telah berjasa besar”; “ia punya peranan sangat penting”; “ia secara gemilang telah melakukan sesuatu”; dan “tanpa ia semuanya gagal”;. Hal itu menurut Purwanto dapat mengaburkan nilai sejarah yang bersifat manusiawi karena penulis biografi telah menempatkan posisi tokoh itu tidak secara wajar. Sikap kritis, penggunaan sumber secara selektif, dan sumber-sumber pembandingan, belum sepenuhnya dilakukan dalam proses penulisan biografi tersebut. Di samping itu, juga kurang ditematkannya biografi dalam kerangka bentuk penulisan sejarah kritis melalui pendekatan multidimensional (Purwanto, 1980, 40–41).

Penulisan biografi Gendhon Humardani pada dasarnya akan ditempatkan dalam kerangka bentuk penulisan sejarah kritis melalui pendekatan multidimensional. Isinya bukan semata-mata berhenti pada apa dan siapa Gendhon Humardani itu, melainkan juga pada bagaimana dan mengapa ia berusaha mengondisikan sikap dan pandangan masyarakat seni tradisi ke dalam suatu suasana kehidupan kesenian yang mengindonesia secara kini dan modern. Penggunaan sumber-sumber secara selektif dan sumber-sumber pembandingan diutamakan untuk menghindarkan kesepihakan yang bersifat subjektif, sekaligus untuk menghindarkan dari pemujaan yang tidak wajar. Dalam hal ini, ‘pemujaan’ sudah barang tentu dapat dibenarkan sepanjang dipertimbangkan menurut proporsi yang wajar. Demikian juga halnya dengan kekurangan-kekurangan yang ada pada Gendhon Humardani, juga akan diaktualisasikan sepanjang hal itu dalam proporsi yang wajar pula. Dengan cara demikian diharapkan dapat menampilkan Gendhon Humardani sebagai figur yang utuh, yaitu sebagai manusia biasa yang memiliki kelebihan di samping

kekurangannya, serta yang meraih keberhasilan di samping kegagalan-kegagalannya.

Tidak ada pretensi untuk menulis biografi yang lebih baik dan lebih sempurna daripada biografi-biografi yang pernah ditulis. Penulisan biografi Gendhon Humardani ini tidak lebih daripada sebuah rekonstruksi sikap, kelakuan, dan pandangannya dalam berkesenian, serta usaha-usahanya memengaruhi dan mengondisikan sikap, kelakuan, dan pandangan seniman dan masyarakat seni tradisi ke arah terbentuknya suatu bangunan kehidupan kesenian yang mengindonesia. Dengan itu pula maka dapat diperoleh gambaran tentang sebagian dari perkembangan kehidupan kesenian yang berorientasi kepada sifat modernitas, terutama dalam seni pertunjukan tradisi, yang terjadi sejak pascakemerdekaan sampai dekade 1980-an awal.

B. Sekilas Perbincangan tentang Gendhon Humardani

Dalam buku ini, penulis banyak menggunakan sumber-sumber tertulis, lisan, dan rekaman audio pembicaraan. Ketiganya digunakan sepanjang saling melengkapi dan menunjang, dengan tetap menerapkan prinsip penyeleksian data secara kritis. Data-data lisan dan rekaman audio digunakan atas pertimbangan bahwa tidak semua aktivitas Gendhon Humardani dalam perjalanan hidupnya ataupun dalam berkesenian tersaji dalam bentuk tulisan. Data lisan dari orang-orang yang pernah berhubungan dekat dengan Gendhon Humardani diperlukan sebagai kesaksian mereka terhadap aktivitas Gendhon Humardani. Data rekaman audio (dalam kaset) adalah rekaman pembicaraan Gendhon Humardani tentang konsep-konsep kesenian dalam diskusi-diskusi, seminar, dan sarasehan yang terjadi antara 1971 sampai dengan 1983. Data-data tertulis yang dimaksud terutama tulisan-tulisan Gendhon Humardani sendiri berbentuk artikel untuk surat-surat kabar dan majalah; naskah pidato pengantar pertunjukan, makalah-makalah untuk seminar, simposium, dan

sarasehan; catatan-catatan pribadi; surat-surat resmi yang bertalian dengan tugas kedinasannya; dan buku-buku tercetak lainnya yang menunjang.

Penetapan sumber lisan untuk menggali data atau informasi lisan yang akurat atau pernyataan-pernyataan yang mendekati kebenaran pada dasarnya mengikuti saran Gottschalk, yaitu berdasarkan dekatnya saksi (sumber) dengan peristiwa (Gottschalk, 1975, 103). Dalam hal ini berarti dekatnya saksi dengan Gendhon Humardani atau peristiwa yang menyertainya. Kesaksian dengan pandangan mata terhadap suatu peristiwa menurut Gottschalk merupakan kesaksian bersifat primer (Gottschalk, 1975, 113). Dengan demikian, kesaksian pandangan mata terhadap peristiwa di mana Gendhon Humardani terlibat di dalamnya pada hakikatnya bersifat primer. Selanjutnya, Gottschalk menambahkan bahwa kepribadian atau pengalaman batiniah seseorang yang ditulis biografinya, hanya seseorang itulah yang dapat memberikan kesaksian langsung (Gottschalk, 1975, 114). Untuk hal seperti ini sudah barang tentu tidak mungkin dapat diperoleh kesaksian langsung karena Gendhon Humardani telah meninggal dunia. Sementara itu, pengalaman batin Gendhon Humardani didasarkan pada manifestasi lahiriahnya atau didasarkan pada kesaksian orang lain yang pernah menerima keterangan dari Gendhon Humardani. Dalam hal ini, Gottschalk memberi jalan bahwa penulis biografi dapat melakukan penalaran dari respons hingga sensasi, dari tindakan hingga motif, dan dari akibat hingga sebab. Pola perilaku yang lengkap dapat memberikan konfirmasi kepada penulis biografi mengenai proses psikologis-batiniah dari subjek yang ditulis (Gottschalk, 1975, 115). Narasumber atau saksi yang dipilih untuk diwawancarai didasarkan atas pertimbangan kedekatan hubungan mereka dengan Gendhon Humardani, baik hubungan yang terjadi dalam peristiwa-peristiwa di lingkungan keluarga, lingkungan tempat tinggal, maupun di lingkungan organisasi kesenian dan kedinasan, kegiatan-kegiatan olah seni, pertunjukan, dan lain-lainnya. Banyaknya narasumber di samping karena data hasil wawancara dari berbagai narasumber itu, termasuk pengamatan langsung penulis sebagai

pengamat aktif (*participant observer*)⁵ perlu diperbandingkan satu dengan lainnya.

Keterlibatan langsung penulis bersama-sama dengan Gendhon Humardani dalam berbagai peristiwa yang terjadi antara tahun 1972–1983, diharapkan dapat menghasilkan pengamatan yang lebih cermat terhadap sasaran yang dikaji. Akan tetapi, kecermatan pengamatan sebagai pengamat aktif perlu dicurigai karena bagaimanapun hal itu didasarkan atas persepsinya sendiri—yang mungkin dapat kurang atau bahkan berlebihan—dari kebenaran yang sewajarnya. Oleh karena itu, untuk memperoleh data kebenaran dalam proporsinya yang wajar harus dibandingkan hasil pengamatan narasumber lain yang semasa dan seperistiwa. Dengan demikian, hasil pengamatan yang sifatnya sepihak sejauh mungkin dapat dihindarkan.

Data-data yang diambil dari rekaman audio dapat dipastikan bersifat primer karena berupa pernyataan-pernyataan Gendhon Humardani yang terekam. Sumber rekaman audio itu selain untuk mencari pernyataan-pernyataan Gendhon Humardani yang belum pernah ditulisnya, juga—untuk dibandingkan jika terdapat pernyataan-pernyataan serupa dengan yang pernah ditulisnya. Rekaman audio yang dimaksud pada umumnya berupa kaset-kaset yang sudah diberi kode nomor dan huruf, tersimpan di perpustakaan (audio) Taman Budaya Jawa Tengah (TBJT) di Surakarta⁶.

-
- 5 Penulis, sejak 1972 menjadi mahasiswa Gendhon Humardani di ASKI Surakarta dan diizinkan tinggal di asrama mahasiswa Sasonomulyo. Tahun 1974, penulis diangkat sebagai asisten mahasiswa dengan tugas mengajar mata kuliah Organologi dan Menabuh Gamelan. Tahun 1977 penulis lulus Sarjana Muda, meskipun belum diangkat sebagai PNS, diangkat oleh Gendhon Humardani sebagai Sekretaris Jurusan Karawitan ASKI Surakarta. Tahun 1978 penulis diangkat sebagai Calon PNS di ASKI Surakarta; tahun 1979 diangkat sebagai Ketua Jurusan Karawitan, merangkap Sekretaris PKJT. Tahun 1980, penulis diangkat sebagai Wakil Ketua I (Bidang Akademik) ASKI Surakarta. Oleh karena itu, ketika Gendhon Humardani wafat pada Agustus 1983, Dirjen Pendidikan Tinggi menetapkan penulis sebagai Ketua Sementara ASKI Surakarta menggantikan Gendhon Humardani.
 - 6 Pengodean nomor dan huruf pada kaset-kaset tersebut menunjukkan topik pembicaraan, pembicara utama, dan tahun penyelenggaraan. Itu sungguh sangat membantu pelacakan, meskipun masih ada belasan kaset yang menunjukkan ketidaksamaan antara kode dan isinya.

Sumber-sumber primer tertulis, yaitu tulisan-tulisan Gendhon Humardani sendiri yang ditulis sejak 1951 sungguh sangat menopang penulisan biografinya. Tulisan-tulisan tersebut adalah sebagai berikut.

Daftar Riwayat (1959), Riwayat Singkat Kegiatan di Bidang Kesenian dengan Jabatan-Jabatan Resmi (1971), dan *Personal History* (tanpa tahun), merupakan catatan-catatan pribadi Gendhon Humardani tentang kegiatan-kegiatan kesenian, sekolah, organisasi kesenian, dan kedinasan yang pernah dilakoni. Juga prestasi-prestasi yang pernah diraih, dan tugas-tugas resmi pemerintah yang menjadi tanggung jawabnya, yang terjadi antara 1934–1971. Sangat disadari bahwa catatan-catatan pribadi itu selain tidak memberikan gambaran peristiwa yang mendetail dan mendalam, juga biasanya ada kecenderungan dari penulisnya hanya menunjukkan peristiwa-peristiwa penting yang menonjol dan menurutnya berdampak positif. Sebaliknya, pengalaman-pengalaman lain yang dianggap tidak penting bagi karier penulis, bahkan dapat mempermalukan dirinya dan menghambat perkembangan kariernya, cenderung disimpan atau dihilangkan dari ingatannya. Hal-hal semacam itu sangat mungkin terjadi juga dalam catatan-catatan pribadi Gendhon Humardani. Oleh karena itu, agar dapat dipergunakan sebagaimana layaknya, harus dilengkapi atau dibandingkan sumber-sumber lain, baik yang bersifat lisan maupun tertulis.

Sekadar Tentang Tari 1 (1951) adalah artikel pertama tulisan Gendhon Humardani yang dimuat dalam majalah *Zenith* Nomor 4 Tahun 1951. Dari artikel ini dapat diketahui bagaimana pandangan Gendhon Humardani tentang hakikat kebudayaan Barat dan Timur, hubungan antara keduanya, dan peranannya bagi pengembangan atau penciptaan karya-karya seni baru. Artikel ini disambung dengan *Sekadar Tentang Tari 2* (1954) yang dimuat dalam majalah *Gama* Nomor 6–7 Tahun 1954. Dalam artikel ini Gendhon Humardani membandingkan antara gerak tari dan gerak bukan tari; tari seni dan tari bukan seni; konsep tari seni Jawa; hubungan tari dan penonton, fungsi tari; konsep pemadatan tari; tari seni Barat dan *ball-room dancing*. Secara khusus Gendhon Humardani mengkritik karya tari *Bondhan Kendhi* dan sikap arogansi masyarakat yang

merasa kompeten menilai tari, namun selera mereka sesungguhnya cenderung tidak *subsistence*.

Dasar-Dasar Soal Silang Jenis Tari (1956) merupakan artikel Gendhon Humardani yang berisi tentang konsep *kemungguhan*, yaitu ketepatan wujud keseluruhan tari yang dihadapkan dengan pemeranan suatu tokoh yang dibawakan oleh penari yang berbeda jenis dari tokoh yang diperankan (*transvestie*). Tulisan ini mendapat tanggapan yang antusias dari pembacanya sehingga Gendhon Humardani menulis lagi topik yang sama dengan judul *Beberapa Soal Silang Jenis Tari* (dua tulisan) yang ditujukan pertama kepada Gaf. Oemarjo (1959) dan kedua kepada Gondosoewanto (1960). Isi kedua tulisan tersebut pada hakikatnya sama dengan tulisan pertama, namun dengan penjelasan dan contoh-contoh yang lebih mendetail.

Konsep-konsep tentang gerak tari, wujud dan isi tari, silang jenis tari, dan *kemungguhan* dijelaskan lagi secara mendalam dalam tiga tulisan, yaitu *Rasa Hidup Gerak Tari Kita* (1959), *Dasar-Dasar Menari Gatutkaca dan Gatutkaca Gandrung* (1959), dan *Menari Sukarena dan Retnapamudya* (1959). Dalam tulisan-tulisan tersebut juga disinggung konsep tentang keluwesan (*grace*), keselarasan diri (*poise*), interpretasi perwatakan (*sungguh*), bentuk-bentuk *wadhag* (representasional) dan *tan wadhag* (non-representasional) yang terdapat dalam tari Jawa. Ketiga tulisan tersebut dimuat dalam harian Nasional Yogyakarta yang terbit pada tanggal 2, 23, 30 September dan 7 November 1959.⁷

Tulisan-tulisan Gendhon Humardani lainnya adalah tulisan-tulisan yang seluruhnya merupakan kritik. Tulisan berjudul *Iseng dengan Bagong Kussudiardjo* (1959) merupakan kritik terhadap beberapa tari karya Bagong Kussudiardjo yang dipentaskan pada ulang tahun pertama “Pusat Latihan Tari Bagong Kussudihardjo”. Gendhon Humardani mengatakan bahwa Bagong cenderung menggunakan istilah-istilah modern dan klasik secara dangkal, yaitu didasarkan atas bentuk-bentuk lahiriah. Bentuk-bentuk gerak baru yang dikreasi Bagong mula-mula memikat karena barunya. Namun,

7 Artikel-artikel yang ditulis pada tahun 1959 hampir semuanya dimuat dalam harian *Nasional Yogyakarta*. Sayang klipingnya tidak ditemukan, tetapi masih ada naskah ketik aslinya.

semakin mengganggu dan menjengkelkan karena asingnya. Akan tetapi, Gendhon Humardani juga mengakui bahwa tidak sedikit ungkapan-ungkapan gerak yang "mengena", termasuk garapan bunyi-bunyian yang disinyalir terpengaruh *avantgarde* tari ekspresi. Bentuk "kata" tari ekspresi dan balet dapat digunakan dalam garapan tari ekspresi Indonesia sepanjang hal itu diperlakukan sebagai medium tari. Gendhon Humardani sangat menghargai usaha-usaha Bagong dan menyarankan untuk bekerja terus dengan tekun, tetapi juga perlu bersabar jika ia tidak mau terlepas dari penghayatnya.

Tulisan berjudul *Balet dalam Perkembangan Tari Kita* (1959) dibuat setelah Gendhon Humardani melihat pertunjukan balet dari penari rombongan Tanneke Palar di Yogyakarta. Kritik Gendhon Humardani tidak semata-mata ditujukan kepada para penari, tetapi terutama kepada para penyusun tari baru, baik yang menggunakan maupun yang tidak menggunakan unsur-unsur tari balet. Inti tulisan tersebut adalah bagaimana dan sejauh mana gerak tari balet dan gerak tari asing lainnya dapat digunakan untuk memperkaya tari sendiri. Dilukiskan tentang perkembangan tari di Barat dengan menunjuk tokoh-tokoh pembaharunya, seperti Fokine, Vaslav Nijinsky, dan Isadora Duncan. Hikmah yang dapat diambil dari perkembangan secara revolusioner pada tari Barat adalah bahwa tari tradisi bukan satu-satunya bentuk yang dapat menjamin keindahan. Bentuk tari tradisi dapat diubah dan dikembangkan secara maju. Eksperimen-eksperimen tari dengan menggunakan teknik dan bentuk tari balet seperti yang dilakukan oleh Bagong dan Wisnoe Wardhana akan menjadi steril jika hanya diterapkan begitu saja tanpa disaring dengan filter rasa tari milik sendiri.

Tulisan tentang balet lainnya (bukan kritik) berjudul *Kesan-Kesan Dua Pertunjukan Balet di Covent Garden* (1961) sesungguhnya naskah untuk siaran Indonesia di BBC London yang dibacakan Gendhon Humardani sendiri dalam tiga kali penyiaran berturut-turut pada bulan Juni 1961. Dalam tulisan ini selain membicarakan tentang unsur-unsur tari balet klasik, Gendhon Humardani juga menganalisis persamaan dan perbedaannya dengan unsur-unsur tari Jawa klasik. Tulisan ini dapat digunakan untuk melacak konsep pengembangan

garap tari yang dikerjakan pada 1970-an atau 1980-an awal, apalagi jika dibandingkan dengan tulisannya yang lain, yaitu *Gaya Tari Solo Masa Kini, Suatu Pandangan* (1970), dan pengamatan langsung terhadap latihan-latihan penjelajahan gerak tari serta penggarapan tari baru di PKJT. Dari tulisan tersebut dapat diketahui bahwa Gendhon Humardani menerapkan teknik dan rasa balet dalam penggarapan tari atau koreografi tari barunya. Misalnya, dalam membentuk rasa garis yang melampaui kesadaran ruang; penjelajahan ruang dengan melampaui kesadaran ruang; dan penggarapan koreografi kelompok sebagai bentuk kesatuan yang utuh. Akan tetapi, Gendhon Humardani tidak mengambil demikian saja dan menirunya, melainkan menggunakannya hanya sebagai bahan atau metode. Ia tetap berorientasi pada unsur-unsur rasa tari sendiri yang dirasakan masih kuat sehingga hasil tari baru itu tidak terasa asing di negerinya sendiri.

Tulisan berjudul *Wayang Orang Darma Budaya di Yogyakarta* (1959) merupakan kritik terhadap garapan wayang orang oleh kelompok wayang orang Darma Budaya yang seluruh pemainnya warga keturunan Tiongkok. Menurut Gendhon Humardani, mereka tampil tidak mengecewakan karena banyak bibit-bibit yang berbakat. Kekurangan yang dirasakan pada mereka adalah kecenderungan mengikuti secara tepat pola, bentuk, dan gaya wayang orang Sriwedari. Gendhon Humardani menunjuk pangkal dari kekurangan itu bukan pada para pemain, melainkan pada pelatih yang orang Jawa tulen.

Kritik terhadap garapan tari topeng ditulis dalam judul *Tiga Tari Topeng di Pendapa Suryahamijayan Surakarta* (1959), dan *Topeng pada Ulang Tahun Kridha Beksa Wirama ke-41, Kesan-Kesan* (1959). Kritik ditujukan terutama kepada para penari Angkatan Muda Seni Tari dan Karawitan Surakarta dan Kridha Beksa Wirama Yogyakarta. Beberapa tari baru karya Wisnoe Wardhana juga tidak luput dari kritik Gendhon Humardani. Tentang hal itu ditulis dalam judul *Ulang Tahun Contemporary Dance School Wisnoe Wardhana* (1960). Kritik yang paling tajam dengan analisis yang sangat rinci ditujukan untuk garapan sendratari Ramayana Prambanan gaya Surakarta. Hal ini ditulis dalam judul *Sendratari Ramayana Prambanan Gaya Lama*

(1970), suatu makalah yang dipresentasikan dalam seminar Sendratari Ramayana Nasional di Yogyakarta.

Dari tulisan-tulisan kritik di atas, selain mempertegas pendirian dan konsep-konsep kesenian yang diyakini Gendhon Humardani, juga menunjukkan konsistensi sikap dan pandangannya dalam berkesenian. Hal ini sangat membantu penulisan buku ini, utamanya dalam merumuskan kembali konsep-konsep kesenian dan arah pembaruan yang dilakukan Gendhon Humardani. Tulisan lainnya yang berjudul *Rasa Tari Jawa dengan Iringan Gamelan Bali*, *Daya Kekuatan Iringan Tari Baris Bali* (1960) semakin mempertegas sikap, pandangan, dan arah pembaruan Gendhon Humardani. Dari itu pula tampak keberanian dan kekerasan hati Gendhon Humardani dalam mengupayakan terwujudnya cita-cita berkesenian secara baru. Ia tetap pada prinsipnya meskipun mendapat reaksi keras dari kalangan tradisi Jawa dan Bali. Tulisan ini juga membantu melacak apa yang dimaksud Gendhon Humardani sebagai konsep “Indonesia” atau “mengindonesia”. Sudah barang tentu dengan membandingkannya dan melengkapinya dengan tulisan-tulisannya yang lain, di antaranya *Kesenian Kita dalam Persoalan Kepribadian Nasional Indonesia* (1960).

Tulisan-tulisan Gendhon Humardani lainnya membicarakan tentang seni pewayangan. Di antaranya: (1) *Pokok Pidato Ketua HSB dalam Pergelaran Wayang Kulit Peringatan Dies Natalis VI UGM* (1955); (2) *Menghayati Drama Wayang Kulit* (1957); (3) *Lembaga Pedalangan Indonesia* (1958); (4) *Catatan Tentang Wayangan Kulit, Kenang-Kenangan Sederhana untuk Tokoh Budaya Mbah Dutodiprojo, Jiwa Berdirinya Kursus Dalang yang Pertama* (1960); (5) *Beberapa Pokok dan Unsur Pakeliran dibandingkan dengan Kabuki Jepang* (1969); dan (6) *The Wayang Kulit Drama, Its Traditional Stage Performance in Indonesia* (1969). Tulisan pertama dan kedua merupakan pidato pengantar pertunjukan. Tulisan ketiga merupakan makalah pembandingan dari makalah Brotokesawa dalam forum Kongres Pedalangan Indonesia (Agustus 1958) di Surakarta. Tulisan keempat dan kelima ditulis dalam harian *Nasional* Yogyakarta. Tulisan kelima merupakan makalah yang dipresentasikan dalam Pekan Wayang Indonesia (Juli 1969) di Jakarta. Tulisan keenam merupakan makalah

yang dibawakan dalam *International Conference on Tradistional Drama and Music of South-East Asia* di Kualalumpur Malaysia.

Melalui tulisan-tulisan tersebut dapat diketahui pandangan dan konsep-konsep Gendhon Humardani tentang pakeliran wayang kulit tradisi: unsur-unsur pembentuk kesatuan wujud pakeliran wayang tradisi, pembaruan pakeliran wayang tradisi dan usaha-usaha mewujudkannya, peranan dalang dalam menjalankan darmanya sebagai seniman dan pemuka masyarakat, dan lain-lainnya. Dari tulisan-tulisan itu pula dapat dilacak, mengapa Gendhon Humardani melakukan pembaruan seni pakeliran wayang. Dengan membandingkannya dengan pengamatan langsung terhadap pembicaraan-pembicaraan dalam sarasehan-sarasehan dan kegiatan-kegiatan penggarapan pekeliran yang berlangsung sejak 1970-an maka dapat ditetapkan bagaimana konsistensi sikap Gendhon Humardani dalam pandangan, konsep, dan usaha-usaha mewujudkan pakeliran baru itu.

Tulisan-tulisan Gendhon Humardani lainnya yang sangat membantu penulisan buku ini adalah yang dibuat ketika ia menjabat sebagai pemimpin PKJT dan ASKI. Di antaranya: (1) *Pembinaan Kehidupan Kesenian, Masalah-Masalah Dasar* (1970); (2) *Kehidupan Kesenian dalam Pembangunan* (1971); (3) *Catatan-Catatan Pertemuan dengan Pers* (1971); (4) *Masalah-Masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi* (1972); (5) *Beberapa Pikiran Dasar Tentang Seni Tradisi, Latar Belakang Pengembangan Seni Tradisi Pertunjukan* (1973); (6) *Membina Kritik Musik* (1974); (7) *Masalah Pengembanan Karawitan Jawa Sekarang* (1975); (8) *Masalah-Masalah Pengembangan Tari Tradisi* (1975); (8) *Kemungkinan Pertumbuhan Tari Kita, Khususnya Tari Tradisi* (1979); (9) *Kreativitas dalam Kesenian* (1978); (10) *Catatan-Catatan Tentang Dasar untuk Cara Kerja* (1980).

Isi dari tulisan-tulisan tersebut di atas pada umumnya berkisar tentang dasar-dasar pandangan tentang seni pertunjukan tradisi dan kemungkinan pengembangannya, masalah-masalah yang dihadapi dalam usaha-usaha pembinaan dan pengembangan kehidupan seni pertunjukan tradisi, dan penjelasan strategis program-program pembinaan dan pengembangan kehidupan seni tradisi. Tulisan-tulisan

tersebut digunakan untuk melacak, apakah sebagai seorang pejabat Gendhon Humardani tetap konsisten dengan pandangannya tentang kesenian yang pernah dilontarkan sebelumnya, ataukah terjadi perubahan pandangan sehubungan dengan jabatannya itu.

Kecuali tulisan-tulisan tersebut di atas, tulisan-tulisan lainnya berkaitan dengan tugasnya sebagai Ketua ASKI Surakarta. Di antaranya: (1) *Beberapa Masalah Lembaga Pendidikan Tinggi Seni Tradisi* (1975); (2) *Seni dalam Pendidikan* (1979); dan (3) *Rencana Organisasi Institut Kesenian Indonesia* (1981). Isi ketiga tulisan itu berkisar tentang masalah-masalah yang berkaitan dengan fungsi dan peranan lembaga pendidikan tinggi seni tradisi dalam konteks kehidupan masyarakat dan kebudayaan yang selalu berubah mencari acuan baru; kehidupan kesenian yang beragam; potensi kesenian dalam perspektif pendidikan; keadaan kehidupan seni tradisi yang memerlukan perhatian khusus dan penanganan yang mendesak; dan pengembangan program studi di ASKI Surakarta sesuai dengan kebutuhan dan perkembangan kehidupan kesenian yang selalu berubah. Gendhon Humardani mulai menulis ketika pemerintah mulai mengambil langkah-langkah untuk meningkatkan status akademi-akademi kesenian menjadi institut.

Sebagai karya ilmiah, penulisan biografi Gendhon Humardani ini menggunakan pendekatan yang relevan dan signifikan dengan penulisan sejarah pada umumnya. Hal ini didasarkan pada asumsi bahwa suatu peristiwa sejarah tidak hanya disebabkan oleh faktor tunggal, melainkan oleh multifaktor (Kartodirdjo, 1982, 71). Proses pengkajian biografi Gendhon Humardani didasarkan pada upaya mencari keterkaitan struktur antara peristiwa-peristiwa dan penggiringan ke arah objektivitas sejarah, berdasarkan kebenaran metodologis yang dipengaruhi oleh konsep-konsep ilmu sosial (Abdullah, 1985, 4).

Penulisan biografi Gendhon Humardani, terutama yang berkenaan dengan gagasan dan usaha-usahanya membangun kehidupan seni pertunjukan tradisi yang modern-mengindonesia, harus diletakkan dalam kerangka bentuk penulisan sejarah kritis, sejalan dengan perkembangan historiografi yang Indonesiasentris.

Hal ini penting untuk dinyatakan karena sebagian besar biografi yang pernah ditulis di Indonesia, setidaknya menurut penelitian Bambang Purwanto, belum banyak memberikan hal baru bagi penulisan sejarah kritis (Purwanto, 1980, 39). Taufik Abdullah juga melihat segi kekurangan pada sebagian besar biografi tersebut, di antaranya belum memperlihatkan hubungan yang jelas antara tokoh dan lingkungannya, juga antara perbuatan dan pikiran atau perasaan yang mendasarinya (Abdullah, 1977, 117).

Agar dapat dijelaskan struktur dan proses dari perkembangan yang menyenjang pada Gendhon Humardani, diperlukan pendekatan sosiologis-historis untuk mendapatkan gambaran yang jelas tentang keadaan masyarakat sekitar Gendhon Humardani melakukan aktivitas dalam konteks waktu historisnya (Abdullah, 1977, 117). Untuk mencapai hasil penulisan biografi yang diharapkan, diperlukan kerangka pemikiran dan cara kerja yang metodologis. Sumber-sumber yang terkumpul diseleksi berdasarkan prinsip pengorganisasian fakta. Pengamatan secara cermat juga dilakukan terhadap berbagai dimensi sosial, budaya, politik, dan ekonomi yang menyertai kehidupan Gendhon Humardani, serta kehidupan seni tradisi dan masyarakat sekitarnya (Surjomihardjo, 1978).

Dengan tetap berpegang pada pendekatan historis, kronologi kehidupan Gendhon Humardani dalam berkesenian hingga tercetusnya gagasan untuk memodernisasikan kehidupan seni tradisi yang mengindonesia dapat dijelaskan. Gendhon Humardani mulai mewujudkan gagasan pembaruannya dalam bidang seni pertunjukan tradisi (tari, karawitan, dan pedalangan) pada dekade 1950-an, yaitu pada waktu ia memimpin perkumpulan seni mahasiswa "Himpunan Siswa Budaya" (HSB) di Yogyakarta. Bagaimana prosesnya hingga Gendhon Humardani muncul dengan gagasan, pandangan, konsep-konsep, dan tindakan-tindakan pembaruannya, serta mengapa ia sampai pada ketetapan serupa itu, perlu dilacak dalam peristiwa-peristiwa yang terjadi sebelumnya yang mencakup berbagai dimensi dan unsur-unsur penyertanya. Oleh karena itu, pendekatan multidimensional merupakan pilihan yang tidak bisa dihindarkan di samping pendekatan historis agar berbagai dimensi kehidupan

sosial, budaya, politik, ekonomi yang melatari kehidupan Gendhon Humardani dapat dijelaskan. Dengan demikian, dapat dijelaskan berbagai faktor yang diperkirakan ikut andil sebagai pendorong atau pembentuk sikap, pandangan, dan tindakan Gendhon Humardani dalam berkesenian.

Pendekatan multidimensional dan historis dengan dukungan data yang telah diseleksi secara kritis pada dasarnya digunakan untuk mengkonstruksi berbagai peristiwa yang melekat pada Gendhon Humardani, sejak masa kanak-kanak hingga meninggal dunia; sejak ia eksis dalam dunia seni pertunjukan tradisi hingga tidak dapat berbuat apa-apa. Dalam hal ini termasuk masa ketika Gendhon Humardani tidak melakukan kegiatan olah seni, yaitu antara tahun 1945–1949 dan 1961–1969. Meskipun tanpa kegiatan olah seni, tetapi masa-masa itu justru menarik untuk dikaji, mengapa ia berhenti melakukan kegiatan seni. Berbagai pertanyaan yang berkenaan dengan aspek sosial-budaya, politik, dan ekonomi pada masa-masa itu dapat diajukan untuk menemukan jawaban yang mendekati kebenaran.

Koherensi berbagai faktor yang menyertai kehidupan Gendhon Humardani perlu dicari dan dijelaskan, agar dapat ditetapkan peranan Gendhon Humardani yang sewajarnya. Berbagai faktor itu tidak mungkin hanya diamati dari sisi historis maupun seni, melainkan juga harus diteropong melalui sisi pandang budaya, sosial, politik, dan ekonomi. Sudah barang tentu, untuk menjelaskannya diperlukan bantuan konsep-konsep antropologi dan sosiologi pengetahuan. Konsep-konsep tersebut tidak akan muncul secara eksplisit dalam buku ini karena digunakan secara *heuristic*, yaitu membimbing pemikiran penulis.

C. Strukturisasi Buku

Buku ini disusun dalam enam bab. Bab I menjelaskan tentang latar belakang penulisan biografi Gendhon Humardani, seorang tokoh yang melakukan kegiatan-kegiatan seni secara aktif sejak berstatus sebagai mahasiswa di Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta pada tahun 1950-an. Kemudian pada tahun 1970-an diberi kepercayaan

oleh pemerintah untuk memimpin Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) sekaligus Ketua Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) di Surakarta sampai akhir hayatnya. Untuk menulis biografi Gendhon Humardani diajukan pertanyaan-pertanyaan yang berkenaan dengan perjalanan hidupnya, konsep-konsep dan pandangannya tentang seni tradisi dan seni modern, serta bagaimana Gendhon menjarwakannya. Untuk itu juga ditambahkan sekilas perbincangan tentang keberadaan beliau sebagai “Sang Gladiator”, dan ditutup dengan penjelasan tentang kerangka pemikiran teoretis sebagai dasar penulisan biografi ini.

Bab II berisi penjelasan tentang perjalanan hidup Gendhon Humardani; mulai dari bagaimana kehidupan pribadinya dalam hubungannya dengan kedua orang tua dan saudara-saudaranya, kegiatan sekolah/kuliah, sampai memilih pasangan hidup. Kemudian dijelaskan tentang aktivitas Gendhon Humardani dalam kegiatan seni, baik sebelum masa kuliah, ketika kuliah, maupun ketika menjadi pemimpin lembaga kesenian dan/atau pendidikan kesenian pemerintah. Bab ini ditutup dengan penjelasan tentang hari-hari menjelang akhir hayat Gendhon Humardani.

Bab III berisi penjelasan secara komprehensif tentang gagasan dan pandangan Gendhon Humardani tentang seni tradisi kontemporer. Diawali dari penjelasan tentang pengertian seni tradisi, sifat-sifat seni tradisi, dan konsep-konsep dasar penggarapan seni tradisi. Kemudian dijelaskan tentang situasi kehidupan seni tradisi yang terbentuk karena sikap masyarakat dan sifat seniman dan karya seninya. Bab ini diakhiri dengan penjelasan konsep-konsep pembaruan seni tradisi yang digagas oleh Gendhon Humardani, meliputi: konsep penggarapan tari tradisi baru, konsep penggarapan pakeliran baru, dan konsep penggarapan karawitan baru.

Bab IV berisi penjelasan tentang penjarwaan, yaitu bagaimana upaya Gendhon Humardani mewujudkan gagasannya menciptakan kehidupan seni tradisi yang modern mengindonesia. Langkah-langkah yang dilakukan Gendhon Humardani dimulai sejak mahasiswa, yaitu ketika beliau memimpin HSB di Yogyakarta, kemudian dilanjutkan ketika beliau memimpin PKJT dan ASKI Surakarta. Bab ini dilengkapi

dengan penjelasan tentang penunjang dan kendala, serta yang sudah dan belum tercapai.

Bab V berisi penjelasan tentang keberadaan konsep seni tradisi kontemporer gagasan Gendhon Humardani, yang dihubungkan dengan konsep-konsep nasionalisme dan westernisasi. Sementara itu, bab VI merupakan penutup berisi rangkuman tentang bentuk seni tradisi yang kontemporer.

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.



BAB II

PERJALANAN HIDUP GENDHON HUMARDANI (1923–1983)

Bagian ini tidak membicarakan riwayat hidup Gendhon Humardani secara lengkap. Hal ini didasarkan atas beberapa pertimbangan. Pertama, hal itu tidak mungkin karena sumber-sumber saksi pandangan mata kebanyakan sudah tutup usia. Kedua, tujuan utama penulisan buku ini memang bukan untuk menceritakan semua pengalaman hidupnya, melainkan pengalaman-pengalaman khusus yang diperkirakan melatari jalan hidupnya, terutama yang berkaitan dengan kesenian. Oleh karena itu, atas pertimbangan tersebut maka dalam bagian ini hanya disajikan suatu rekonstruksi sikap, kelakuan, dan tindakan Gendhon Humardani yang menonjol, sejak masa kanak-kanak hingga akhir hayatnya, baik yang terjadi dalam lingkungan keluarga, lingkungan sekolah, lingkungan kerja, maupun lingkungan masyarakat kesenian.

Gendhon Humardani yang bernama lengkap Sedyono Djojokartika Humardani (S.D. Humardani) lahir pada tanggal 31 Juni 1923 di Surakarta. Nama kecilnya Sedyono, namun sejak masa kanak-kanak lebih dikenal dengan nama Gendhon. Adapun nama S.D. Humardani lebih banyak digunakan untuk keperluan-keperluan resmi saja. Nama Humardani diambil dari nama ayahnya, yaitu Humardani

Djojosoedarmo. Nama ini dikenakan sejak ayahnya, Humardani Djojosoedarmo, meninggal dunia.⁸ Nama Djojokartika diambil dari salah satu nenek moyangnya, yang sudah dikenakan sejak ia masih duduk di bangku sekolah *Meer Uitgebreid Lager Onderwijs* (MULO) sekitar tahun 1937-an (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989).

Konon, Djojokartika adalah seorang prajurit keraton Surakarta yang diberi kedudukan sebagai penguasa di *kademangan* Giyanti (sekarang Janti, Jatinom, Klaten). Ketika pecah perang saudara antara Pangeran Mangkubumi dan Pakubuwana III (sebelum perjanjian Giyanti/*palihan negari*), datang utusan Mangkubumi membujuk Djojokartika untuk bergabung dengan pasukan mereka. Akan tetapi, Djojokartika tetap pada pendiriannya untuk membela raja dan kerajaan Surakarta sampai titik darah penghabisan. Bergabung dengan dan apalagi berperang di pihak Mangkubumi (musuh) berarti berkhianat kepada raja dan kerajaan. Peperangan melawan empat utusan Mangkubumi tidak dapat dihindarkan. Djojokartika tewas dan kepalanya dipisahkan dari tubuhnya. Konon makam Djojokartika di Janti (dekat dengan makam Gendhon Humardani) sebenarnya hanya kepalanya saja karena tubuhnya tidak pernah ditemukan (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989). Sifat dan sikap Djojokartika semacam itulah yang diandaikan Gendhon Humardani terdapat di dalam dirinya. Oleh karena itu, untuk mengabadikannya dipakailah nama itu di belakang nama resminya, menjadi Sedyono Djojokartika (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989).

Kecuali nama-nama di atas, Gendhon Humardani juga kerap menggunakan nama samaran Djojo. Nama samaran ini kerap ditemukan dalam catatan program (*program note*) atau sinopsis pertunjukan tari, terutama yang diselenggarakan oleh PKJT dan ASKI Surakarta pada dekade 1970–1980 awal. Nama samaran Djojo muncul apabila Gendhon Humardani andil dalam penyusunan tari yang disuguhkan itu. Nama Djojo benar-benar samar sebab orang-orang di lingkungan PKJT dan ASKI Surakarta pun banyak yang tidak mengenalinya.

8 Kakak-kakak Gendhon, Sardjono dan Soedjono juga mengikuti Gendhon mencantumkan nama Humardani di belakang nama kecilnya.

A. Kehidupan Pribadi Gendhon Humardani

Gendhon Humardani adalah putra bungsu dari empat saudara yang lahir dari pasangan Humardani Djojosoedarmo dan Soenarti (Gambar 2.1). Keempat saudara sekandung itu adalah (1) Sardjono (meninggal 1980), (2) Soedjono (meninggal 1986), (3) Sri Kajatinah (meninggal 2005), dan (4) Sedyono atau Gendhon (meninggal 1983) (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989).



Keterangan: Lukisan pasangan suami-istri Humardani Djojosoedarmo dan Soenarti, ayah dan ibu kandung Gendhon Humardani.
Foto: Berta Humardani (1950)

Gambar 2.1 Humardani Djojosoedarmo dan Soenarti

Humardani Djojosoedarmo (keturunan kelima Djojokartika) adalah seorang pengusaha kaya dan terpandang di kota Surakarta pada masanya (paroh pertama abad ke-20s). Usaha-usaha yang dikelola adalah sebagai pemasok kebutuhan pakaian jadi, bahan-bahan makanan dan makanan jadi (termasuk untuk ternak), serta bahan-bahan lainnya, bagi Keraton Kasunanan, Mangkunegaran, dan instansi-instansi pemerintah (Ibu Mangkoekartika, wawancara,

1989). Adapun Soenarti merupakan keturunan *abdi dalem* keraton Kasunanan Surakarta. Ibunya, Nyai Tumenggung Setjapura, adalah *abdi dalem* berpangkat *Bupati Lebet* Keraton Kasunanan Surakarta (Ibu Mangkoekartika, 1989, wawancara).

Usia perkawinan Humardani Djojosoedarmo dan Soenarti tidak langgeng. Hubungan suami-istri ini diputuskan melalui perceraian resmi. Hal ini dilakukan karena Soenarti menolak dimadu (poligami). Humardani Djojosoedarmo menikah lagi dengan Soeharti. Setelah bercerai secara resmi, Soenarti dipisahkan dengan keempat putranya, ditempatkan di sebuah rumah tinggal yang dibuatkan oleh Humardani Djojosoedarmo (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989). Ketika perceraian itu terjadi, usia Gendhon baru menginjak tujuh tahun. Mula-mula Gendhon mematuhi kehendak ayahnya untuk tinggal serumah dengan ayah, ibu tiri, dan ketiga saudaranya. Akan tetapi, hal itu tidak berlangsung lama. Kerinduan dan rasa iba terhadap ibu kandung ditambah kebencian dan kemarahan terhadap ayah dan ibu tiri, telah mendorong Gendhon untuk pergi meninggalkan rumah yang mewah dan serba ada. Ia pergi dan bergabung dengan ibu kandung, bersama-sama merasakan kesedihan dan kepedihan.

Hidup terasing berdua dengan ibu kandung berarti harus menerima kenyataan: hidup secara sederhana dan bahkan seadanya. Hal ini sangat bertolak belakang dengan gaya hidup yang pernah dijalani ketika mereka masih menjadi keluarga yang utuh, serba ada, dan serba gemerlap. Untuk menyambung hidup sehari-hari berdua, setiap bulan sekali Gendhon bertandang ke rumah ayahnya untuk *nyadhong* (meminta) jatah bulanan berupa beras, uang lauk-pauk, dan biaya sekolah. Demikian tugas Gendhon, sejak usia tujuh tahun sudah melakukan pekerjaan-pekerjaan yang tidak lazim dilakukan oleh anak-anak seusia itu, apalagi sebagai anak-orang kaya. Akan tetapi, karena dorongan untuk membela ibunya dan dorongan untuk mempertahankan hidup maka hal itu terjadilah.

Fasilitas dan perlakuan yang diberikan Humardani Djojosoedarmo kepada Gendhon dibedakan dari saudara-saudaranya. Kakak-kakak Gendhon diberikan fasilitas dan perlakuan yang lebih dari layak, sedangkan Gendhon tidak. Sebagai contoh, ketika Gendhon

dikhitan (disunat) tidak diselenggarakan upacara atau perayaan apa pun. Gendhon hanya diberi sehelai kain sarung dan satu baju baru. Padahal, pada waktu Soedjono dikhitan, dirayakan dengan upacara dan perayaan besar-besaran (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989).

Gendhon yang mengasingkan diri ditambah dengan perlakuan ayahnya yang diskriminatif, membuatnya semakin terkucil. Akan tetapi, hal itu tidak membuat Gendhon menjadi rendah diri, tetapi justru sebaliknya, yaitu menggembleng sikap Gendhon menjadi mandiri, lebih dewasa, dan oposan. Setelah ibunya meninggal dunia (usia Gendhon sekitar 15 tahun), Gendhon tetap pada pendiriannya tidak mau hidup serumah dengan ayah, ibu tiri, dan saudara-saudaranya. Ia memilih hidup bersama dengan keluarga paman dan bibinya, Mangkoekartika (Gambar 2.2), masih di Kota Surakarta. Oleh karena masih dalam satu kota, Gendhon sering marah-marah bila mendengar atau melihat sendiri kegiatan-kegiatan di rumah ayahnya yang dinilai tidak cocok. Oleh karena itu, dia berniat pergi sejauh mungkin dari Kota Surakarta agar tidak mendengar dan melihat adegan-adegan di



Foto: Rustopo (1989)

Gambar 2.2 Ibu Mangkoekartika

keluarganya. Melalui perantaraan Paman Mangkoekartika, Humardani Djojosoedarmo terpaksa harus mengiyakan rencana Gendhon untuk pindah sekolah ke Bandung karena tidak satu pun di antara mereka dan apalagi saudara-saudaranya kuasa menghalangi ketetapan hati Gendhon itu (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989; Sri Kajatinah Humardani, wawancara, 1989; lihat juga Humardani, 1959).

Sikap untuk senantiasa menjauhi lingkungan keluarganya terus tampak dalam perjalanan hidup Gendhon selanjutnya. Masa pendudukan Jepang memaksa Gendhon harus meninggalkan kota Bandung karena semua sekolah Belanda di sana ditutup. Gendhon tidak kembali ke Surakarta, melainkan ke Yogyakarta untuk melanjutkan sekolah yang disediakan pemerintah Jepang di sana (1943). Setelah satu tahun di Yogyakarta Gendhon berhasil menamatkan sekolahnya dengan predikat lulus sangat memuaskan. Dari Yogyakarta, Gendhon menempuh studi kedokteran “*Ika Dai Gaku*” di Jakarta (Humardani, 1959).

Jepang menyerah kepada tentara Sekutu, kemerdekaan Republik Indonesia diproklamasikan, dan disusul dengan penyerbuan oleh tentara dan rakyat Indonesia ke markas-markas Jepang di berbagai kota. Saat itu, Gendhon meninggalkan Jakarta dan kembali ke rumah pamannya di Surakarta, Mangkoekartika. Akan tetapi, tidak lama kemudian Gendhon pergi lagi tanpa diketahui ke mana tempat yang dituju. Kepergian Gendhon waktu itu merupakan ekor dari puncak kemarahannya terhadap keluarganya. Penyebabnya sebenarnya hanya kealpaan yang seharusnya dapat dimaafkan. Salah seorang *abdi* (pegawai) Humardani Djojosoedarmo yang ditugasi mengantarkan ‘jatah bulanan’ untuk Gendhon lupa memberikannya pada waktu yang telah ditentukan. Itulah biang penyebab kemarahan Gendhon. Ia pergi (*minggat*-Jw.) karena menganggap bahwa ayah ataupun pamannya sudah tidak mau lagi mengakuinya sebagai anak. Sesudah itu, hubungan komunikasi terputus sama sekali selama kurang lebih tiga tahun. Baru pada Desember 1948 (sekitar aksi militer Belanda II), tiba-tiba Gendhon muncul di rumah Mangkoekartika dalam keadaan sakit. Meskipun sakit, sikapnya yang keras tetap tidak berubah. Ketika harus berobat ke rumah sakit Jebres (sekarang RSUD Dr. Moewardi),

ia berjalan kaki dari rumah meskipun sudah disediakan kereta *andhong* milik ayahnya (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989; Berta Humardani, wawancara, 1989).⁹

Setelah sembuh dari sakitnya Gendhon pergi lagi, dan baru setelah ‘perang kemerdekaan’ mereda (sekitar awal tahun 1950) ia muncul kembali di rumah Mangkoekartika. Kedatangannya bermaksud mohon pertolongan pamannya agar menyampaikan niatnya untuk mempersunting pacarnya kepada Humardani Djojosoedarmo. Humardani Djojosoedarmo tidak setuju karena pacar Gendhon kurang memenuhi syarat ”bobot, bebet, bibit”. Gendhon pun tetap pada pendiriannya untuk melaksanakan niatnya itu (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989).¹⁰

Gambaran suasana hubungan yang kurang harmonis antara Gendhon dan ayah kandungnya tersebut seolah-olah menempatkan keduanya dalam posisi yang saling bermusuhan. Akan tetapi, sebenarnya bukan permusuhan yang sungguh-sungguh, melainkan saling mendiamkan (*jothakan*-Jw.). Bagaimanapun Humardani Djojosoedarmo tetap bertanggung jawab dan memperhatikan Gendhon dengan mencukupi semua kebutuhan untuk sekolah dan lain-lainnya. Bahkan menurut Ibu Mangkoekartika, Humardani Djojosoedarmo sering sakit karena memprihatinkan Gendhon (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989). Sebaliknya, Gendhon juga tetap menunjukkan rasa hormat kepada ayahnya. Kecuali ditunjukkan dengan memohon izin untuk menikah, Gendhon memelopori mengabadikan nama ayahnya, Humardani, sebagai namanya sendiri. Sesudah itu baru kakak-kakaknya juga mengikutinya. Memang jika dibandingkan, Gendhon lebih dekat dan lebih mencintai ibunya daripada ayahnya. Hal ini ditunjukkan dalam pesan terakhir sebelum Gendhon meninggal dunia bahwa ia minta dimakamkan di bawah makam ibunya.

9 Ibu Berta Humardani menjelaskan bahwa Gendhon sakit akibat terpeleset jatuh di panggung pertunjukan ketika ia menari di suatu tempat di Klaten. Kepalanya membentur lantai panggung sehingga mengakibatkan gegar otak ringan.

10 Yang dimaksud kurang memenuhi syarat, antara lain karena pacar Gendhon yang bernama Berta itu adalah keturunan Tionghoa.

Kisah percintaan dengan Ibu Berta Gendhon Humardani diawali setelah Gendhon pergi meninggalkan rumah Mangkoekartika. Kepergiannya itu ternyata untuk bergabung dengan satuan-satuan Tentara Republik untuk bersama-sama melawan musuh (Sekutu dan Belanda) dalam "perang kemerdekaan". Waktu itu kemarahannya terhadap keluarganya tidak demikian saja terhapus. Kepada teman-teman seperjuangan ia berpesan bahwa apabila dia gugur dalam pertempuran, mohon jenazahnya dikuburkan di tempat di mana ia meninggal. Lebih dari itu ia berpesan, agar tidak sekali-kali memberitahukan hal itu kepada keluarga: ayahnya, pamannya, ataupun saudara-saudaranya (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989).

Di tengah suasana perang yang tegang dan sangat berbahaya, bersemi benih cinta antara jejak Gendhon dan gadis imut-imut bernama Berta. Awal kisah itu diceritakan kembali oleh Ibu Berta Gendhon Humardani sebagai berikut.

"Waktu itu saya bekerja di sebuah apotek di Semarang sebagai asisten apoteker. Ketika Semarang dibombardir dan terjadi perang selama lima hari, saya dan empat orang teman lainnya (semuanya perempuan) ditugasi oleh pimpinan apotek untuk menyelamatkan sebagian obat-obatan ke daerah pedalaman. Saya berlima, pimpinan, dan seorang dokter (semuanya tujuh orang) bergegas membawa obat-obatan itu dan diserahkan kepada PMI Surakarta. Waktu akan kembali lagi ke Semarang, terpetik berita bahwa Semarang sudah jatuh ke tangan musuh sehingga niat itu diurungkan. Selanjutnya, saya dan teman-teman ditampung oleh PMI Surakarta. Di sana saya mulai berkenalan dengan Pak Gendhon, salah seorang pendiri PMI Surakarta yang juga bertugas pada *Brigade Mobile*. Oleh PMI Surakarta, tenaga saya dan teman-teman dimanfaatkan. Saya diberi tugas di tempat yang terpisah dari teman-teman, yaitu di rumah sakit PMI Ampel-Boyolali, suatu rumah sakit *voorpost* yang merawat para korban perang yang terjadi di Salatiga dan Ambarawa (21 November 1945). Di sana saya

bekerja bersama dengan Pak Gendhon—yang menjabat sebagai wakil pimpinan rumah sakit PMI Ampel itu—yang dipimpin oleh Dokter Soeharso (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989).

Witing tresna jalaran saka kulina (kata pepatah Jawa), hubungan kerja sama dalam tugas-tugas merawat pasien korban perang itu berkembang menjadi hubungan saling mencintai. Gendhon mencintai Berta (Bu Gendhon), dan sebaliknya Berta juga mencintai Gendhon. Bu Gendhon mengaku bahwa rasa cintanya tumbuh dari kekagumannya akan kecerdasan dan integritas Gendhon (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989).

Komunikasi langsung antara Gendhon dan Berta untuk sementara terputus sejak Juni 1948 karena Berta kembali ke Semarang menjenguk orang tuanya yang sakit. Ceritanya, dalam perjalanan pulang ke Semarang, Berta ditangkap tentara Belanda dan diinterogasi. Alasan penangkapannya adalah karena Belanda mengetahui bahwa Berta adalah pacar Gendhon. Di mata Belanda, Gendhon termasuk dalam daftar orang-orang yang dicari (*black-list*) karena sangat membahayakan (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989). Belanda sendiri mengetahui secara pasti bahwa Berta adalah pacar Gendhon dari surat-surat ‘cinta’ yang ditemukan dalam ransel Gendhon yang disita. Pasalnya, suatu waktu, Gendhon pernah ditangkap Belanda di perairan Pantai Tegal dalam usahanya menyelundupkan senjata dari Singapura. Sebelum ditangkap, semua senjata bawaannya dibenamkan ke dalam laut, dan Gendhon hanya ditahan selama seminggu karena tidak ada barang bukti. Namun, Belanda tetap menganggap Letnan Satu Sedyono (Gendhon) itu merupakan orang yang sangat membahayakan Belanda sehingga dimasukkan ke dalam ‘daftar hitam’. Ketika aksi militer Belanda II pecah, untuk kedua kalinya Berta ditahan Belanda di Semarang. Belanda mengira bahwa Gendhon ikut berperang sehingga Berta disandera. Akan tetapi, waktu itu Gendhon jatuh sakit dan harus dirawat inap beberapa hari di sebuah rumah sakit Klaten (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989).

Ternyata bukan hanya Humardani Djojosoedarmo saja yang tidak setuju dengan niat Gendhon mempersunting Berta. Kedua orang tua Berta juga tidak setuju putrinya berhubungan cinta dengan Gendhon (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989). Menjelang akhir hayatnya, akhirnya Humardani Djojosoedarmo berpesan kepada Mangkoekartika bahwa ia merestui niat Gendhon untuk menikahi Berta (Ibu Mangoenkartika, wawancara, 1989) meskipun belum pernah melihat apalagi berkenalan dengan calon menantunya (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989). Pernikahan Gendhon dan Berta baru dilaksanakan pada tahun 1952 (Gambar 2.3), dua tahun setelah Humardani Djojosoedarmo meninggal dunia. Upacara perkawinan diselenggarakan secara sederhana di rumah kediaman Soedjono Humardani di Semarang. Sesudah itu, pasangan pengantin baru itu menetap di Yogyakarta. Gendhon meneruskan kuliah di Fakultas Kedokteran Universitas Gadjah Mada, dan Berta bekerja di sebuah perusahaan farmasi bernama *Depo Farmasi*, milik Departemen Kesehatan Republik Indonesia di Yogyakarta (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989).



Keterangan: Foto Pasangan Pengantin Baru
Foto: Berta Gendhon Humardani (1950)

Gambar 2.3 Gendhon Humardani dan Berta

Kembali ke kisah Gendhon menempuh pendidikan sekolah, meskipun hubungan dengan ayahnya berjalan kurang harmonis, tetapi hal itu tidak sedikit pun menghambat kelancaran kegiatan Gendhon bersekolah. Sekolahnya di *Neutrale HIS* Mangkubumen Surakarta dapat diselesaikan dengan lancar dan memperoleh tanda ‘tamam belajar’ pada usia 14 tahun (1937). Susudah itu dilanjutkan di Meer Uitgebreid Lager Onderwijs (MULO) Gouvernements Surakarta. Di sana hanya ditempuh dalam waktu dua tahun karena setelah naik kelas 3, atas kemauannya sendiri yang keras pindah sekolah di *MULO Gouvernements* Bandung. Setelah menamatkan kelas 3 di *MULO Gouvernements*, Bandung, ia melanjutkan kelas 4 dan 5-nya di *LYCEUM Gouvernements* Bandung juga, dan memperoleh keterangan ‘tamam belajar’ pada tahun 1942 (Humardani, 1959). Sekolahnya di Bandung terhenti karena semua sekolah Belanda ditutup sehubungan dengan pengambilalihan kekuasaan oleh penjajah Jepang. Gendhon kemudian pindah ke Yogyakarta untuk melanjutkan sekolah di Sekolah Menengah Tinggi (SMT) yang dibuka Jepang di sana. Di sekolah itu Gendhon diterima sebagai siswa kelas 3. Dalam waktu satu tahun ia dapat menyelesaikan sekolahnya, dan lulus dengan predikat ‘istimewa’ (1943) (Ibu Mangkoenkartika, wawancara, 1989; lihat juga Humardani, 1959). Setamat dari SMT Gendhon melanjutkan studi di perguruan tinggi. Ia diterima sebagai mahasiswa Sekolah Tinggi Kedokteran ‘Ika Dai Gakku’ di Jakarta (1943/1944). Kuliahnya hanya berlangsung sampai dengan tahun kedua (1944/1945) karena sekolahnya ditutup sehubungan dengan kekalahan dan penyerahan Jepang kepada Sekutu (Humardani, 1959).

Selama ‘perang kemerdekaan’ (1945–1949) kegiatan Gendhon lebih banyak tercurah untuk kepentingan perjuangan. Menurut Ibu Berta Gendhon Humardani, pada tahun 1948 Gendhon sempat kuliah di Sekolah Tinggi Kedokteran di Klaten. Akan tetapi, kuliahnya terhenti karena Gendhon menderita ‘gegar otak’ dan memerlukan perawatan yang cukup lama. Bahkan ketika Belanda menyerang Yogyakarta dalam aksi militer Belanda II (19 Desember 1948), Gendhon masih terbaring di rumah sakit Klaten (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989).

Setelah perang kemerdekaan usai, Gendhon kembali lagi ke Jakarta, kuliah pada Fakultas Hukum Universitas Indonesia (1950/1951). Kuliahnya hanya berlangsung satu tahun karena Gendhon merasa tidak cocok dengan bidang studi itu (Berta Gendon Humardani, wawancara, 1989). Ia hijrah lagi ke Yogyakarta dan kuliah pada Fakultas Kedokteran Universitas Gadjah Mada (1951/1952). Gelar *doctorandus medicinae* (drs.med.) baru diraih pada tahun 1959 (Humardani, 1959). Sesudah itu ia tidak melanjutkan lagi untuk memperoleh derajat dokter karena lebih mencintai bidang anatomi (Berta Gendon Humardani, wawancara, 1989).

Pilihan bidang anatomi mulai mantap sejak Gendon Humardani ditugasi oleh Guru Besar bidang anatomi, Prof. Radyoputra, sebagai asistennya (1953). Tekad Gendhon untuk memperdalam bidang ilmu anatomi pada jenjang pascasarjana baru terlaksana tahun 1960, setelah The British Council memberikan beasiswa dan pimpinan Fakultas Kedokteran UGM tempat ia bekerja mengizinkan. Program pendidikan pascasarjana bidang ilmu anatomi ditempuh di Anatomy Department Guy's Hospital Medical School di London (Gambar 2.4), di bawah bimbingan Profesor Robert Warwick. Studi pada tahun pertama (1960/1961) dapat diselesaikan dengan baik. Profesor Warwick mendorong Gendhon agar studinya diteruskan untuk memperoleh derajat magister, dan ia berjanji akan membantu agar The British Council meneruskan memberi beasiswa. Akan tetapi, permohonan Gendhon memperpanjang jangka waktu studi tidak dikabulkan oleh pimpinan Fakultas Kedokteran UGM. Oleh karena itu pula, The British Council tidak memberikan beasiswa lanjutan (Humardani, 1971; Humardani, 1960).

Dengan tidak dikabulkannya permohonan perpanjangan waktu studi oleh Fakultas Kedokteran UGM, pupuslah cita-cita Gendhon untuk meraih derajat magister dalam bidang ilmu anatomi. Jalan ke sana sudah ditutup oleh pimpinannya yang menghendaki Gendhon segera pulang (*back to campus*) ke UGM. Akan tetapi, Gendhon tidak memenuhi perintah pimpinannya. Ia berusaha mencari jalan lain, dan berkat bantuan Hazel Chung (penari Amerika yang pernah belajar tari Jawa kepadanya), Gendhon memperoleh beasiswa dari *The Rockefeller*



Keterangan: Para mahasiswa dan dosen pada Anatomy Department Guy's Hospital Medical School di London.

Foto: Berta Gendhon Humardani (1960)

Gambar 2.4 Gendhon Humardani bersama mahasiswa dan dosen Anatomy Department Guy's Hospital Medical School di London.

Foundation untuk menempuh studi tari modern di Amerika Serikat. Jadi, ia tidak kembali ke Yogyakarta, tetapi melanjutkan perjalanan ke Amerika Serikat untuk menempuh studi tari modern, suatu bidang studi yang sama sekali tidak direkomendasikan oleh pimpinan fakultasnya.

Di Amerika Serikat, Gendhon mula-mula mengikuti studi tari modern di New York selama setengah tahun (1961/1962). Kemudian pindah ke Los Angeles untuk studi tari modern dan balet pada University of California Los Angeles (UCLA) selama satu tahun (1962/1963) (Humardani, 1971). Di sana Gendhon pernah diberi kesempatan untuk menari (Gambar 2.5). Di antara tokoh-tokoh tari modern yang pernah menjadi gurunya, rupanya Balanchine merupakan salah satu yang diidolakan dan dihormati di samping Martha Graham. Hal ini ditunjukkan ketika tersiar kabar bahwa Balanchine meninggal

dunia (1981), Gendhon mengajak seluruh civitas akademika ASKI Surakarta untuk berdoa bagi arwah Balanchine. Ia bercerita tentang Balanchine disertai dengan deraian air mata.



Keterangan: Gendhon menampilkan tari kreasinya yang ia sebut Tari “Baris Barong” ketika studi tari modern di Amerika Serikat.

Foto: Ibu Berta Gendhon Humardani (1960)

Gambar 2.5 Gendhon (berdiri) menari di belakang penari baris dengan mengenakan topeng barong.

B. Kegiatan-Kegiatan Kesenian dan Jabatan-Jabatan Resmi

Subbab ini akan terbagi menjadi 4 periode, yaitu periode 1943–1945, periode 1950–1960, periode 1961–1970, dan periode 1971–1983.

1. Periode 1943–1945

Sejak umur 11 tahun (1934), Gendhon mulai belajar menari, menembang, dan pencak silat pada perkumpulan Habipraya di Surakarta. Di sana ia digelar selama satu tahun (1934–1935) oleh seorang *Empu* tari, Raden Mas Sindoe Hardiman (Humardani, 1959). Lima tahun setelah berhenti belajar menari di Habipraya, Gendhon mulai lagi belajar tari gaya Surakarta secara intensif di Bandung (1940), di sebuah *societeit* (perkumpulan) yang beralamat di Jalan Pungkur. Kegiatan itu harus berhenti karena Gendhon pindah ke Yogyakarta (1943) (Humardani, 1959).

Selama sekolah di SMT Yogyakarta, pada hari-hari libur, ia menyempatkan ke Surakarta untuk belajar menari kepada guru-guru tari tersohor. Untuk tari putra dan putri gaya Keraton Kasunanan, ia belajar pada Raden Lurah Djogomataya, dan untuk tari putra gaya Mangkunagaran ia belajar kepada Demang Pontjosewaka dan Raden Ngabei Sastronarjatmo (Humardani, 1959).

Kecuali belajar menari, Gendhon juga aktif dalam perkumpulan kesenian *Anggana Raras* cabang Surakarta yang didirikan pada 1942. Perkumpulan ini berpusat di Jakarta. Dalam perkumpulan ini Gendhon menjabat sebagai Penulis I (Sekretaris I-red.), di samping sebagai penari. Di perkumpulan ini ia hanya bertahan satu tahun (1942–1943) karena ia harus hijrah ke Jakarta untuk melanjutkan sekolah (Humardani, 1959). Selama di Jakarta (1943–1945) Gendhon semakin aktif dalam kegiatan seni tari. Ia memperluas pengalamannya dengan belajar menari gaya Yogyakarta di samping gaya Surakarta. Ia menjadi anggota perkumpulan *Krida Beksa Wirama* (KBW) cabang Jakarta. Di sana ia belajar menari gaya Yogyakarta dari Wasista (Soerjodiningrat-red) dan Koentjara (ningrat-red). Di Jakarta ia juga

bergabung dengan perkumpulan *Anggana Raras* pusat, dan belajar tari putra dan putri dari Mr. Djokosoetono. Kegiatan-kegiatan seni Gendhon di Jakarta lebih menonjol dibandingkan waktu-waktu sebelumnya. Hal itu ditunjukkan dengan kerapnya dia diberi kepercayaan untuk bertindak sebagai pimpinan panggung (*stage manager*) dalam setiap pertunjukan tari yang diselenggarakan oleh *Anggana Raras*. Dalam hal tari Yogyakarta, Gendhon juga pernah diberi kesempatan menari sebanyak tiga kali dalam pertunjukan tari yang diselenggarakan oleh KBW (Humardani, 1959).

Selama perang kemerdekaan (1945–1949), kegiatan seni Gendhon terhenti. Saat itu ia merasakan kerugian yang sangat besar karena dengan begitu berarti telah kehilangan hafalan vokabuler teknik tari yang sudah diperoleh dan dikuasai dengan baik selama bertahun-tahun. Hal itu sangat dirasakannya ketika ia mulai lagi dengan kegiatan-kegiatan serupa pada 1950. Makin bertambah umurnya, semakin menyusut kekuatan tenaga sumber gerak tari, yang sedikit-banyak mengurangi pengintensifan dalam menari. Oleh karena itu, ketika ia mulai lagi dengan kegiatan tari, ia lebih mengutamakan pencarian kualitas dan ekspresi gerak tari daripada penguasaan vokabuler teknik. Dalam hal ini ia menulis sebagai berikut.

... Selama tahun-tahun 1945–1949 kami sama sekali tidak berlatih atau bergerak di lapangan kesenian. Hal ini sangat merugikan vokabuler tari kami juga tingkat teknik kami gaya Yogyakarta, yang dapat dikatakan sudah hilang. Setelah kembali lagi di kalangan kesenian sejak tahun 1950, tidak juga kami bersungguh-sungguh mengimbangi kerugian-kerugian di atas melainkan lebih mementingkan mencari kualitas dan ekspresi gerak tari ... (Humardani, 1959).

2. Periode 1950–1960

Tahun 1950, Gendhon kembali lagi ke Jakarta. Selama lebih kurang satu tahun (1950–1951) ia bergabung dengan *Anggana Raras*, di samping kuliah di Fakultas Hukum Universitas Indonesia. Di sana

Gendhon tidak hanya menari, tetapi juga mengajar tari dan memimpin pertunjukan-pertunjukan tari yang diselenggarakan oleh *Anggana Raras*. Salah satu peristiwa yang menurut Gendhon penting adalah ketika ia memimpin pertunjukan tari di Istana Negara pada 7 Juni 1950, dalam rangka menjamu tamu Perdana Menteri India, Pandit Jawaharlal Nehru (Humardani, 1971).

Sejak ia berada lagi di Jakarta, timbul keinginannya untuk mengonseptualisasikan gagasannya tentang kebudayaan, kesenian, dan tari ke dalam suatu artikel. Tahun 1951 untuk pertama kalinya Gendhon menulis artikel dengan judul “Sekadar Tentang Tari”, yang dimuat di dalam majalah *Zenith* Nomor 4 Tahun 1951 (Humardani, 1971; Humardani, 1959).

Pertengahan 1951, Gendhon sudah berada di Yogyakarta sebagai mahasiswa Fakultas Kedokteran Universitas Gadjah Mada. Karena menonjol dalam mata kuliah ilmu anatomi maka ia ditunjuk oleh Prof. Radyoputra sebagai asistennya (1953). Tiga tahun kemudian (1956) Gendhon secara resmi diangkat sebagai tenaga pengajar untuk mata kuliah itu (Humardani, 1971). Selain memberikan kuliah ilmu anatomi untuk mahasiswa kedokteran UGM, Gendhon juga mengajar ilmu anatomi pada Jurusan Pendidikan Jasmani Fakultas Pendidikan UGM. Di luar UGM, Gendhon juga mengajar ilmu gerak manusia (kinesiologi) pada Kursus B II Pendidikan Jasmani yang diselenggarakan oleh Biro Pendidikan Jasmani Kantor Kementerian P. P., dan K. Yogyakarta (Humardani, 1959).

Pada 1952 Gendhon dan kawan-kawan sesama mahasiswa UGM mendirikan perkumpulan kesenian Himpunan Siswa Budaya (HSB). Anggota inti yang berhimpun dalam HSB adalah para mahasiswa UGM dari berbagai fakultas, seperti fakultas-fakultas teknik, kedokteran, hukum, dan ekonomi (Humardani, 1955). Sifat organisasi ini bebas dan mandiri, dalam arti bebas menentukan arah tujuannya dan tidak terikat secara formal dengan lembaga-lembaga resmi lainnya (seperti UGM dan lainnya). Memang dalam kenyataannya HSB bermitra dengan Urusan Kesenian dan lembaga kemahasiswaan UGM, tetapi hubungan itu tidak saling mengikat. Kedua lembaga pemerintah tersebut tidak berhak mencampuri kebijaksanaan organisasi dan

kebijaksanaan kesenian HSB. Kedua lembaga tersebut lebih berperan sebagai patronase bagi HSB. Urusan Kesenian di samping memberikan subsidi uang, juga memperbantukan beberapa staf ahlinya sebagai pelatih (Susilatmodjo dan Hatmanto), dan penasehat organisasi (Sri Handaja Koesoemo). Kemahasiswaan UGM sudah barang tentu sebagai pengayom, di samping juga sebagai pemberi kesempatan bagi pementasan-pementasan seni HSB yang mengatasnamakan UGM, baik yang diselenggarakan di dalam maupun di luar lingkungan kampus (Berta Gendon Humardani, wawancara, 1989).

Pada mulanya kegiatan olah seni HSB terbatas pada seni tari dan karawitan saja. Akan tetapi, dengan berhimpunnya mahasiswa yang antusias dengan seni pedalangan maka pada 1953, dibentuk Seksi Pedalangan mendampingi Seksi Tari dan Seksi Karawitan. Setiap seksi dipimpin oleh seorang Ketua Seksi (Ketsi), dan seluruh organisasi HSB yang terdiri atas tiga seksi yang dipimpin oleh seorang Ketua Umum (Ketum). Setiap Ketua, baik Ketsi maupun Ketum tidak semata-mata berperan sebagai manajer organisasi, melainkan juga dan terutama sebagai—apa yang disebut Gendhon—pengambil kebijaksanaan (*decision maker*) olah seni dalam bidang-bidang seni yang menjadi tanggung jawab masing-masing (Humardani, 1956, 4). Reformasi pengurus HSB, dalam hal ini pemilihan Ketum dan Ketsi-Ketsi, diadakan sekali dalam setahun melalui musyawarah anggota. Dalam kenyataannya, Gendhon selalu dipilih menjadi Ketum (1952–1960), dan sejak 1955 merangkap sebagai Ketsi seni tari (Humardani, 1959).

HSB didirikan karena adanya dorongan, semangat, dan kesadaran bahwa olah seni dalam seni tradisi dirasakan sebagai sesuatu yang mendesak; suatu keharusan yang memaksa sejak ‘rasa kedaerahan yang sempit’ muncul di mana-mana dan cenderung menunjukkan segi-segi yang dapat merusak perkembangan seni tradisi. HSB didirikan bukan atas dasar pertimbangan ‘rasa kedaerahan yang sempit’ itu, juga bukan atas pertimbangan lain yang dapat mengeruhkan dasar penggarapan seni. Pemikiran ini dilontarkan Gendhon dalam pidato untuk mengantarkan pertunjukan wayang kulit ‘baru’ dalam rangka merayakan Dies Natalis VI UGM pada tanggal 19 Desember 1955 sebagai berikut.

... Lepas dari kesadaran, kami mahasiswa tetap juga merasakan olah seni sebagai sesuatu yang memaksa. Sesuatu yang memaksa sendiri, bukan dipaksa oleh pertimbangan kedaerahan dan lain-lain yang mengeruhkan dasar olah seni. Ini terdapat pokoknya pada setiap mahasiswa dari daerah kesenian Yogyakarta maupun daerah kesenian di luar Yogyakarta ... (Humardani, 1955).

Penggarapan seni di kalangan HSB ditekankan pada pencarian kualitas dan ekspresi seni. Konsekuensinya adalah harus berani meninggalkan kelaziman berbagai kemungkinan seluas-luasnya untuk memenuhi tuntutan ekspresi itu. Sunardi Wisnubroto mengakui bahwa Gendhon telah mendorongnya untuk membebaskan diri dari tata aturan (*pakem*) seni tradisi karawitan agar dapat melakukan penggarapan secara baru (Sunardi Wisnubroto, wawancara, 1989).

Tahun 1955 HSB sudah menghasilkan garapan tari baru, yaitu “dramatari tanpa dialog” dengan iringan karawitan “baru yang ‘menerus’” (tanpa berhenti). Koreografinya disusun oleh Soeharso, dan penggubah iringan karawitannya Sunardi Wisnubroto. Adapun Gendhon—juga dalam garapan-garapan tari selanjutnya—bertindak sebagai sutradara dan pimpinan panggung. Garapan tari semacam itu merupakan pemunculan pertama dalam dunia tari tradisi Jawa masa itu (Humardani, 1971). Selain dramatari, HSB juga pertama kali menghasilkan garapan tari padat, yaitu repertoar tari tradisi lama yang digarap kembali menurut kemantapan rasa penggarapnya yang didasarkan pada konsep pemadatan yang ditawarkan Gendhon.

Dalam perayaan Dies Natalis IV UGM (1953) Soeharso menari *Klana Topeng* (Gambar 2.6) garapan “padat” (Humardani, 1954, 6). Tari *Pagi* karya Soeharso sering disebut Gendhon sebagai tari baru (Humardani, 1959a; 1959b; 1960b; dan 1970b), Gendhon sendiri juga membuat eksperimen tari baru yang diberi judul *Corat-Coret Gatutkaca Gandrung* (1959) (Humardani, 1959), dan *Gandrungan* (Jawa-red.) *dengan iringan Gamelan Bali* (1960) (Humardani, 1960).



Keterangan: Tari Wireng *Klana Sewandana* diambil dari cerita Panji dan karena mengenakan topeng maka juga disebut *Klana Topeng*.

Foto: Berta Gendhon Humardani (1950)

Gambar 2.6 Soeharso Menari *Klana Topeng* Garapan Padat

Tahun 1955 mulai ditampilkan pertunjukan wayang kulit garapan baru dalam perayaan Dies Natalis VI UGM. Bentuk garapan baru itu oleh Gendhon disebut sebagai ‘pakeliran baru HSB’ (kelak disebut *Pakeliran Padat*) (Humardani, 1957). Pada masa-masa selanjutnya Pakeliran Baru HSB itu kerap dipentaskan di kota-kota di Jawa Tengah dan Jakarta, selain di Yogyakarta sendiri (Humardani, 1959). Pada 1956, dalam rangka lawatan seni mahasiswa UGM ke Universitas Indonesia Jakarta, juga dipentaskan pakeliran baru itu di samping pertunjukan wayang kulit semalam suntuk di Gedung Pemuda dan

Istana Negara (Humardani, 1971). Undangan pertunjukan wayang kulit tersebut dapat dilihat pada Gambar 2.7.



Keterangan: Copy undangan untuk menyaksikan pertunjukan wayang kulit *Eksperimen Baru* karya HSB di Gedung Pemuda Jakarta, 5 Maret 1956.

Foto: Hardjonagoro Go Tik Swan (1956)

Gambar 2.7 Undangan untuk Menyaksikan Pertunjukan Wayang Kulit

Menurut Hardjonagoro Go Tik Swan, mahasiswa UI yang mengurus acara pementasan itu bahwa mendiang Presiden Soekarno tidak mengizinkan 'pakeliran baru' HSB itu dipentaskan di Istana Negara. Presiden mau menonton sajian 'pakeliran baru' itu dengan satu permintaan, agar panitia mengatur acara sedemikian rupa sehingga ia datang tepat pada saat pertunjukan dimulai (Gambar 2.9, Gambar 2.10, dan Gambar 2.11). Oleh karena ia tidak mau mendengarkan pidato pengantar yang akan disampaikan oleh Gendhon (Gambar 2.8) (Hardjonagoro, 1987: wawancara).



Keterangan: Presiden Soekarno menghadiri pertunjukan *Pakeliran Baru* HSB di Gedung Pemuda Jakarta didampingi Hardjono Go Tik Swan (Ketua Penyelenggara) dan Koesnadi Hardjasoemantri (Ketua Dewan Mahasiswa UGM)
Foto: Hardjonagoro Go Tik Swan (1956)

Gambar 2.8 Presiden Soekarno berjalan didampingi Hardjono Go Tik Swan (kanan) dan Koesnadi Hardjasoemantri (kiri)



Keterangan: Pertunjukan *Pakeliran Baru* HSB di Gedung Pemuda Jakarta dengan lakon *Makutha Rama*, Jejer pertama Negara Astina.
Foto: Hardjonagoro Go Tik Swan (1956)

Gambar 2.9 Soewarto Mendalang *Pakeliran Baru* HSB



Keterangan: Presiden Soekarno menyaksikan pertunjukan *Pakeliran Baru* HSB.
Foto: Hardjonagoro Go Tik Swan (1956)

Gambar 2.10 Presiden Soekarno Didampingi Panitia Penyelenggara



Keterangan: Sebelum pertunjukan wayang kulit *Eksperimen Baru* karya HSB di Gedung Pemuda Jakarta dimulai, Ketua Umum HSB menyampaikan pidato pengantar.
Foto: Hardjonagoro Go Tik Swan (1956)

Gambar 2.11 Gendhon Humardani Menyampaikan Pidato Pengantar

Kecuali kegiatan-kegiatan olah seni yang sudah dibicarakan di atas, Gendhon sebagai ketua HSB beberapa kali diundang sebagai pembicara dalam forum-forum diskusi. Pertama, pada Juni 1958, diundang sebagai penyanggah atas pembicara Soemardjo dari Angkatan Muda Seni Tari dan Karawitan Surakarta yang membawakan makalah “Koreksi terhadap Seni Tari Surakarta”. Kedua, pada Agustus 1958, Gendhon diundang sebagai penyanggah atas pembicara Brotokesawa dari Paguyuban Anggara Kasih Yogyakarta yang membawakan makalah “Lembaga Pedalangan Indonesia” dalam forum Kongres Pedalangan Indonesia di Surakarta. Ketiga, pada pertengahan 1959, diundang sebagai penceramah untuk para penari utama Angkatan Muda Seni Tari dan Karawitan Surakarta dan HSB Yogyakarta. Keempat, pada Agustus 1960, diundang sebagai pembicara dalam Musyawarah Sekitar Arti Kepribadian Nasional di Salatiga, dengan makalahnya yang berjudul “Kesenian dalam Persoalan Kepribadian Nasional Indonesia” (Humardani, 1959).

Kesempatan untuk berbicara dalam forum-forum diskusi di atas dimanfaatkan Gendhon untuk mengemukakan konsep-konsep kesenian yang dijadikan sebagai dasar olah seni “baru” di HSB. Di samping itu, juga dimanfaatkan untuk mengkritik situasi kehidupan seni tradisi di sekitarnya, dan terhadap para pembicara yang disanggahnya (Humardani, 1958; 1960e).

Gendhon mengakui bahwa HSB lebih mengutamakan kegiatan olah seni daripada usaha-usaha untuk “penerangan” kepada masyarakat (sosialisasi-red.) (Humardani, 1958). Oleh karena itu, usaha-usaha “penerangan”, yaitu menjelaskan konsep-konsep kesenian kepada masyarakat, untuk sementara waktu agak terabaikan. Sejak 1951, yaitu sejak artikel pertama ditulis hingga tahun 1958, tidak lebih dari tujuh tulisan yang dibuat Gendhon. Berarti rata-rata Gendhon menulis satu artikel dalam setahun. Keadaan itu berubah sejak 1959, tepatnya sejak Mei 1959, Gendhon sangat rajin menulis. Hal ini karena sejak itu Gendhon diberi kesempatan untuk mengisi kolom “Budaya” dalam harian *Nasional* setiap hari Jumat. Kegiatan ini hanya berjalan selama setahun karena sesudah itu, tepatnya sesudah Agustus 1960, Gendhon meninggalkan Yogyakarta untuk belajar di Inggris.

Dari kegiatan-kegiatan olah seni HSB dan dari tulisan-tulisannya menunjukkan konsistensi sikap dan pandangan Gendhon dalam berkesenian. Hal ini dibenarkan Sunardi bahwa meskipun timbul reaksi tidak setuju dari masyarakat seni tradisi di sekitarnya terhadap usaha-usaha kreatif HSB, tetapi Gendhon tetap kukuh pada sikap dan pandangannya, dan kegiatan olah seni berjalan terus. Bahkan menjelang akhir perjalanan HSB, di antara anggota HSB mulai menunjukkan gejala perpecahan karena sebagian anggotanya tidak setuju dengan pandangan Gendhon. Hal ini umpamanya ditunjukkan dengan peristiwa ‘mogok main’ dari para *pengrawit* HSB. Gejala perpecahan ini akhirnya menjadi kenyataan, yaitu sejak Gendhon meninggalkan HSB, organisasi ini pecah menjadi dua. Sebagian anggota setia tetap berhimpun dalam HSB, dan sebagian yang lain membentuk organisasi baru dengan nama Himpunan Kesenian Mahasiswa (HKM). Sunardi yang tetap bergabung dengan HSB menyaksikan bahwa semangat berolah seni para anggota HSB semakin mengendor, dan akhirnya bubar dengan sendirinya (Sunardi Wisnusubroto, wawancara, 1989; juga Humardani, rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980).

Kiprah HSB selama kurang lebih satu dekade kiranya dapat dipastikan merupakan awal dilakukan pembaruan seni pertunjukan tradisi (tari, karawitan, dan pedalangan) yang dimotori oleh Gendhon. Pembaruan yang dilakukan HSB bukan merupakan perombakan total sampai seakar-akarnya, melainkan lebih bersifat pengembangan atau penggarapan unsur-unsur seni tradisi yang disesuaikan dengan tuntutan ‘kekinian’ pada masa itu. Konsekuensi dari konsep-konsep pembaruan Gendhon itu adalah bahwa tidak sedikit unsur-unsur seni tradisi, terutama unsur-unsur nonseni, yang dianggap tidak perlu bahkan tidak relevan harus dibuang. Pembaruan dititikberatkan pada hasil yang bermutu, keutuhan isi, dan cara pengungkapan yang tepat dan padat (Humardani, 1958). Bentuk ungkapan lahir bukan merupakan hal yang pokok dalam pembaruan tersebut. Bentuk ungkapan lahir masih kuat bentuk tradisinya, tetapi yang lebih penting adalah isi dalam yang mendasarinya (Humardani, 1957).

Orang-orang yang melakukan pembaruan semacam itu, seperti Rendra, oleh Umar Kayam disebut tradisionalis, yaitu orang

yang mau terus-menerus berdialog dengan warisan-warisan atau tradisi-tradisi. Akan tetapi, bagi orang-orang semacam itu, tradisi tidak dipandang sebagai tradisi yang dibatasi secara sempit oleh wilayah-wilayah, melainkan dipandang sebagai tradisi besar di mana-mana. Orang-orang semacam itu sering kali berada di luar jalur waktu perjalanan masyarakatnya. Ia memiliki kepekaan yang aneh, yang dapat menerobos 'jadwal normal' lingkungannya. Dalam lingkungan masyarakat seperti yang ada sekarang, orang-orang seperti Gendhon dan Rendra itu tidak selalu lancar dalam hubungan dengan masyarakat. Biasanya lebih sering terjadi hubungan kurang selaras daripada harmonis (Kayam, 1981).

3. Periode 1961–1970

Dua setengah tahun pertama (1961–1963) Gendhon berada di mancanegara (satu tahun di Inggris dan satu setengah tahun di Amerika Serikat). Dalam perjalanan pulang ke Indonesia Gendhon meninjau drama-drama tradisi yang hidup di Hawaii, Jepang (selama satu bulan atas biaya *The Rockefeller Foundation*), Hongkong, dan Bangkok (selama satu setengah bulan atas biaya sendiri). Gendhon tiba kembali di Yogyakarta pada Agustus 1963 (Humardani, 1971; lihat juga Humardani, *Personal History*, t.t.b). Setibanya di Yogyakarta Gendhon tidak kembali ke kampus UGM. Setelah istirahat beberapa hari ia berangkat lagi ke kota-kota di Jawa dan Bali selama satu bulan, dalam rangka membantu Jawatan Kebudayaan mengantar rombongan misi kesenian Kerajaan Thailand. Sesudah itu (September 1963) ia baru muncul di Fakultas Kedokteran, tetapi di Universitas Diponegoro, Semarang. Di sana ia menduduki jabatan sebagai dosen merangkap Kepala Bagian Anatomi (Humardani, 1971).

Ibu Berta Gendhon Humardani menjelaskan bahwa pada waktu itu Undip baru saja membuka Fakultas Kedokteran dan masih membutuhkan banyak tenaga ahli untuk mengisi bagian yang masih kosong, di antaranya Bagian Anatomi. Beberapa pengajar Undip alumni Fakultas Kedokteran UGM mengusulkan agar kekosongan pada Bagian Anatomi dapat diisi oleh Gendhon yang status resminya

masih dosen UGM. Gendhon dengan senang hati menerima tawaran tersebut, demikian juga Fakultas Kedokteran UGM mengabulkan permohonan Undip (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989). Terlepas dari penjelasan Berta Gendhon Humardani tentang kepindahan Gendhon ke Undip tersebut, bagaimanapun hal itu dilatari oleh situasi hubungan yang kurang harmonis antara Gendhon dengan Fakultas Kedokteran UGM. Kepindahan Gendhon itu bagaimanapun merupakan jalan terbaik, baik bagi Fakultas Kedokteran UGM maupun bagi Gendhon sendiri. Hal ini menjadikan hubungan kurang harmonis antara Gendhon dan Fakultas Kedokteran UGM berhenti sampai di situ.

Sesungguhnya sejak awal dekade 1960-an Jawatan Kebudayaan mulai mengadakan pendekatan kepada Gendhon, dan merayunya agar dia mau pindah bekerja di jawatan tersebut. Hal ini ditunjukkan dengan adanya tawaran untuk ‘menjabat resmi’ di lingkungan Jawatan Kebudayaan yang disampaikan secara lisan oleh Kepala Seksi Kesenian Rakyat tahun 1961 (Humardani, 1971). Setibanya dari Amerika Serikat, selain dimintai bantuan untuk mengantar rombongan kesenian Kerajaan Thailand, Kepala Jawatan Kebudayaan secara resmi meminta Gendhon agar pindah bekerja di Jawatan Kebudayaan (surat Kepala Inspeksi Kebudayaan Jawa Tengah No. 2431/S/63 tanggal 8 September 1963). Akan tetapi, kewenangan untuk menjawab tidak dimiliki Gendhon karena surat permintaan resmi itu ditujukan kepada Kepala Bagian Urusan Pegawai PTIP.

Selama Gendhon bekerja di Undip, usaha-usaha Jawatan Kebudayaan merayu Gendhon terus dilakukan. Baru dua bulan bekerja di Undip, datang permintaan dari Kepala Inspeksi Daerah Kebudayaan (Idakeb) Semarang yang meminta kesediaan Gendhon untuk mengikuti Seminar Pedalangan di Bandung (28–29 Februari 1964) (Surat Kepala Inspeksi Kebudayaan Jawa Tengah No. 218/Idakeb. A/64, tanggal 24 Februari 1964). Pada tahun itu juga Gendhon ditetapkan oleh Kepala Direktorat Kebudayaan sebagai salah satu anggota Tim kerja penyusunan peraturan dan ketentuan-ketentuan yang berkaitan dengan penyelenggaraan pendidikan kesenian di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta yang baru

didirikan pada 15 Juli 1964 (Surat Keputusan Kepala Direktorat Kebudayaan No. 281/Pend./1964, tanggal 3 November 1964). Pada tahun berikutnya (1965), ketika perkuliahan ASKI Surakarta mulai berjalan, Gendhon juga mengajar di sana untuk mata kuliah Filsafat Seni dan Kinesiologi (Soetarno, Agus Tasman, dan Kris Sukardi, 1989: wawancara).

Tiga tahun kemudian (1967), beberapa pengurus Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta datang ke rumah Gendhon di Semarang untuk meminta kesediaannya menjadi Ketua ASKI Surakarta yang pada saat itu dijabat oleh 'pejabat ketua sementara'. Persoalan itu diserahkan kepada yang berwenang memutuskan, dalam hal ini adalah Direktur Jenderal Kebudayaan (Dirjen) sebagai atasan langsung ASKI Surakarta. Sesudah itu Gendhon menerima surat dari Dirjen Kebudayaan yang isinya menawarkan jabatan sebagai Ketua ASKI Surakarta kepadanya (surat Direktur Jenderal Kebudayaan No. 293/E.1.67, tanggal 15 Juni 1967).

Akan tetapi, ternyata tidak semua eksponen ASKI Surakarta mendukung pencalonan Gendhon sebagai Ketua ASKI Surakarta. Pendukung utama Gendhon dalam hal ini adalah Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta. Para pimpinan, staf administrasi, dan pengajar yang jumlahnya tidak lebih dari 10 orang, menolak pencalonan Gendhon sebagai Ketua ASKI Surakarta. Menurut catatan pribadi Gendhon, ketika ia mengadakan pertemuan awal dengan pejabat pimpinan sementara, staf administrasi, pengajar, dan pengurus Dewan Mahasiswa, untuk menjelaskan keberadaannya sebagai orang yang dicalonkan sebagai Ketua ASKI Surakarta serta situasi-situasi yang menyertai, terjadi salah paham di antara mereka. Salah satu pokok yang menjadi sumber kesalahpahaman adalah ketika salah seorang staf menanyakan tentang keterlibatan Gendhon dalam Himpunan Sarjana Indonesia (HSI). Sudah dijawab dengan sejujur-jujurnya bahwa masalah itu sudah tuntas dan dibersihkan oleh Panglima Komando Wilayah Pertahanan (Pangkowilhan) II bahwa Gendhon tidak terlibat dengan organisasi dan aktivitas HSI. Akan tetapi, beberapa hari setelah pertemuan itu, muncul pernyataan keberatan atas pencalonan Gendhon sebagai Ketua ASKI Surakarta. Pernyataan

itu ditulis dan ditandatangani oleh sekretaris ASKI Surakarta serta dipasang di papan pengumuman yang terbuka dan dapat dibaca oleh siapa pun. Bahkan, Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta yang sebelumnya menjadi pendukung utama pencalonan Gendhon, tiba-tiba menarik diri untuk tidak mendukung pencalonan Gendhon sebagai Ketua ASKI Surakarta (Humardani, catatan pribadi, 1970; juga Sukanto, wawancara 1989).

Atas peristiwa ASKI Surakarta tersebut, Gendhon kemudian menyerahkan persoalan itu kepada Dirjen Kebudayaan agar dapat dijernihkan dan diselesaikan, meskipun disadari bahwa penyelesaiannya akan menemui hambatan-hambatan. Menurut Gendhon ada orang-orang tertentu di belakang layar yang berusaha menghambat dengan dalih-dalih yang memojokkannya ke dalam situasi yang tidak layak sebagai calon pimpinan perguruan tinggi. Jadi, apakah pencalonan Gendhon sebagai Ketua ASKI Surakarta akan diteruskan atau dihentikan, sepenuhnya wewenang Dirjen Kebudayaan. Sayangnya, Dirjen Kebudayaan mundur dari persoalan itu. Dengan kata lain, persoalan itu dibiarkan mengambang tanpa penjernihan atau pun penyelesaian. Hal ini membuat Gendhon berpendapat bahwa Dirjen Kebudayaan menganggap persoalan itu bukan bagian dari tugas yang harus diselesaikan, melainkan menganggap sebagai persoalan pribadi antara Gendhon dengan pimpinan sementara/sekretaris ASKI Surakarta.¹¹ Akhirnya Gendhon enggan mengurus lagi persoalan tersebut karena ia menganggap bahwa cara-cara yang terjadi dalam "peristiwa ASKI Surakarta" itu tidak patut terjadi di kalangan sarjana dan perguruan tinggi (Humardani, 1970).

Sementara persoalan dengan ASKI Surakarta dibiarkan mengambang, pada tahun 1969 Gendhon secara resmi pindah bekerja di lingkungan Direktorat Jenderal Kebudayaan. Tugas yang diberikan kepadanya adalah memimpin proyek Konservatori Karawitan Indonesia di Surakarta. Pada tahun berikutnya (1970/1971) Gendhon ditugasi memimpin proyek Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT)

11 Pejabat Ketua Sementara ASKI Surakarta adalah Sekretaris ASKI Surakarta, yang dijabat oleh Soewarno SH.

di Surakarta (Humardani, 1971, 2). Penugasan sebagai pimpinan proyek PKJT itu sekaligus disertai surat penugasan sebagai dosen ASKI Surakarta, dengan penjelasan bahwa kepindahannya ke ASKI Surakarta itu atas permintaannya sendiri. Gendhon menanggapi dengan menyampaikan pernyataan keberatan atas bunyi surat atas permintaannya sendiri. Atas keberatan Gendhon itu Dirjen Kebudayaan berjanji akan meralat bunyi keputusan dalam surat itu. Akan tetapi, sampai dengan catatan pribadi Gendhon selesai ditulis (sudah berjalan empat bulan), Dirjen belum juga meralat surat keputusan tersebut. Gendhon sudah berjanji kepada dirinya sendiri untuk tidak menunaikan tugas di ASKI Surakarta sebelum persoalan tersebut tuntas. Kegiatan mengajar di ASKI Surakarta yang selama itu sudah dilakukan sekonyong-konyong dihentikan sejak datangnya surat keputusan itu (Humardani, 1970).

Sejak pulang dari Amerika Serikat sampai dengan akhir tahun 1960-an, kegiatan Gendhon dalam hal olah seni terhenti sama sekali. Kegiatan-kegiatan yang dilakukan lebih dipusatkan pada tugas-tugas resmi sebagai dosen dan Kepala Bagian Anatomi di Fakultas Kedokteran Undip, serta mengajar di ASKI Surakarta. Kegiatan-kegiatan lain yang berhubungan dengan kesenian, selain mengantarkan rombongan kesenian Kerajaan Thailand dan Seminar Pedalangan di Bandung, di antaranya juga mewakili Indonesia dalam International Conference on Traditional Drama and Music of South-East Asia di Kualalumpur Malaysia (1969); sebagai pembicara dalam seminar Sendratari Ramayana Nasional di Yogyakarta (1970); dan sebagai peserta dalam Seminar on Malay Culture di Puncak Jawa Barat (1970) (Humardani, 1971). Faktor lain yang membuat Gendhon tidak melakukan kegiatan olah seni adalah situasi politik saat itu. Menurut Gendhon, situasi politik saat itu tidak memungkinkan untuk melakukan kegiatan olah seni yang sesuai dengan pandangannya (Humardani, *Personal History*, t.t.b). Kalau dilakukan, dapat dipastikan bahwa kegiatan olah seni akan berbenturan dengan kepentingan-kepentingan (partai) politik.

4. Periode 1971–1983

Sejak tahun anggaran 1970/1971 Gendhon ditugasi pemerintah untuk memimpin proyek Pengembangan Kesenian Jawa Tengah (PKJT). PKJT adalah proyek Pembangunan Lima Tahun (Pelita) pusat yang berkedudukan di Surakarta. Proyek-proyek serupa itu ada di empat kota lain, yaitu di Medan (Pengembangan Kesenian Sumatra Utara), di Makassar (Pengembangan Kesenian Sulawesi Selatan), di Denpasar (Pengembangan Kesenian Bali), dan di Yogyakarta (Pengembangan Kesenian DI Yogyakarta) (Mashuri, wawancara, 1989; Humardani, 1971).

Untuk pelaksanaan tugas dan penyelenggaraan kegiatan diperlukan tempat yang representatif, di samping lingkungan yang dapat memacu gairah tumbuh berkembangnya kesenian. Untuk itu, pihak Keraton Kasunanan Surakarta, dalam hal ini Pakubuwana XII, meminjamkan beberapa bangunan keraton untuk kantor dan pusat kegiatan PKJT kepada Menteri Pendidikan dan Kebudayaan (Surat persetujuan bersama antara Sri Paduka Susuhunan Pakubuwana XII Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Indonesia (Mashuri) tanggal 26 Mei 1972). Bangunan-bangunan yang dipinjamkan keraton meliputi *Pagelaran*, *Sitinggil Lor*, *bangsal Kemandungan*, dan *Sasonomulyo*. Dari keempat bangunan tersebut, Sasonomulyolah (Gambar 2.12) yang paling efektif digunakan. Nama Sasonomulyo semakin dikenal oleh masyarakat Jawa Tengah setelah bangunan itu digunakan sebagai pusat kegiatan seni PKJT dan ASKI Surakarta.¹²

Tugas pokok PKJT adalah mengusahakan peningkatan kehidupan kesenian, yaitu kehidupan semua bentuk kesenian yang dihayati oleh masyarakat di wilayah kebudayaan Jawa Tengah. Dalam hal ini bukan hanya bentuk-bentuk kesenian ‘asli’ Jawa Tengah, melainkan juga semua bentuk kesenian yang dihayati oleh warga negara Indonesia di Jawa Tengah. Apabila diperlukan seleksi maka dasar seleksi itu

12 Sasonomulyo adalah bangunan *Pendapa Ageng* kediaman Pangeran Hangabei yang akhirnya dinobatkan menjadi Pakubuwana XI. Sasonomulyo merupakan tempat itu Pakubuwana XII dilahirkan.



Keterangan: Sasonomulyo, istana kediaman Pangeran Hangabei yang kemudian dinobatkan sebagai Pakubuwana XI. Di Sasonomulyo ini, Pakubuwana XII dilahirkan dan dibesarkan sampai dengan masa kanak-kanak.

Foto: PKJT (1971)

Gambar 2.12 Pendapa Sasonomulyo

adalah kemampuan berkembang dari berbagai bentuk seni itu sebagai bagian dari kehidupan kesenian yang memperkaya pengalaman hidup kerohanian (Humardani, 1971).

Sejak tugas sebagai pimpinan PKJT diterima, Gendhon menetapkan permasalahan yang dihadapi PKJT, yaitu permasalahan yang timbul sebagai akibat dari transisi yang cepat dan menyeluruh yang sudah mengakar dan mengikat yang berlangsung sejak proklamasi kemerdekaan hingga era pembangunan orde baru. Transisi yang cepat dan menyeluruh itu di antaranya telah menimbulkan pemisahan 'isi' (roh) dari 'bentuk' (lahir) dalam kehidupan seni tradisi. Usaha-usaha untuk meningkatkan mutu kehidupan seni tradisi diarahkan kepada pemeranan 'fungsi utama kesenian' sebagai cara yang khas, kaya, dan mantap untuk menyelami dan menghayati nilai-nilai kehidupan rohani secara kini dalam hidup bermasyarakat (*bebrayan*), berbudaya, dan

berketuhanan. Gendhon menganggap bahwa fungsi utama kesenian merupakan segi yang vital dalam kehidupan. Hal ini karena berdaya untuk meningkatkan pengalaman dan penghayatan masalah-masalah nilai sebagaimana halnya bentuk-bentuk penghayatan lain, seperti manambah, merenung, menalar, dan beramal kebajikan terhadap sesama. Oleh karena itu, kemunduran dalam hal "daya" itu berarti kehilangan suatu bentuk pengalaman yang sangat intensif, dan berarti juga prospek kehidupan yang suram (Humardani, 1971).

Permasalahan sekitar 'fungsi utama kesenian' sebagai bentuk penghayatan terhadap nilai-nilai rohani di atas bukan semata-mata masalah teknik, melainkan masalah konsep dasar tentang kesenian dan kebudayaan. Oleh karena itu, program utama PKJT ditujukan terutama untuk pemantapan konsep-konsep dasar sekitar 'fungsi utama kesenian' itu. Eksperimen-eksperimen bentuk yang mengutamakan seni sebagai sarana ekspresi dan sarana pengantar penghayatan merupakan program lain di samping program utama itu (Humardani, 1971).

Wujud atau bentuk seni tradisi yang laku di pasaran tetapi terlepas dari kekuatan 'isi' (roh)-nya adalah bentuk-bentuk yang menonjolkan kebagusan, keluwesan, gebyar lahir, *gobyog* (ramai mengasyikan), keramaian, kelucuan, dan sifat-sifat lain yang ringan menyenangkan. Akan tetapi, "isi" yang terdapat dalam bentuk-bentuk seni semacam itu sering dianggap sebagai sesuatu yang "tinggi", "*adiluhung*", dan mengandung nilai-nilai falsafah. Bagi Gendhon, itu merupakan realitas akan pemisahan yang fatal antara "bentuk" dan "isi" kesenian. Masalah yang hendak dipecahkan Gendhon dengan PKJT-nya adalah menemukan kekuatan bentuk-bentuk seni tradisi yang sewajarnya. Tujuan tersebut dapat dicapai antara lain dengan meningkatkan kemampuan teknik seluas-luasnya, yaitu melalui penguasaan bahan vokabuler teknik dan pengembangannya, kontak dengan bentuk-bentuk seni tradisi gaya (daerah) lain, dan eksperimen-eksperimen seni baru dalam tari, karawitan, dan pedalangan (Humardani, 1971).

Bagi Gendhon, kelanjutan kehidupan seni tradisi merupakan kelanjutan langsung dari bentuk-bentuk seni tradisi "asli" yang syarat

dengan aturan-aturan, vokabuler, dan nilai-nilai tradisionalanya. Akan tetapi, dapat juga dikembangkan untuk memenuhi kebutuhan kehidupan yang mengakomodasi masalah-masalah kerohanian kekinian. Dengan demikian, permasalahan dan penggarapannya dapat bercorak kontemporer. Di samping kesenian jalur tradisi ini, Gendhon sebagai pimpinan PKJT juga memberikan tempat bagi seni kontemporer, yaitu kesenian yang berorientasi pada nilai-nilai Indonesia kini, yaitu Indonesia yang bergerak dalam jaringan lalu-lintas dunia semesta. Orientasinya tidak terbatas pada cakrawala kedaerahan yang sempit, tetapi pada cakrawala yang mengindonesia dan mendunia. Gendhon menunjuk jenis-jenis seni yang sudah berkembang ke arah itu, antara lain seni sastra, seni rupa, seni drama, dan sudah mulai pada seni tari (Humardani, 1971).

Seperti halnya dengan seni tradisi, Gendhon juga menghadapi masalah dengan seni kontemporer. Masalah yang dihadapi dalam seni kontemporer, khususnya di Jawa Tengah, di antaranya bentuk-bentuk seni kontemporer masih disalahtafsirkan, dicurigai "kebarat-baratan", bersifat individualistik, dianggap tidak mengabdikan kepada masyarakat, dan prasangka-prasangka negatif lainnya. Tanggapan negatif dari masyarakat terhadap bentuk-bentuk seni kontemporer semacam itu tentu tidak benar bagi bentuk seni kontemporer sejati. Sikap dan pandangan seniman Indonesia modern pendukung bentuk-bentuk seni kontemporer umumnya cukup kuat berkat adanya kritikus dan pembina seni yang tangguh. Dengan demikian, permasalahan yang ada dalam dunia seni kontemporer adalah fasilitas dan apresiasi. Fasilitas yang disediakan PKJT untuk kegiatan-kegiatan seni kontemporer sangat terbatas sehingga upaya untuk meningkatkan apresiasi masyarakat berjalan kurang leluasa (Humardani, 1971).

Gendhon sebagai pimpinan PKJT berkeinginan untuk merangkul semua seniman, baik seniman tradisi maupun kontemporer. Dengan kemampuan dan fasilitas PKJT yang terbatas Gendhon ingin memacu tumbuh kembangnya potensi seni yang mereka miliki. Dalam hal ini ia tidak bermaksud menjadi impresariat bagi bentuk-bentuk seni yang sudah mantap dan atau sudah menaluri. Lebih dari itu,

ia tidak akan mencampuri kebebasan kreativitas mereka. PKJT tidak sewajarnya menyaingi kegiatan-kegiatan mereka. Akan tetapi, lepas tangan sama sekali juga tidak. PKJT difungsikan sebagai ajang penggarapan dan pengolahan seni bagi seniman-seniman yang mulai dengan kegiatan dasar kreatif. Dengan kata lain, kegiatan-kegiatan PKJT ditujukan untuk mengondisikan kehidupan kreativitas seni dengan mengajak mereka bersama-sama menciptakan kondisi tersebut. Untuk maksud itu disediakan tempat dan kesempatan untuk mengadakan kontak seni, latihan-latihan, pementasan-pementasan, dan pameran-pameran. Kecuali itu, organisasi-organisasi kesenian, baik tradisi maupun kontemporer yang menghendaki menempatkan perwakilannya di PKJT, diberi tempat dan peralatan untuk berkantor. Mula-mula, ada dua organisasi yang berkantor di sana, yaitu Dewan Kesenian Surakarta (DKS), dan Gabungan Nasional Dalang Indonesia (Ganasidi), kemudian menyusul Bawarasa Tosan Aji (BTA) (Humardani, 1971, 4). Akan tetapi, pada tahun 1974 DKS, Ganasidi, dan BTA sudah tidak berkantor di PKJT.

Gendhon mengkomodasi aktivitas DKS maka ia dan PKJT juga ikut menanggung risiko yang diakibatkan oleh ulah anggota DKS. Kesalahpahaman dalam hal konsep kesenian antara ketua Yayasan Seni Budaya Indonesia (Yasbi) Surakarta dengan salah satu anggota DKS mengakibatkan ketua Yasbi marah besar kepada PKJT. Suatu hari, ketua Yasbi dengan mengendarai Jeep Toyota naik ke pendapa Sasonomulyo seolah-olah menantang pimpinan PKJT (Soeprapto, wawancara 1989). Demikian juga Walikota Surakarta marah karena Bambang Bujono, salah seorang anggota DKS, menulis dalam harian *Mahasiswa Indonesia* (6 Juni 1971) dengan judul “Dicari Walikota yang Berbudaya”. Peristiwa-peristiwa itu mengakibatkan hubungan antara Gendhon sebagai pimpinan PKJT dengan ketua Yasbi dan Walikota Surakarta kurang harmonis.

Melalui cara pendekatan yang sangat hati-hati dapat diciptakan suasana hubungan yang baik sekali dengan para seniman *Empu* seni tradisi (tari, karawitan, dan pedalangan). Dalam hal ini Gendhon lebih memosisikan diri sebagai pendengar dan penampung konsep-konsep

kesenian mereka. Akan tetapi, dengan pihak keraton (bukan seniman), terutama dengan *Pangageng Parentah Karaton Kasunanan* Surakarta, pada mulanya kurang terjalin hubungan yang baik. Hal ini terjadi ketika PKJT mulai menggarap kembali tari *Srimpi* dan *Bedhaya* keraton dengan menerapkan konsep ‘pemadatan’ versi Gendhon. Padahal Pakubuwana XII sendiri sebenarnya tidak mempermasalahkannya. Berkat perantaraan Daryonagoro, salah seorang pejabat *Pangageng Parentah Karaton*, merupakan kakak ipar Gendhon kesenjangan hubungan itu sedikit demi sedikit dapat dikurangi, dan akhirnya hubungan dengan keraton menjadi baik. Pihak keraton di antaranya membantu PKJT dengan meminjamkan beberapa perangkat gamelan upacara (kecuali gamelan *sekaten*) untuk keperluan penggalan dan pembelajaran. Sebaliknya, PKJT membantu keraton dengan mengisi acara-acara pertunjukan yang diselenggarakan di keraton (Tasman, wawancara, 1989). Pada 1972 pementasan *Samgita Pancasona* karya Sardono W. Kusumo di auditorium RRI Surakarta mendapat reaksi keras dari para penonton. Beberapa telur busuk dilemparkan oleh (seorang) penonton ke para penari di atas panggung. Pertunjukan terhenti dan tidak dilanjutkan. Itu petunjuk bahwa masyarakat seni di Surakarta belum dapat menerima kehadiran bentuk seni tari modern. Hal itu, bagaimanapun merupakan peringatan bagi Gendhon karena di samping ia merekomendasikan konsep modernitas karya Sardono, juga karena program kreativitas seni di PKJT sebagian akan diarahkan ke garapan-garapan seni inovatif semacam itu. Secara pribadi Gendhon mengutuk tindakan penonton *Samgita Pancasona*, tetapi sebagai pimpinan PKJT ia berkewajiban untuk “membina” mereka, apalagi (menurut laporan intelejen) di antara mereka adalah mahasiswa ASKI Surakarta. Mereka harus didekati, diajak bicara, sedikit demi sedikit disuapi konsep-konsep kesenian, konsep-konsep pembaruan, dan berbagai cara untuk menumbuhkan kesadaran mereka akan perubahan-perubahan yang telah dan sedang terjadi dalam semua segi kehidupan sosial-budaya, termasuk dalam kehidupan kesenian. Realisasinya tentu akan memakan waktu yang lama karena masalah pokoknya adalah menumbuhkan kesadaran.

Sementara itu, menjelang akhir 1971 terjadi perubahan struktur organisasi dan fungsi di ASKI Surakarta. Bentuk kelembagaan "rektorium" diubah menjadi "presidium". Soewarno yang sejak 1967 menjabat sebagai Ketua Sementara ASKI Surakarta (Surat Keputusan Dirjen Kebudayaan No. 5/C-2 tanggal 28 Januari 1967 tentang penunjukan Soewarno sebagai Pejabat Sementara Ketua ASKI Surakarta), pada 25 Oktober 1971 diganti oleh Woerjanto sebagai Ketua Presidium. Dalam Surat Keputusan Menteri P dan K No. 0819/1971 tanggal 22 Oktober 1971 tentang pembentukan Presidium ASKI Surakarta, Woerjanto diangkat sebagai Ketua Presidium, didampingi oleh Gendhon Humardani sebagai Wakil Ketua Presidium bidang akademik, dan Soewarno sebagai Wakil Ketua Presidium bidang administrasi. Setelah berjalan selama empat tahun, terbit Surat Keputusan Menteri P dan K No. 25619/C/1/75 tanggal 28 Mei 1975, yang menetapkan Gendhon Humardani sebagai Ketua ASKI Surakarta. Dengan demikian, bentuk kelembagaan presidium berakhir.

Mengingat salah satu pertimbangan dalam keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan nomor 0189/1971 tanggal 22 Oktober 1971 yang menyatakan bahwa bentuk presidium ASKI Surakarta sifatnya sementara, dan pada akhirnya Gendhon ditetapkan sebagai Ketua ASKI Surakarta. Hal itu dapat dipastikan merupakan kelanjutan dari rencana lama (1967), yaitu pencalonan Gendhon sebagai Ketua ASKI Surakarta yang gagal karena 'peristiwa ASKI Surakarta'. Woerjanto mengakui bahwa kecuali tugas-tugas resmi sebagai Ketua Presidium ASKI Surakarta, memang ada tugas lain yang sangat penting, yaitu *ngesuhi* dan *nyapih* (memoderatori-red.) Soewarno dan Gendhon yang tidak harmonis sejak peristiwa ASKI Surakarta. Apabila sudah tercipta kondisi yang wajar di dalam tubuh ASKI Surakarta maka tugas-tugas itu akan dilepaskan, dan bentuk kelembagaan sementara 'presidium' juga akan berakhir (Woerjanto, wawancara, 1989).

Sejak Gendhon ditetapkan sebagai Wakil Ketua Presidium bidang akademik dan apalagi setelah ditetapkan sebagai Ketua

ASKI Surakarta, ia melakukan perubahan-perubahan yang sangat mencolok. Perubahan-perubahan itu antara lain: pemindahan kampus ASKI Surakarta dari Konservatori Karawitan Indonesia (di Kepatihan) ke PKJT (di Pagelaran dan Sasonomulyo Baluwarti); penghapusan Jurusan Keilmuan (Keputusan Menteri P dan K No. 093/0/1973 tanggal 19 Mei 1973); penambahan beberapa mata kuliah baru di luar pedoman kurikulum yang berlaku, seperti Filsafat dan Kritik Seni, Ilmu Pengetahuan, dan Bimbingan Penyajian; menghidupkan kembali perkuliahan mahasiswa tingkat IV dan V yang sudah beberapa tahun terhenti, dan mempersiapkan mahasiswa untuk ujian akhir (resital) tingkat sarjana; penghapusan bentuk ujian ‘mencipta gending’ sebagai prasyarat kelulusan sarjana muda dan diganti dengan bentuk ‘resital karawitan’ dan menulis skripsi; dan perombakan terhadap metode pembelajaran praktik (penguasaan vokabuler teknik kesenian) karena cara-cara yang lama dianggap tidak memungkinkan untuk menumbuhkan kreativitas seni.

Dalam rangka pengembangan program studi, pada 1974 Gendhon nekad membuka Jurusan Pedalangan. Ketika ia berkonsultasi dengan Dirjen Pendidikan Tinggi tentang rencana pembukaan jurusan, Gendhon diberi tahu bahwa untuk membuka jurusan baru harus memenuhi syarat-syarat tertentu dan mendapat pengesahan dari Menteri Pendidikan dan Kebudayaan. Menurut Gendhon prosedur itu harus ditaati, tetapi akan memakan waktu yang cukup lama, padahal kebutuhannya mendesak. Oleh karena itu, Gendhon nekad membuka Jurusan Pedalangan dengan tidak menggunakan sebutan jurusan, tetapi menyebutnya dengan ‘Arah Studi’ Pedalangan. Kemudian pada 1977 membuka jurusan baru lagi, yaitu ‘Arah Studi’ Tari. Memang tidak ada dasar hukum untuk membuka Arah Studi Pedalangan dan Arah Studi Tari. Akan tetapi, berdasarkan konsultasi Gendhon yang ditanggapi positif oleh Dirjen Pendidikan Tinggi, hal itu merupakan dasar hukum ‘tak tertulis’ untuk pembukaan Arah Studi Pedalangan dan Arah Studi Tari.

Sejak kampus ASKI Surakarta pindah ke pusat kegiatan PKJT, setiap hari (mulai pukul 05.00–23.00) kampus Sasonomulyo selalu

penuh dengan kegiatan-kegiatan; mulai pagi sampai dengan tengah hari untuk kegiatan-kegiatan ASKI Surakarta, dan selebihnya untuk kegiatan-kegiatan PKJT. Dalam kenyataan, kegiatan-kegiatan yang diselenggarakan PKJT lebih banyak dimanfaatkan oleh para pengajar dan mahasiswa ASKI Surakarta. Jadi, seolah-olah ASKI Surakarta dan PKJT menyatu. Bagi orang-orang yang tidak mengetahui duduk persoalannya, tidak akan dapat membedakan antara satu dan lainnya. Hal ini dapat dipahami karena Gendhon pemimpin dari dua lembaga ini, ASKI Surakarta dan PKJT, memang tidak menghendaki perbedaan di antara keduanya, terutama dalam kegiatan-kegiatan kreativitas seni. Akhirnya memang pendukung utama kegiatan-kegiatan PKJT sebagian besar adalah pengajar dan mahasiswa ASKI Surakarta.



Keterangan: Para Rektor Universitas/Institut, Ketua Akademi/Sekolah Tinggi, dan Kepala Dinas Depdikbud Provinsi peserta Rapat Kerja Nasional (Rakernas) Depdikbud, memenuhi undangan Presiden hadir di Istana Negara.

Foto: Berta Humardani (1978)

Gambar 2.13 Gendhon Humardani (Lingkar Merah)



Foto: Berta Humardani (1978)

Gambar 2.14 Gendhon Humardani berjabat tangan dengan Presiden Soeharto .

Dengan kewenangannya sebagai pimpinan yang merangkap, Gendhon menyatukan unsur-unsur kepentingan sama antara PKJT dan ASKI Surakarta. Fasilitas, dana, acara-acara sarasehan seni, olah seni, pementasan, dan kegiatan-kegiatan seni lain yang diselenggarakan oleh PKJT pada umumnya dimanfaatkan atau didukung oleh para pengajar dan mahasiswa ASKI Surakarta. Oleh karena itu, kerap muncul tanggapan miring dari masyarakat bahwa kegiatan-kegiatan PKJT itu hanya disediakan untuk civitas akademika ASKI Surakarta saja. Padahal, seniman dan tunas-tunas seniman non-ASKI Surakarta juga ada yang memanfaatkan, namun jumlahnya memang relatif lebih sedikit.

Tanggapan semacam itu muncul karena mereka hanya melihat secara sepintas, dengan membandingkan jumlah peserta yang ASKI Surakarta dan non-ASKI Surakarta dalam setiap kegiatan yang diselenggarakan PKJT. Sesungguhnya kesempatan untuk mengikuti kegiatan-kegiatan di PKJT itu disediakan bagi seniman dan tunas-tunas seniman siapa pun yang mau melakukannya dengan penuh

kesungguhan. Memang, pada awalnya banyak peserta non-ASKI Surakarta yang mengikutinya. Akan tetapi, mereka mundur satu per satu di tengah jalan karena tidak tahan dengan kegiatan-kegiatan olah seni yang memerlukan kerja keras, disiplin yang ketat, dan terus-menerus. Hal yang sama juga menimpa para pengajar dan mahasiswa ASKI Surakarta yang tidak tekun dan tidak tahan dengan latihan-latihan yang terus-menerus, keras, dan disiplin yang ketat itu. Mereka menyisih dengan sendirinya, dan konsekuensinya mereka jarang sekali berkesempatan untuk tampil dalam acara-acara penting yang diselenggarakan oleh PKJT. Sebaliknya, bagi orang-orang yang tahan banting, yaitu mereka yang berhasil mengikuti kegiatan-kegiatan secara tekun, keras, dan disiplin, ternyata tidak semuanya berasal dari ASKI Surakarta. Ada beberapa orang tahan banting yang berasal dari luar ASKI Surakarta, meskipun jumlahnya relatif sedikit. Orang-orang yang tahan banting inilah yang selanjutnya menjadi pengikut, pendamping, dan pembantu Gendhon dalam usaha-usaha memodernisasikan kehidupan seni tradisi.

Prinsip kerja keras dan disiplin dikenakan terutama pada tunas-tunas seniman muda oleh Gendhon secara konsekuen. Gendhon tidak hanya memberikan tugas belaka, tetapi juga mengikuti, melatih, membimbing, mengawasi, dan bersama-sama melakukannya. Hampir setiap hari dan setiap kegiatan, Gendhon hampir selalu berada di tengah-tengah mereka. Demikian juga dalam setiap kegiatan sarasehan, ia tidak sekadar mengetuk palu membuka dan menutup sarasehan, tetapi juga memandu, berbicara, berdiskusi, mengikuti pembicaraan sampai dengan merumuskan hasilnya. Bahkan tidak jarang selepas pukul 23.00 di kamar tidurnya ia menyempatkan untuk membimbing mahasiswa yang menulis skripsi atau 'pertanggungjawaban karya seni' untuk ujian akhir mereka.

Perlakuan terhadap seniman-seniman tradisi yang lebih senior (*sepuh*) Gendhon dengan hati-hati mencoba memengaruhi mereka agar terbuka sikap dan tergugah kesadarannya terhadap kenyataan akan perubahan-perubahan yang tengah terjadi di sekitarnya. Selain itu juga, perubahan-perubahan yang terjadi dalam dunia kehidupan

seni tradisi. Sedikit demi sedikit Gendhon memasukkan konsep-konsep kesenian dan pembaruan yang dapat diterapkan dalam seni tradisi. Pada akhirnya Gendhon menawarkan dan memberikan kesempatan kepada mereka untuk berkarya secara baru menurut interpretasi dan kemandirian mereka.

Terhadap tunas-tunas seniman muda, Gendhon terus-menerus memompa semangat agar berlatih dan terus berlatih. Bersamaan dengan itu juga dijejalkan konsep-konsep pembaruan seni tradisi. Mereka dipacu untuk memulai berkarya secara baru; didorong untuk berani dan bebas menentukan pilihan mereka sendiri; dianjurkan untuk *edan* dan *urakan* tetapi kreatif; diberi keyakinan untuk tidak takut melanggar aturan-aturan atau *waton* tradisi, dan untuk tidak kecil hati menerima cemoohan dari kalangan tradisi.

Pada 1972, karya-karya seni tradisi garapan baru gubahan para seniman mulai bermunculan di Sasonomulyo. Mula-mula didominasi oleh karya-karya gubahan seniman *sepuh*, kemudian pada tahun-tahun berikutnya mulai muncul karya-karya seniman muda. Pada 1978 keadaannya sudah berbalik, karya-karya seniman muda lebih dominan ketimbang karya-karya seniman *sepuh*. Karya-karya seniman *sepuh* umumnya masih menonjolkan bentuk-bentuk tradisi, sedangkan karya-karya seniman muda umumnya sudah berkembang ke bentuk-bentuk tradisi baru yang ditemukan melalui penjelajahan berbagai unsur seni dan eksperimen-eksperimen baru.

Gendhon yang sudah 15-an tahun berhenti berolah seni, pada 1976 muncul dengan karya tari barunya yang disebut *Sesaji* (dalam kesempatan lain disebut *Pisungsun*). Sunarno menjelaskan bahwa Gendhon lebih mantap dalam mengolah gerak-gerak tari putri, mengubah warna gerak menjadi khas, terutama untuk karakter-karakter *lanyapan*, seperti Adaninggar dalam tari Adaninggar-Kelaswara, Kalinyamat dalam *Aryo Penangsang Gugur* (Gambar 2.16), dan Srikandi dalam *Bisma Gugur* (Sunarno, wawancara, 1989). Selain itu Gendhon juga banyak andil dalam penyusunan koreografi tari kontemporer berjudul *Sketsa* garapan Nyoman Chaya dan kawan-kawan (Gambar 2.17), dan pakeliran kontemporer layar lebar *Sandosa* lakon *Karna Tanding* garapan Mujiono (Gambar 2.17).



Keterangan: Ratu Kalinyamat dalam garapan dramatari Aryo Penangsang Gugur dengan gerakan dan ekspresi yang marah kepada Aryo Penangsang.

Foto: PKJT (1980)

Gambar 2.15 Nora Kustantina Dewi Memerankan Ratu Kalinyamat



Foto: PKJT (1981)

Gambar 2.16 Koreografi Kontemporer Sketsa oleh I Nyoman Chaya dan Kawan-Kawan.



Keterangan: Pementasan Pakeliran Kontemporer dengan layar lebar dan berbahasa Indonesia (Wayang Sandosa) dalam lakon *Karna Tanding* karya Tugas Akhir S-1 saudara Mujiono.
Foto: PKJT (1982)

Gambar 2.17 Pakeliran Kontemporer Layar Lebar

Dalam hal olah seni, Gendhon membebaskan para seniman pengikutnya untuk menggarap karya seni sebebas-bebasnya, asal kreatif. Ia merekomendasikan bentuk-bentuk karya seni baru mulai dari yang masih berakar kuat pada seni tradisi sampai dengan bentuk-bentuk yang non-konformistik. Akan tetapi, ia juga bersikap hati-hati, terutama pada waktu karya-karya baru itu hendak diperkenalkan kepada masyarakat. Dalam kenyataannya Gendhon tidak begitu berani menampilkan bentuk-bentuk karya seni non-konformistik kepada masyarakat luas. Bahkan ada kecenderungan untuk menghindari hal itu. Ia lebih cenderung menampilkan karya-karya non-konformistik itu dalam forum-forum khusus yang diikuti oleh seniman, budayawan, kritikus, dan peminat atau pengamat seni yang cukup siap menghadapi bentuk-bentuk karya seni semacam itu.

Bagi Gendhon tidak pada tempatnya memaksakan bentuk-bentuk karya seni baru non-konformistik kepada penonton awam.

Ia mengidentifikasikannya sebagai pekerjaan mubazir karena di satu pihak seniman sudah bekerja keras mengorbankan pikiran, tenaga, waktu, dan biaya yang tidak sedikit, tetapi di lain pihak masyarakat penonton tidak dapat menerima secara wajar karena mereka memang tidak dipersiapkan untuk itu. Pertimbangan lain barangkali karena Gendhon tidak ingin peristiwa 1972 yang menimpa *Samgita Pancasona* terulang kembali.

Karya-karya seni tradisi baru non-konformistik yang modern-kontemporer pada umumnya ditampilkan terbatas di lingkungan kampus PKJT-ASKI Surakarta dan pada festival-festival seni yang ditujukan untuk menampilkan karya-karya baru serupa itu. Umpamanya, sejak 1978 Gendhon menyertakan karya-karya terbaru para *cantrik*-nya dalam Pekan Penata Tari Muda dan Pekan Komponis Muda yang diselenggarakan setiap tahun oleh Dewan Kesenian Jakarta di Jakarta. Gendhon juga menyertakan karya-karya baru para mahasiswa ASKI Surakarta dalam Festival Seni Institut Kesenian Indonesia yang diselenggarakan setiap tahun oleh Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia sejak tahun 1980. Dihadirkannya karya-karya baru dalam forum-forum seperti itu tidak mubazir, bahkan sebaliknya sangat efektif dan bermanfaat. Oleh karena dalam forum-forum tersebut hadir para pengamat seni, kritikus, dan seniman-seniman yang memberikan tanggapan atau kritik yang wajar. Tanggapan atau kritik tersebut pada hakikatnya sangat bermanfaat bagi para kreator untuk pengembangan garapan karya-karya berikutnya.

Eric Taylor, seorang guru besar musik Asia Tenggara pada Faculty of Music Durham University, Inggris, diam-diam tertarik dengan usaha-usaha pengembangan yang dilakukan Gendhon di PKJT-ASKI Surakarta. Pada tahun 1979, Gendhon dan rombongannya diundang untuk ikut serta dalam festival musik timur, *Durham Oriental Music Festival* di Durham University. Rombongan yang dibawa Gendhon adalah para pengajar dan mahasiswa ASKI Surakarta, serta beberapa seniman dari luar yang direkrut PKJT. Gendhon menamakan rombongannya bukan PKJT atau ASKI Surakarta, melainkan *The*

Sasonomulyo School of Music and Dance. Dalam lawatan ke Inggris itu, *The Sasonomulyo School of Music and Dance* juga diberi kesempatan terhormat untuk tampil dalam *BBC Promenade Concert* di London. *BBC Promenade Concert* adalah program pertunjukan (*live*) musik tahunan BBC London yang menampilkan beberapa orkes-orkes simfoni tersohor di dunia, dan disiarkan ke seluruh dunia, baik melalui radio maupun televisi.

Sejak lawatan ke Inggris itu, Gendhon dan *The Sasonomulyo School of Music and Dance* semakin dikenal tidak hanya di Eropa Barat, tetapi juga di Eropa Timur, Asia Timur, Asia Tenggara, dan Amerika Serikat. Hal itu ditunjukkan dengan adanya beberapa surat yang datang dari para ahli seni timur, seniman, pengamat, kritikus dari negara-negara tersebut. Dalam surat-surat tersebut pada umumnya merujuk pada *Durham Oriental Music Festival* 1979. Umpamanya juga, datang undangan dari Anthony Steel untuk mengikuti Festival Seni Singapura 1982. Anthony Steel adalah direktur manajer dari sebuah impresariat seni di Sidney yang dipercaya untuk menyelenggarakan Festival Seni Singapura 1982. Dalam undangan tersebut Anthony Steel menyebut keberhasilan *The Sasonomulyo School of Music and Dance* dalam *Durham Oriental Music Festival* 1979 dan *BBC Promenade Concert* di London.

Hubungan Gendhon dengan Faculty of Music dari Durham University tidak berhenti sampai di forum festival saja. Hubungan diperluas kepada pertukaran mahasiswa atau pengajar. Gendhon mengirimkan Sri Hastanto, pengajar ASKI Surakarta, untuk mengajarkan gamelan dan budaya karawitan di fakultas tersebut, sekaligus menempuh pendidikan pascasarjana untuk program magister dan doktor dalam bidang etnomusikologi. Sebaliknya, Eric Taylor merekomendasikan Alec Roth, seorang mahasiswa program doktor pada fakultas tersebut, untuk belajar gamelan di ASKI Surakarta sekaligus mengadakan penelitian tentang 'gamelan kontemporer' untuk disertasinya. Hubungan serupa juga dilakukan dengan Universitas Paris VII, setelah Gendhon dan rombongan pakeliran Sasonomulyo mengadakan pertunjukan di beberapa kota besar di Prancis pada tahun 1976. Mula-mula Gendhon mengirimkan

Soetarno (1978), kemudian menyusul Rahayu Supanggah (1981), untuk menempuh pendidikan program doktor dalam bidang Etnomusikologi di Universitas Paris VII. Ketiga orang tersebut, Soetarno, Sri Hastanto, dan Rahayu Supanggah, telah berhasil menyelesaikan program doktornya. Soetarno lulus 2 tahun sebelum Gendhon meninggal dunia, dan Sri Hastanto dan Supanggah lulus 2 tahun setelah Gendhon meninggal dunia.

Tahun 1982 Gendhon menerima undangan untuk melakukan pertunjukan tari, karawitan, dan wayang kulit di tiga negara Eropa, yaitu Belgia, Prancis dan Inggris. Untuk pertunjukan di Belgia dan Prancis merupakan bagian dari kerja sama antara pemerintah RI dan kedua negara tersebut dalam rangka meramalkan festival “*de-Indonesie*”. Dalam hal ini kapasitas Gendhon bukan hanya memimpin rombongan *The Sasonomulyo School of Music and Dance*, melainkan harus memimpin seluruh rombongan Indonesia yang terdiri atas rombongan Kecak Bali, Topeng Dalang Madura, Kacapi Cianjuran, dan *The Sasonomulyo School of Music and Dance* itu sendiri. Festival “*de Indonesie*” berlangsung 10 hari di Belgia dan 40 hari di Prancis. Setelah selesai mengikuti festival “*de Indonesie*” Gendhon dan *The Sasonomulyo School of Music and Dance* melanjutkan lawatannya ke Inggris, untuk mengikuti *Durham Oriental Music Festival* yang kedua kalinya. Selain berpartisipasi dalam festival tersebut, *The Sasonomulyo School of Music and Dance* juga diberi kesempatan untuk tampil dalam *BBC Promenade Concert* 1982 di London, *Summer Music Festival* di Chester, dan *World of Music and Drama (Womad)* di Bath. Pada kesempatan itu secara *gentlement agreement* Gendhon menerima tawaran dari *Art World Wide* untuk ikut serta dalam beberapa festival seni di Inggris yang akan diselenggarakan pada tahun 1984. *Art World Wide* adalah suatu impresariat di London yang dipimpin oleh Ann Hunt. Akan tetapi, sebelum rencana itu terlaksana, Gendhon tutup usia (1983). ASKI Surakarta, tanpa Gendhon dan PKJT, tetap ikut serta dalam acara festival seni 1984 di Inggris, setelah berhasil memecahkan persoalan biaya (fiskal dan transportasi) untuk memberangkatkan 40 seniman dosen dan mahasiswa.

Ketika memimpin duta seni Indonesia di Prancis, Gendhon menangkap adanya ketidakberesan pada impresariat yang dipercaya pemerintah Prancis untuk menyelenggarakan festival “*de Indonésie*”. Ketidakberesan itu tampak dalam penyediaan akomodasi dan konsumsi yang kurang layak untuk rombongan Indonesia. Ketika Gendhon mengajukan klaim, jawaban mereka sangat menyakitkan. Mereka mengatakan: Akomodasi dan konsumsi Anda di sini lebih baik daripada akomodasi dan konsumsi Anda sehari-hari di Indonesia”. Bagi Gendhon jawaban mereka itu merupakan penghinaan dan tidak sewajarnya terlontar dari orang Prancis yang beradab. Puncaknya, menjelang pentas “Malam Indonesia” di kota Paris, yang akan dihadiri oleh pejabat-pejabat penting dari kedua negara, termasuk Menteri Pendidikan dan Kebudayaan (P dan K) Republik Indonesia, Daoed Joesoef, Gendhon meminta kepada seluruh rombongan untuk tidak melakukan kegiatan apa pun (mogok) sebelum ia memintanya. Kepada impresariat, ia menyatakan tidak akan meneruskan acara-acara festival yang masih tersisa sekitar 50% jika impresariat tidak mau meminta maaf dan memperbaiki akomodasi dan konsumsi untuk seluruh rombongan. Gendhon juga mengancam akan segera meninggalkan Prancis dan kembali ke Indonesia jika tuntutanannya tidak dipenuhi. Ketegangan itu baru mereda tiga jam menjelang pentas, setelah melalui pendekatan ‘*lobbying*’ antara duta besar RI dan pejabat teras pemerintah Prancis. Sejak peristiwa itu, impresariat secara resmi meminta maaf dan meningkatkan kualitas akomodasi dan konsumsi. Akan tetapi, dua orang pemandu (relawan) yang mendampingi Gendhon dan *The Sasonomulyo School of Music and Dance*, yaitu Glenn dan Hélène Boviére, dipecat oleh impresariat karena dianggap memihak Gendhon.

Sikap kepemimpinan Gendhon dalam setiap lawatan ke luar negeri tetap tidak berubah seperti sehari-harinya di PKJT-ASKI Surakarta. Ia menekankan kepada anggota rombongannya bahwa ke luar negeri itu bukan untuk tamasya, melainkan untuk bekerja. Ia bermaksud menunjukkan kepada masyarakat seni luar negeri bahwa rombongannya merupakan kelompok seniman yang profesional. Gendhon sangat senang menerima dan mempersilakan mereka

yang ingin melihat latihan-latihan keras yang diadakan setiap hari sebelum acara pementasan. Setiap hari, dua jam sebelum makan pagi para penari dipompa dengan latihan fisik selama 1,5 jam. Sesudah makan pagi dan sesudah makan siang (bila tidak ada acara seminar) diadakan latihan-latihan persiapan pentas selama waktu yang tersedia. Kekurangan waktu dan tempat—karena digunakan oleh peserta festival lain—diusahakan dengan meminjam ruangan darurat, misalnya gudang, ruang kelas, ruang olah raga, tempat ibadah (*chapel*), untuk latihan-latihan tambahan. Pendeknya tidak ada waktu untuk bersantai sedikit pun. Jika ada waktu luang, harus digunakan untuk istirahat tidur. Gendhon pun mengontrol setiap kamar, untuk memastikan apakah anggotanya itu benar-benar beristirahat. Kesempatan untuk bersantai, rekreasi, atau *shopping* diberikan apabila semua tugas pokok sudah diselesaikannya. Uang saku tidak diberikan seluruhnya di sana, agar ada sisa yang cukup untuk dibawa pulang ke tanah air.

Usaha-usaha untuk menyebarkan konsep-konsep kesenian dan mengenalkan karya-karya garapan baru ke daerah-daerah sebaran seni Jawa Tengah dilakukan dengan bekerja sama dengan Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (Kanwil P dan K) Jawa Tengah. Jalannya, Kanwil P dan K mengirimkan tokoh-tokoh seniman atau pembina seni dari daerah-daerah tingkat dua (kabupaten atau kota madya) ke PKJT secara berkala, untuk menimba pengalaman, baik yang berupa konsep-konsep kesenian maupun penggarapan seni. Para tokoh inilah yang diharapkan dapat meneruskan penyebarannya di daerah-daerah tingkat dua. Atau, PKJT atas sepengetahuan Kanwil P dan K mengirimkan utusan ke daerah-daerah tingkat dua, baik secara perorangan maupun kelompok, untuk maksud tersebut. Tidak jarang juga, Gendhon ikut terjun langsung ke daerah-daerah untuk memberikan penjelasan kepada masyarakat, para pembina, dan seniman, disertai dengan pementasan karya-karya terbaru hasil olahan PKJT. Bahkan biasanya tidak hanya berhenti di pusat kota kabupaten atau kecamatan, melainkan masuk jauh ke pelosok desa sumber tumbuhnya berbagai bentuk seni pertunjukan rakyat. Oleh karena itu, dapat dimengerti apabila di kemudian hari

Gendhon sangat dikenali oleh masyarakat seni dan seniman-seniman dari daerah dan pedesaan.

Beberapa bentuk seni pertunjukan rakyat seperti *Lengger* di Banjarwaru, Cilacap; juga *Lengger* di Desa Gerduren, Cilongok; *Jaranan* dari Dukuh Awang-Awang, Purworejo; dan *Kendhalen* dari Ungaran, pernah digarap menjadi sajian pertunjukan panggung dan diikutsertakan dalam Festival Seni Pertunjukan Rakyat Nasional di Jakarta dan Bandung. Umumnya mereka termasuk di antara 10 penyaji terbaik dari 27 peserta yang berasal dari 27 provinsi di Indonesia.

Banyak hal yang telah dilakukan oleh Gendhon selama memegang tampuk pimpinan PKJT sekaligus ASKI Surakarta. Berbagai upaya terobosan baru dalam bidang kesenian maupun organisasi, sering kali mengejutkan berbagai pihak. Dengan menerapkan cara kerja yang keras dan disiplin yang tinggi, Gendhon secara konsisten mengondisikan situasi kehidupan seni tradisi menurut konsep-konsep yang diyakininya. Orang-orang di sekitarnya yang tidak sepaham dengan konsep-konsep dan cara kerja Gendhon, biasanya menyisih dengan sendirinya, mengambil jarak, geleng-geleng kepala sambil memuji atau mengumpatnya. Banyak hal baru yang dihasilkan, tetapi tidak sedikit juga yang belum dicapai. Banyak orang yang kagum memujinya, tetapi banyak pula yang mencibirnya. Semua itu pada hakikatnya merupakan konsekuensi wajar bagi seorang yang melakukan upaya pembaruan dan teguh memegang prinsipnya.

Gendhon belajar dari sejarah, dan karenanya ia sadar sejarah bahwa suatu kehidupan itu bergerak dan berubah dalam ruang dan waktu, dalam alam dan zaman. Gendhon tumbuh sebagai insan yang aktif dan dinamis. Ia tidak mau begitu saja larut ke dalam gelombang arus kehidupan yang umumnya berlaku (tren) dalam masyarakat. Sebaliknya, ia berusaha menciptakan situasi kehidupan baru, khususnya dalam seni pertunjukan tradisi, dan berusaha memengaruhi orang-orang lain dan lingkungan sekitarnya untuk menyatu ke dalam situasi yang diwujudkannya itu.

Untuk mencapai tujuan tersebut ia harus membayar mahal dengan mengorbankan seluruh pikiran, tenaga, waktu, disertai kerja keras dan pengabdian yang tanpa henti, di samping kadang-

kadang menerima caci-maki dari pihak-pihak yang berseberangan. Gendhon tetap tegar pada prinsipnya dan berjalan terus sampai ke ujung hidupnya. Semangat untuk bekerja terus berkobar meskipun kondisi kesehatannya semakin menurun dan terbaring di rumah sakit, menunggu saat-saat terakhir. Ketika alat untuk komunikasi bicara tidak sepenuhnya berfungsi, ia menggunakan tangannya untuk menulis pesan dan perintah sehubungan dengan tugas dan tanggung jawabnya sebagai pemimpin PKJT dan ASKI Surakarta. Semuanya berakhir pada Minggu, 7 Agustus 1983. Arwah Gendhon melayang meninggalkan segala macam bentuk kehidupan dunia fana, meninggalkan hasil kerja dan karyanya, mewariskan 'semangat Gendhon' kepada para *cantrik* pengikutnya, dan mewariskan tugas-tugas yang senantiasa harus diteruskan karena menurut sifatnya tidak dapat diselesaikan dan tidak akan pernah selesai.

C. Hari-Hari Menjelang Akhir

Dua tahun terakhir (1982–1983) pusat perhatian Gendhon lebih banyak tercurah untuk memikirkan persiapan-persiapan bagi peningkatan status ASKI Surakarta menjadi Institut Seni. Hal itu dilakukan sejak Januari 1982, yaitu sejak Menteri P dan K, Dr. Daoed Joesoef, dengan disaksikan Dirjen Pendidikan Tinggi, Prof. Dr. Dody Tisnaamijaya, meminta Gendhon selaku Ketua ASKI Surakarta untuk mempersiapkan Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dalam waktu satu sampai dengan satu setengah tahun.

Menurut peraturan yang berlaku (PP No. 5/1980), sebuah institut sekurang-kurangnya memiliki dua fakultas. Jadi, ISI Surakarta juga sedikitnya memiliki dua fakultas, yaitu Fakultas Seni Pertunjukan dan Fakultas Seni Rupa dan Desain. Kondisi ASKI Surakarta pada waktu itu baru siap dengan satu fakultas, yaitu Fakultas Seni Pertunjukan. Dengan demikian, Gendhon harus mempersiapkan Fakultas Seni Rupa dan Desain dalam waktu sekitar 1,5 tahun. Bidang seni rupa dan desain yang dirancang untuk ISI Surakarta adalah yang berbasis pada seni dan budaya tradisi. Hal itu menjadi pilihan utama karena bidang itu belum ditangani secara khusus dan serius oleh perguruan

tinggi-perguruan tinggi yang menyelenggarakan pendidikan seni rupa dan desain. Untuk maksud tersebut, Gendhon menjalin hubungan kerja sama dengan Jurusan Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung (ITB) dan Universitas Udayana melalui dosen-dosen seniornya, untuk memperoleh dukungan dan kesediaan mereka sebagai pengajar luar biasa di ISI Surakarta. Pada umumnya mereka menyambut dengan antusias, mendukung konsep Gendhon, dan bersedia menjadi pengajar.¹³

Setelah persiapan berjalan sekitar satu tahun, Gendhon merasa optimis bahwa ISI Surakarta bakal terwujud. Forum Festival Seni IKI 1983 yang berlangsung bulan Maret di kampus ASKI Surakarta oleh Gendhon dimanfaatkan untuk mengampanyekan bakal berdirinya ISI Surakarta. Cara itu sangat strategis karena waktu itu sebagian besar pengajar dan mahasiswa Akademi Seni seluruh Indonesia, di samping para pengamat seni, kritikus, televisi, dan jurnalis berkumpul di sana. Dalam kesempatan siaran langsung wawancara di Televisi Republik Indonesia (TVRI) Stasiun Yogyakarta, Gendhon, didampingi Ketua Umum Festival IKI, Rustopo (Gambar 2.18) dan pimpinan Proyek Pengembangan IKI, Edy Kartasubarna, secara terbuka menyatakan bahwa dalam waktu dekat ASKI Surakarta akan berubah menjadi Institut Seni Indonesia. Dalam kesempatan itu Edy Kartasubarna menggarisbawahi pernyataan Gendhon.

Antara 6–10 Juni 1983, bertepatan dengan penyelenggaraan Rapat Kerja Nasional Departemen P dan K yang diikuti oleh seluruh pimpinan perguruan tinggi negeri, Gendhon diminta untuk melaporkan hasil persiapan-persiapan pembentukan ISI Surakarta kepada Dirjen Pendidikan Tinggi. Sayang, hal itu tidak dapat dilakukannya sendiri karena pada 4 Juni 1983 Gendhon harus dirawat secara intensif di ruang *Intensive Care Unit* (ICU) Rumah

13 STSRI “ASRI” Yogyakarta tidak dihubungi karena mereka sedang menyiapkan sendiri pembentukan ISI Yogyakarta. UNS juga tidak dihubungi karena tenaga-tenaga senior di sana pada umumnya tidak setuju dengan penggabungan “Jurusan Seni Rupa UNS” ke dalam ISI Surakarta. Apalagi setelah muncul pernyataan Rektor dalam *Kompas*, yang menyatakan keberatannya karena konsepnya berbeda.



Keterangan: Gambar ini diambil ketika acara pembukaan Acara Pembukaan Festival Kesenian IKI (FKI) 1983 di Pagelaran Keraton, Surakarta.
Foto: ASKI Surakarta (1983).

Gambar 2.18 Gendhon Humardani (Ketua ASKI Surakarta) dan Rustopo (Ketua OC FKI)

Sakit Umum (RSU) Kustati Surakarta. Di ruang ICU RSU Kustati, dalam posisi terbaring dengan beberapa saluran cairan infus dan oksigen yang menempel di tubuhnya, Gendhon berbicara lirih, merumuskan laporan tentang persiapan pembentukan ISI Surakarta yang akan disampaikan kepada Dirjen Pendidikan Tinggi. Rustopo (Pembantu Ketua I) merekam kata-kata yang terlontar dari mulut Gendhon yang kurang begitu jelas, dan mencatatnya. Rustopo diminta untuk menyampaikan laporan tersebut secara tertulis kepada Dirjen Pendidikan Tinggi di sela-sela Rapat Kerja Nasional Departemen P dan K di Hotel Sahid Jakarta.

Seminggu kemudian Gendhon diterbangkan ke Jakarta untuk menjalani pemeriksaan dan perawatan yang lebih intensif di Rumah Sakit St. Carollus (Gambar 2.19). Di sana Gendhon harus menjalani operasi pembedahan untuk membasmi kanker hati, tetapi tim dokter bedah menyatakan tidak mampu membasminya. Untuk mempertahankan hidup Gendhon, tim dokter membuat saluran *bypass*. Oleh kakaknya, Jenderal (Purn.) Soedjono Humardani, Gendhon kemudian dikirim ke Jepang dengan asumsi bahwa di sana peralatan dan dokter-dokter ahlinya lebih canggih. Di Jepang Gendhon menjalani pembedahan ulang, sementara kondisi fisik dan daya tahannya semakin merosot. Hasilnya, tim dokter bedah di Jepang juga tidak mampu berbuat apa-apa terhadap penyakit Gendhon. Akhirnya, Gendhon diterbangkan kembali ke Jakarta, dan meninggal dunia pada Minggu, 7 Agustus 1983 di Rumah Sakit St. Carollus.



Keterangan: Foto ini dibuat sebelum Gendhon Humardani diterbangkan ke Jepang

Foto: Berta Gendhon Humardani (1983)

Gambar 2.19 Gendhon Humardani (di kursi roda) di Rumah Sakit St. Carollus, Jakarta

Sebelum meninggal, Gendhon pesan kepada Ibu Berta agar jenazahnya dikuburkan di bawah kaki ibunya. Untuk itu, ia meminta untuk memperabukan jenazahnya untuk memudahkan pelaksanaan penguburan sesuai dengan keinginannya itu (Berta Gendhon Humardani, wawancara, 1989). Akhirnya, yang memutuskan tata cara penguburan adalah Soedjono Humardani. Jenazah Gendhon diperabukan seperti permintaannya, tetapi abu jenazahnya tidak dikuburkan di bawah kaki ibunya. Abu jenazah Gendhon disimpan dalam guci kecil dari keramik (Gambar 2.20), kemudian diletakkan dalam peti jenazah, lalu dikuburkan di samping kanan pusara ibunya.



Foto: Berta Gendhon Humardani (1983)

Gambar 2.20 Abu Jenazah Gendhon Humardani dalam Guci (Lingkar Merah)

Pada Senin, 8 Agustus 1983 pagi, jenazah Gendhon diterbangkan dari Jakarta menuju Surakarta. Jenazah kemudian disemayamkan di Pendapa Sasonomulyo untuk memperoleh penghormatan terakhir dari

para pelayat. Upacara penghormatan dan pemberangkatan jenazah berjalan sangat khidmat, dengan latar alunan tetabuhan gamelan terus-menerus yang khusus dipersiapkan oleh para *cantrik*-nya untuk upacara itu. Keberangkatan jenazah Gendhon ke tempat pemakaman di Desa Janti Jatinom Klaten, diiringi oleh tetabuhan Gong Gede Bali yang gagah menggelora. Hari itu, sepanjang Jalan Slamet Riyadi ke barat hingga Kartasura penuh dengan iring-iringan kendaraan bermotor roda empat para pelayat, yang bergerak merambat ke arah Klaten mengantarkan jenazah Gendhon sampai ke tempat tujuan.

Kepergian Gendhon untuk selama-lamanya dirasakan oleh masyarakat seni sebagai kehilangan besar. Komentar-komentar bermunculan di warung-warung dan tempat-tempat mangkal para seniman, juga melalui media massa cetak. Di bawah ini dikutip beberapa pernyataan penting yang patut dikemukakan.

Sal Murgiyanto: “Mas Gendhon telah mendobrak kesenian Jawa yang selama ini lamban dan macet menjadi kesenian yang terbuka. Ia melihat dengan kaca mata pemahaman modern” (Murgiyanto, 1983b). Sardono W. Kusumo menyambung: “Untuk kalangan seni Jawa, dia adalah seorang revolusioner” (dalam Murgiyanto, 1983b). “Ia termasuk orang langka yang mampu merangkul dan membina seniman tradisional sekaligus memberi kesempatan luas kepada seniman modern”, kata Bambang Murtiyoso (dalam Murgiyanto, 1983b). Hal senada diungkapkan oleh Martopangrawit bahwa Gendhon mampu mengambil hati seniman tradisional yang semula cenderung tertutup (dalam Murgiyanto, 1983a). “Akan tetapi gagasan Gendhon sering kali terlalu jauh dan tinggi”, kata Ki Anom Suroto (dalam Murgiyanto, 1983a). Soegiarto, mantan Ketua Fraksi Karya Pembangunan (Golkar) mengungkapkan: “Almarhum adalah seorang pejuang konkret dan patriot paripurna. Orangnya sederhana. Dedikasinya ia tumpahkan untuk kehidupan kemanusiaan. Kita kehilangan seorang budayawan dan seniman besar” (dalam Murgiyanto, 1983a).

“Kepemimpinan Gendhon dalam perguruan tinggi berbeda dengan pemimpin-pemimpin Perguruan Tinggi lainnya. Ia seolah-olah otoriter dan sadis karena ia menghendaki latihan yang keras dan disiplin; karena tanpa itu kesenian besar tidak akan tercipta”,

kata Mochtar Hadi dalam peringatan 40 hari meninggalnya Gendhon (Rekaman audio kaset No. 7.6/HUM/3/1983). Sardono (dalam Murgiyanto, 1983a) menambahkan lagi, “Belum ada tokoh lain yang secara pas bisa menggantikan konsep-konsepnya.”

Nancy K. Florida juga merasakan kehilangan “*saka guru*” dari segalanya dan mencemaskan bahwa di masa depan akan berantakan (dalam Murgiyanto, 1983a). Hal senada diungkapkan Suprpto (mantan sekretaris PKJT): “Meninggalnya Pak Gendhon, langit kebudayaan di Surakarta dan Jawa Tengah seperti telah runtuh.” (dalam Murgiyanto, 1983a). Masih banyak lagi pernyataan-pernyataan para tokoh dari berbagai kalangan (seniman, budayawan, politisi, pejabat, wartawan, dan lain-lain), yang pada garis besarnya mengungkapkan perasaan kehilangan, pujian, dan kecemasan pada masa mendatang.

Pernyataan-pernyataan pujian di atas tidak begitu meleset, demikian juga dengan pernyataan kekhawatiran akan masa depan kehidupan seni tradisi sepeninggal Gendhon. Perubahan yang sangat mencolok sesudah Gendhon meninggal tampak jelas dalam hubungan antara PKJT dan ASKI Surakarta. Dua lembaga ini yang di bawah Gendhon menjadi suatu kekuatan yang sangat efektif, akhirnya bercerai berai menjadi dua kekuatan yang bergerak sendiri-sendiri. Bahkan pimpinan dari kedua lembaga itu saling mencurigai. Akibatnya, beberapa kegiatan yang ada karena penggabungan dua kekuatan tersebut menjadi tidak berdaya lagi atau mati sama sekali. Usaha-usaha untuk menyatukan kembali kedua kekuatan itu tidak pernah membuahkan hasil yang memuaskan, meskipun melibatkan tokoh-tokoh penting yang cukup berwibawa terhadap keberadaan dua lembaga tersebut. Kebijakan pemerintah—dalam hal ini Kanwil P dan K Jawa Tengah dan Ditjen Kebudayaan—dalam menunjuk pimpinan PKJT untuk tahun anggaran 1984/1985 sangat mengejutkan berbagai pihak. Pemerintah mengangkat seorang birokrat yang tidak memiliki wawasan yang baik tentang seni. Barangkali kekhawatiran Nancy dan Soeprpto semakin nyata. Sementara itu, para *cantrik* Gendhon, terutama civitas akademika ASKI Surakarta, tanpa mengesampingkan usaha-usaha keras mereka, ternyata tidak sepenuhnya mampu menghidupkan kembali kegiatan-kegiatan kesenian yang pernah

tercipta berkat menyatunya kekuatan PKJT dan ASKI Surakarta di bawah pimpinan Gendhon.

Perubahan lain yang mencolok adalah yang berhubungan dengan komitmen Menteri P dan K terhadap perubahan status ASKI Surakarta menjadi ISI Surakarta. Dengan pergantian pejabat Menteri dan Dirjen Pendidikan Tinggi, komitmen tersebut menjadi buyar, kembali ke titik nol atau seolah-olah tidak pernah terjadi. Rustopo (waktu itu berusia 32 tahun) ditunjuk untuk meneruskan kepemimpinan Gendhon di ASKI Surakarta dan harus mulai dari nol ketika membicarakan tentang perubahan menjadi ISI Surakarta. Hambatannya cukup berat dan jalannya lebih berliku-liku. Hal ini di antaranya karena Rustopo relatif masih muda dan tidak memiliki daya terobos dan daya dobrak seperti yang dimiliki Gendhon. Hal yang dirasa menyakitkan adalah tanggapan dari salah satu pejabat teras, yang secara ketus mempertanyakan kredibilitas ASKI Surakarta. Pertanyaan-pertanyaan, “Berapa jumlah doktor?”, “Berapa jumlah golongan IV?”, dan “Berapa jumlah fasilitas?”, jelas-jelas menunjukkan bahwa ukuran kredibilitas itu semata-mata diukur dari segi kuantitasnya.

Kekuatan-kekuatan lain yang menyangkut segi-segi kemampuan berkembang, kreativitas seni, penelitian seni, prestasi dan reputasi yang pernah diukir, serta kemampuan perseorangan para dosen, seolah-olah tidak diperhatikan. Jika segi-segi seperti ini tidak diindahkan, sesungguhnya sangat menyedihkan. Lebih menyedihkan lagi jika hal itu terjadi akibat dari sangat kurangnya wawasan kesenian dan kebudayaan yang mereka (pejabat) miliki. Pernyataan-pernyataan seperti “Apa bedanya wayang kulit, keris, kreasi-kreasi ASKI Surakarta dengan wayang dan keris yang dijual di kaki-lima Malioboro atau Pasar Klewer?”, menunjukkan bahwa wawasan seni mereka tidak luas dan dalam. Hal seperti itu sesungguhnya dapat dimaklumi jika memang benar-benar tidak mengerti. Akan tetapi, persoalannya menjadi lain jika ketidaktahuan mereka itu ikut menentukan kebijaksanaan sebagai pejabat yang membuat keputusan.

Dari kedua indikator di atas (tanpa mengecilkkan arti kasus-kasus lain yang muncul sesudah Gendhon meninggal), dapat dijadikan

sebagai indikator bahwa begitu kuatnya pengaruh dan peranan Gendhon di berbagai kalangan. Oleh karena itu, komentar-komentar beberapa tokoh yang dikutip di atas barangkali bukan sekadar basa-basi atau omong kosong, melainkan merupakan ungkapan yang sebenarnya berdasarkan kecermatan pengamatan pengungkapnya. Sudah barang tentu disadari sepenuhnya bahwa kekurangan pasti melekat pada setiap orang, demikian juga pada Gendhon. Akan tetapi, bagaimanapun Gendhon dengan segala kemampuannya, dengan dedikasinya yang tinggi, dan dengan semangat kerja keras serta disiplin telah memberikan sesuatu yang sangat berharga bagi kehidupan kesenian, khususnya seni pertunjukan tradisi, juga bagi dunia pendidikan kesenian, khususnya Perguruan Tinggi Seni.

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.



BAB III

SENI TRADISI KONTEMPORER: PANDANGAN DAN GAGASAN GENDHON HUMARDANI

Pembaruan yang dilakukan Gendhon Humardani dalam seni tradisi antara lain didasarkan atas pandangannya tentang seni tradisi itu sendiri, meliputi sifat-sifat seninya dan situasi kehidupannya. Jenis-jenis seni pertunjukan tradisi yang dijadikan objek pembaruan terutama tari, karawitan, dan pedalangan. Pembaruan itu sudah dimulai sejak tahun 1950-an, ketika ia menjadi ketua umum Himpunan Siswa Budaya (HSB) di Yogyakarta. Kemudian dilanjutkan pada dekade 1970-an–1980-an awal, ketika ia memimpin Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta.

Pandangan Gendhon Humardani tentang seni tradisi yang dijadikan dasar bagi upaya pembaruannya, baik pada dekade 1950-an maupun 1970-an–1980-an awal, pada hakikatnya sama. Perbedaannya terletak pada cara penggarapan dan pendekatan, mengingat situasi dan kondisi lingkungan, waktu, dan potensi pendukungnya (seniman, sarana, prasarana, ataupun dana) berbeda. Hal ini disebabkan oleh perubahan-perubahan yang terjadi dalam kurun waktu itu. Kecuali itu juga bahwa kewenangan Gendhon Humardani sebagai ketua HSB

dan sebagai pejabat pimpinan lembaga pemerintah merupakan faktor pembeda lainnya.

A. Pengertian Seni

Gendhon Humardani memandang bahwa seni adalah wujud yang dibentuk dengan memperhatikan garapan mediumnya; tidak ditujukan untuk keperluan praktis; dan jangkauannya meliputi bentuk-bentuk ”pakai” sampai dengan bentuk-bentuk yang semata-mata untuk keperluan penghayatan (Humardani, 1982/83, 1). Dalam kesempatan lain, Gendhon Humardani juga menyatakan, “karya seni adalah tindakan yang berwujud, yang merupakan ungkapan suatu cita (keinginan, kehendak) ke dalam bentuk fisik yang dapat ditangkap dengan indra” (Humardani, 1960a, 1).

Fungsi seni pertunjukan menurut Gendhon Humardani harus dipandang dari garapan mediumnya dan kebutuhan kita saat ini. Dengan itu, Gendhon Humardani membagi fungsi seni menjadi dua, yaitu fungsi utama (primer) dan fungsi tambahan (sekunder). Fungsi primer seni adalah sebagai sarana untuk penghayatan dan ekspresi, sedangkan fungsi sekunder seni adalah sebagai sarana untuk keperluan akan hal-hal yang bukan seni.¹⁴ Dalam fungsi primernya, sasaran penggarapan seni adalah masalah-masalah kehidupan rohani yang *wigati* (penting) dan relevan dengan alam dan jiwa zamannya. Nilainya terletak pada penghayatan terhadap permasalahan dasar membudaya secara jujur dan terbuka. Dalam fungsi primer ini,

14 Mengenai fungsi seni ini, bandingkan dengan definisi fungsi seni dalam masyarakat menurut Alan P. Meriam mencakup sembilan aspek, yaitu sebagai sarana (1) upacara, (2) hiburan, (3) komunikasi, (4) persembahan simbolik, (5) respons fisik, (6) penjaga keserasian norma-norma dalam masyarakat, (7) pengukuh institusi sosial dan upacara keagamaan, (8) kelangsungan dan stabilitas kebudayaan, dan (9) integritas kemasyarakatan. Bandingkan juga dengan Curt Sachs, yang membagi fungsi seni tari menjadi dua, yaitu untuk tujuan magis dan untuk tontonan. Selain itu, Soedarsono membagi fungsi seni pertunjukan dalam zaman teknologi modern menjadi tiga, yaitu sebagai sarana upacara, hiburan pribadi, dan tontonan. Sementara itu, Edi Sedyawati membagi fungsi tari menjadi enam, yaitu sebagai sarana (1) persembahan kepada yang gaib, (2) pengagungan terhadap penguasa duniawi, (3) hiburan, (4) pelengkap upacara adat, (5) pengucapan dorongan batin yang bersifat perorangan, dan (6) perwujudan ‘image Indonesia’.

kesenian mengabadikan pengalaman kehidupan yang bergairah dan bermakna (Humardani, 1982/83, 2). Ungkapan pengalaman kehidupan seperti ini, antara lain dapat berbentuk garapan nilai-nilai kehidupan, keyakinan keagamaan, atau kemantapan kepercayaan sebagai pedoman hidup pribadi dan sesamanya, kehidupan dalam dunia fana, hidup tawakal terhadap yang diyakininya, dan hakikat keberadaannya sebagai manusia (Humardani, 1982/83, 31). Seni dalam fungsi primernya ini bersifat khas dan mantap, tidak dapat digantikan oleh kegiatan lain-lain. Sifat inilah yang memprioritaskan kreativitas sebagai permasalahan pokok (Humardani, 1982/83, 55–56).

Seni dalam fungsi sekunder, tujuan pokoknya bukan sebagai sarana untuk penghayatan, melainkan untuk memperoleh pengalaman lain-lain, atau sebagai sarana untuk kepentingan lain-lain, seperti upacara, pendidikan, penerangan, propaganda politik, hiburan, investasi, dan perdagangan, dan lain-lain juga untuk simbol status dan *pamer kawruh* (memamerkan pengetahuan) (Humardani, 1982/83, 58; Humardani, 1979/80). Fungsi sekunder ini biasanya tidak diorientasikan kepada nilai-nilai kehidupan rohani yang *wigati* seperti pada fungsi utamanya. Dalam fungsi sekunder ini tidak dipermasalahkan tentang kemantapan ungkapan atau ekspresi seninya karena bukan itu tujuannya (Humardani, 1982/83, 58). Contoh untuk hal ini dapat dijelaskan dalam pertunjukan drama yang ditujukan untuk penerangan. Di sini yang pokok bukan kemampuan sutradara, pemain, penata lampu, dan penata panggung, juga bukan hasil karya panggung yang mantap, melainkan bagaimana pertunjukan itu menarik penonton sehingga pesan-pesan ‘penerangan’ dapat diterima penonton secara jelas. Pemain tidak perlu memiliki kemampuan akting yang baik, tetapi cukup dengan bermain secara menarik saja (Humardani, 1982/83, 58–59).

Menurut Gendhon, penggolongan fungsi seni seperti itu tidak hitam-putih karena tidak jarang kedua fungsi itu terdapat bersama-sama dalam satu peristiwa, dalam satu karya seni. Lebih penting dari itu, kedua fungsi tersebut—baik yang primer maupun yang sekunder—nyatanya dapat memenuhi kebutuhan hidup manusia membudaya.

Fungsi seni sebagai sarana pendidikan, penerangan, hiburan, upacara, dan lain-lainnya, sama pentingnya dengan fungsi seni sebagai sarana perenungan dan penghayatan. Pendeknya, semuanya merupakan bagian dari wilayah kehidupan membudaya (Humardani, 1979/80; Soedarsono, 1985; Sedyawati & Damono, 1983). Akan tetapi, ada gejala yang mendorong untuk membedakan antara fungsi primer dan sekunder, yaitu adanya kecenderungan untuk menonjolkan seni dalam fungsi sekunder. Bahkan ada tendensi untuk menganggap bahwa sifat-sifat sekunder itu lebih penting atau bahkan dianggap sebagai satu-satunya sifat yang ada dalam kehidupan kesenian.

B. Pengertian Seni Tradisi

Istilah seni tradisi (pada umumnya orang menyebut seni tradisional), biasanya digunakan untuk menunjuk bentuk-bentuk kesenian yang tumbuh dan berkembang di daerah-daerah yang didukung oleh komunitas masyarakat setempat. Biasanya juga dimaksudkan untuk membedakannya dari bentuk-bentuk kesenian "kota" yang dianggap seni nasional meskipun sumbernya berasal dari kebudayaan asing. Pengertian seperti itu terlalu umum dan luas sehingga sukar dikenali batas-batasnya. Akan tetapi, ketika orang mencoba membuat batasan seni tradisi maka setiap orang membuat batasan perbedaan masing-masing. Gendhon Humardani juga membuat batasan seni tradisi yang relatif berbeda dengan orang-orang lain. Untuk mengetahui sejauh mana perbedaan batasan seni tradisi antara Gendhon Humardani dan orang-orang lain, dapat diketahui melalui penjelasan di bawah ini.

Suwandono, Direktur Kesenian Ditjen Kebudayaan (1976), merumuskan pengertian seni tradisi sebagai wujud kesenian yang memiliki ciri-ciri khas kedaerahan tertentu. Ciri-ciri itu berhubungan erat dengan perkembangan tata kehidupan masyarakatnya. Fungsinya diabdikan untuk kepentingan masyarakat pendukungnya, bahkan merupakan bagian dari berbagai bentuk upacara adat untuk keselamatan, kemakmuran, dan kesejahteraan masyarakat itu. Oleh karena itu, kekeliruan dan kesalahan dalam penyajiannya dapat

menimbulkan malapetaka bagi seluruh masyarakat pendukungnya. Dalam perkembangan selanjutnya, seni tradisi melahirkan pola-pola yang merupakan vokabuler garapan (Dewan Kesenian Jakarta, 1975, 80). Senada dengan Suwandono, Sumaryo menyatakan bahwa seni tradisi (musik) merupakan bentuk seni yang menggunakan pola-pola tradisi secara turun-temurun (Dewan Kesenian Jakarta, 1975, 64). Dalam hal ini, baik Suwandono maupun Sumaryo menggunakan istilah seni tradisi untuk menunjukkan semua bentuk kesenian yang hidup dan didukung oleh tradisi budaya masyarakat setempat, tanpa membedakan sifat-sifatnya, masyarakat pendukungnya, dan unsur-unsur lainnya.

Pada tahun 1970-an–1980-an juga beredar penggunaan istilah klasik di samping tradisi atau tradisional. Tampaknya istilah klasik digunakan untuk menyebut bentuk-bentuk kesenian yang berasal dari keraton, atau bentuk-bentuk kesenian yang garapannya halus. Istilah tradisional biasanya digunakan untuk menyebut bentuk-bentuk kesenian yang berasal dari kalangan rakyat jelata, atau rakyat petani pedesaan. TVRI misalnya menyebut tari *Gambiranom*, *Klana Topeng*, *Gambyong*, *Srimpi*, dan *Bedhaya*, sebagai tari-tari klasik, dan menyebut *Lengger*, *Srandhul*, dan *Kobrasiswa* sebagai tari-tari tradisional. Di Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta istilah klasik digunakan untuk bentuk-bentuk kesenian yang berasal dari keraton. Soedarsono melawankan bentuk-bentuk seni klasik dengan bentuk-bentuk seni yang segar (*kitsch*); yang klasik berkiblat pada tradisi masa lampau, sedangkan yang segar tidak berkiblat pada masa lampau (Soedarsono, 1986/87, 185–186).

Koentjaraningrat menggunakan istilah klasik tradisional untuk menyebut tari-tari keraton, termasuk tari *Gatutkaca Gandrung* dan bentuk-bentuk tari *Kiprahan* lainnya (Koentjaraningrat, 1984, 309). Akan tetapi, Jennifer Lindsay meragukan penggunaan istilah tradisional oleh para ahli Indonesia untuk menyebut seni pertunjukan keraton karena ia berpendapat bahwa yang termasuk seni klasik adalah yang memiliki nilai-nilai yang ajeg, stabil, dan berkaitan dengan masa lampau (Soedarsono, 1986/87).

Umar Kayam mengatakan bahwa kesenian tradisional tumbuh sebagai bagian dari kebudayaan masyarakat tradisional di wilayah masing-masing. Dengan demikian, ia memiliki ciri-ciri yang khas dari masyarakat petani yang tradisional itu. Perkembangannya sangat lamban. Ia merupakan bagian dari satu 'kosmos' kehidupan yang bulat tanpa terbagi-bagi dalam pengotakan spesialisasi. Karya seninya bukan merupakan hasil kreativitas perseorangan, melainkan tercipta secara anonim bersamaan dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Bentuk seni bersifat fungsional, dalam arti temanya, bentuk-bentuk ungkapannya, dan penampilannya tidak terpisahkan dari kepentingan kosmos yang menyeluruh itu, yaitu kepentingan petani akan padi dan roh-roh halus penjaga padi. Dalam perkembangannya, pusat orientasi kosmos itu bergeser kepada Raja yang berkuasa. Dengan demikian, seni tradisional dikembangkan menjadi seni yang berorientasi ke pusat baru, yaitu keraton. Maka lahirlah seni tradisi keraton yang merupakan bentuk penghalusan dari seni tradisi rakyat. Sifat-sifat kesederhanaan pada seni tradisi rakyat berubah menjadi halus dan rumit. Susunan seni baru ini digarap di dalam tembok keraton yang didasarkan pada tuntutan tata cara yang lebih halus dan rumit pula. Umar Kayam menyebut seni keraton itu sebagai seni tradisi keraton, dan menyebut seni petani sebagai seni tradisi kerakyatan. Di antara kedua bentuk seni itu, meskipun yang satu merupakan bentuk pengembangan dari yang lain, namun pada dasarnya masih merupakan seni fungsional yang masih bersifat anonim dan masih merupakan bagian dari satu kosmos yang tidak terbagi dalam kotak-kotak spesialisasi (Kayam, 1981, 59–60).

James R. Brandon menggolongkan seni pertunjukan yang hidup di kawasan Asia Tenggara menjadi empat: (1) *the folk theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi rakyat); (2) *the court theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi keraton); (3) *the popular theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi populer); dan (4) *the western theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi Barat). Ciri-ciri seni pertunjukan tradisi rakyat, antara lain tumbuh di pedesaan, dimainkan oleh orang-orang desa setempat yang tidak profesional, bentuk komposisinya

sederhana, garapan seninya rendah, dan jarang menggunakan gedung pertunjukan. Ciri-ciri seni pertunjukan keraton, antara lain dilakukan di dalam keraton, dimainkan oleh para abdi dalem seni yang terlatih yang hidup di lingkungan keraton dan digaji, bentuk komposisinya kompleks dan halus, serta tingkat garapan seninya tinggi. Ciri-ciri seni pertunjukan tradisi populer, di antaranya hidup di kota-kota kecil dan besar, para pemain bergabung dalam satu rombongan, sifatnya komersial (pemain memperoleh bayaran dari hasil penjualan karcis), dipertunjukkan setiap malam di gedung pertunjukan tetap atau sementara, gaya dan cerita yang disajikan diambil dari berbagai sumber sepanjang dapat memuaskan penontonnya. Ciri-ciri seni pertunjukan tradisi Barat, antara lain pemainnya para mahasiswa atau sarjana yang orientasi studinya ke Barat, para penonton adalah para elite yang orientasinya juga ke Barat, dan mutu garapan seninya biasanya rendah (Brandon, 1967, 80–82).

Beberapa pengertian tentang ‘seni tradisi’ (termasuk istilah-istilah yang sejenis seperti seni tradisional, seni tradisi rakyat, seni tradisi keraton, seni klasik) yang telah dijelaskan di atas, pada umumnya berkaitan dengan konteks kehidupan sosial-budaya. Identifikasi ciri-ciri dan sifat-sifat ‘seni tradisi’ didasarkan pada lingkungan tempat pertumbuhannya, komunitas pendukungnya, fungsi sosialnya, dan nilai-nilai yang dikandungnya. Salah satu di antaranya, Umar Kayam, menyinggung aspek historis dan aspek seninya, dan demikian juga halnya dengan Brandon. Perbedaan-perbedaan rumusan pengertian seni tradisi tersebut pada dasarnya disebabkan oleh perbedaan latar belakang, perspektif pandang, dan konteks atau arah pembicaraan masing-masing. Pengertian-pengertian tersebut pada dasarnya merupakan fakta yang dikonstruksi dari hasil pengamatan langsung dan studi kepustakaan. Sifatnya informatif dan sudah barang tentu merupakan informasi yang sangat berharga.

Gendhon Humardani merumuskan pengertian seni tradisi juga meliputi segi-segi sosial-budaya. Ia tidak berhenti menyajikan sebagai fakta informatif, tetapi juga diorientasikan kepada hal-hal yang akan digunakan sebagai landasan kerja, terutama kerja penggarapan,

pengembangan, dan pembinaan. Oleh karena itu, pandangan Gendhon Humardani tentang 'seni tradisi' dalam alinea-alinea berikut lebih ditekankan pada segi-segi penggarapan medium ekspresi. Gendhon Humardani, senada dengan Umar Kayam, menyatakan bahwa seni tradisi meliputi jenis-jenis yang disebut sebagai seni tradisi rakyat dan seni tradisi keraton (Humardani, 1982/83, 5). Adapun penjelasan tentang kedua jenis seni ini adalah sebagai berikut.

1. Seni Tradisi Rakyat

Seni tradisi rakyat didukung oleh kelompok masyarakat homogen yang menunjukkan sifat-sifat solidaritas yang nyata, yaitu masyarakat pedesaan atau pedalaman. Bentuknya tunggal, tidak beragam, tidak halus, dan tidak rumit. Penguasaan terhadap bentuk-bentuk semacam itu dapat dicapai dengan tidak melalui latihan-latihan khusus. Peralatannya sederhana dan terbatas. Dalam penyajian (pementasan) seolah-olah tidak ada jarak antara pemain dan penonton. Penonton sewaktu-waktu dapat bergabung menjadi pemain dan sebaliknya. Situasi semacam itu menyebabkan seni tradisi rakyat sangat akrab dengan lingkungannya, yaitu lingkungan pedesaan atau pedalaman (Humardani, 1980, 5–6; Humardani, 1982/83, 6).

Pengertian akrab dengan lingkungannya tidak hanya berarti dirasakan mantap dan dekat oleh masyarakat pendukungnya, melainkan juga dapat muncul bersama-sama dengan ungkapan-ungkapan lain, seperti kepercayaan, agama, upacara perkawinan, khitanan, bersih desa, dan ruwatan. Fungsinya sebagai sarana untuk pelestarian kehidupan bermasyarakat yang berkaitan dengan kepercayaan, dan sebagai sarana untuk pendidikan dan hiburan masyarakat (Humardani, 1980, 6).

Sifat tidak halus dan tidak rumit tidak semata-mata berarti spontan. Spontan dalam arti tidak ada perbendaharaan garap atau vokabuler. Vokabuler bisa ada seperti dalam *Rodat*, *Angguk*, *Dolalak*, dan bisa tidak ada, seperti pada *Emprak* dan *Tayub*. Sifat spontan memang ada, tetapi terbatas dalam pelaksanaan. Dalam arti, tidak ada pedoman atau aturan pelaksanaan (misalnya pelaksanaan *pacak*

gulu, ukel tangan, *junjungan* kaki, dilakukan sesuka para pemain) (Humardani, 1980, 6).

Seni tradisi rakyat juga memiliki sifat kepolosan, tidak ada pretensi untuk mencapai derajat kedalaman seperti halnya seni tradisi keraton dan seni modern. Humor hampir selalu ada karena untuk hiburan yang segar. Mutunya tecermin dalam sifat-sifat di atas, tidak ada kedalaman dan tidak halus atau rumit (Humardani, 1980, 6).

2. Seni Tradisi Keraton

Seni tradisi keraton merupakan bagian yang tak terpisahkan dari istana raja. Wujudnya seperti seni tari, seni karawitan, seni pedalangan, seni rupa, dan seni sastra. Sifat-sifatnya berbeda dari sifat-sifat seni tradisi rakyat. Bentuk dan isinya tergarap halus (*sophisticated*). Oleh karena itu, untuk mewujudkannya diperlukan latihan-latihan yang tekun dan lama. Peralatannya dapat kompleks, seperti tampak pada gemelan, busana tari, dan wayang kulit. Dalam perkembangan zaman terjadi perluasan ke luar tembok keraton, yaitu ke tengah-tengah masyarakat di kota-kota pusat budaya baru, dan juga ke desa-desa meskipun tidak deras dan merata. Jenis-jenis seni tradisi keraton itu oleh Gendhon Humardani disebut seni tradisi (tanpa tambahan 'onal' ataupun 'onil'). Istilah seni tradisi versi Gendhon Humardani ini kecuali mengandung arti yang cakupannya luas, juga mengandung arti petunjuk kualitas (Humardani, 1982/83, 6).

Pengertian tradisi yang digunakan Gendhon Humardani di atas sejajar dengan *the great tradition* yang digunakan oleh Robert Redfield. Gendhon Humardani menerjemahkan *the great tradition* sebagai tradisi besar (Kayam menerjemahkannya sebagai tradisi agung), yaitu milik segolongan orang terpilih (*the selected few*) yang dipelihara, dipupuk, dan dikembangkan oleh kalangan terpelajar, filsuf, rohaniwan, dan sastrawan di tempat-tempat yang terhormat, seperti sekolahan dan kuil-kuil. Lawan *the great tradition* adalah *the little tradition* atau tradisi kecil, yaitu milik golongan orang-orang yang kurang merenung (*the largery unreflective many*). Tradisi kecil ini dianggap ada demikian saja, tidak terpelihara, tidak dipupuk, dan

tidak dikembangkan. Demikian, seni tradisi dalam tradisi besar itu menunjuk atau mengandung arti sebagai petunjuk kualitas (Redfield, 1961, 41–42; Humardani, 1982/83; Kayam, 1981, 39).

Gendhon Humardani tidak pernah menggunakan istilah klasik untuk menyebut bentuk-bentuk dan jenis-jenis seni tradisi keraton. Alasan-alasan yang diajukan di antaranya bahwa istilah klasik mengandung arti dan konotasi yang tidak selalu ada, bahkan bertentangan dengan sifat-sifat seni senyatanya. Klasik dapat berarti ciri gaya. Tari *bedhaya* mungkin dapat digolongkan sebagai bentuk klasik, tetapi tari *gambhyong* yang serba manis dan luwes tidak bisa disejajarkan demikian saja dengan *bedhaya*. Klasik dapat juga berarti ciri usia lama atau kuno. Tari *gandrungan* yang relatif masih muda tidak dapat disamakan dengan tari *srimpi* yang diperkirakan sudah ada pada zaman pemerintahan Hayam Wuruk di Majapahit. Klasik juga dapat diartikan sebagai ciri mutu. Tari *gandrungan* yang vokabulernya sebagian besar *wadhag* (representatif) tidak sederajat mutunya dengan tari *lawung*. Oleh karena itu, pengertian seni tradisi yang menunjukkan ciri-ciri aturan yang terbentuk pada masa lampau, menurut Gendhon Humardani, lebih pas untuk menyebut bentuk dan jenis seni yang dimaksud (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 108–109).

Seni tradisi yang mula-mula tumbuh di keraton-keraton berkembang sambung-menyambung dari generasi lama ke generasi berikutnya sampai dengan generasi sekarang. Meskipun kenyataannya mengalami perubahan-perubahan, tetapi hal itu biasanya tidak disadari oleh masyarakat pendukungnya karena selain berjalan lamban (evolusioner) juga karena dianggap sebagai warisan nenek moyang yang tak ubahnya seperti pusaka.

Pada seni tradisi ada vokabuler atau perbendaharaan garapan medium ekspresi, seperti *cengkok* atau *kembangan* dalam seni karawitan dan seni tari; bentuk-bentuk *lung*, *cecek*, *sawit*, *seritan* dalam lukisan dan pahatan. Seni tradisi juga sangat memelihara atau memperhatikan bentuk dan cara-cara pelaksanaannya, seperti *wiled* dalam karawitan dan tari; aturan bentuk dan pelaksanaan *adeg*, volume dan kualitas gerak dalam tari; *sabet*, *tancep*, *bedholan*, dan

cepgengan dalam seni pedalangan. Vokabuler teknik serupa itu sangat penting dalam seni tradisi, meskipun hanya sebagai sarana ekspresi dan bukan tujuan. Dalam seni tradisi setidaknya-tidaknya ada tuntutan kemahiran teknik (*resik* atau bersih). Akan tetapi, yang lebih penting dari itu adalah tuntutan kualitas wujud ungkapan yang mantap, yang menyentuh hayatan yang mendalam (Humardani, 1971a, 7).

Seni tradisi berfungsi ganda. Bukan hanya sebagai sarana hiburan, pendidikan, penerangan, upacara, dan lain-lain, tetapi juga terutama sebagai sarana untuk menjelajahi pengalaman atau kehidupan jiwa manusia sedalam-dalamnya. Humor sesekali ada tempatnya, tetapi tidak selalu ada dan tidak merata (Humardani, 1971a, 7).

Dalam mencari batas-batas ciri seni tradisi, Gendhon Humardani menghadapkannya dengan seni tradisi rakyat (seperti sudah dibicarakan di depan), dan juga dengan 'seni modern'. Seni tradisi berpedoman pada karya-karya seni masa lampau. Sifat berpedoman semacam ini berlawanan dengan sifat 'seni modern' yang tidak berpedoman pada karya-karya seni masa lampau. Sifat 'seni modern' biasanya selalu mencari jalan dan kerangka acuan baru (Humardani, 1979/80, 5-6).

Hal yang sangat disadari bahwa pengelompokan di atas (seni tradisi, seni tradisi rakyat, dan seni modern), seperti halnya pengelompokan-pengelompokan lain, sifatnya tidak mutlak. Tidak mutlak dalam arti tidak berlaku untuk memecahkan semua masalah, juga tidak berarti bahwa bentuk-bentuk seni yang dikelompokkan itu selalu tepat menjadi bagiannya. Pengelompokkan itu juga tidak didasari oleh prasangka bahwa yang satu lebih baik, lebih kuat, lebih wajar, daripada yang lain (Humardani, 1979/80, 5-6).

C. Sifat-Sifat Seni Tradisi: Konsep-Konsep Dasar Penggarapan

Konsep-konsep dasar penggarapan seni tradisi yang dibicarakan berikut ini adalah intisari pandangan Gendhon Humardani tentang sifat-sifat seni tradisi dalam fungsinya sebagai sarana ekspresi dan

penghayatan. Konsep-konsep dasar yang dimaksud meliputi: konsep wujud, bentuk, dan isi; konsep arti rangkap dan arti lambang; konsep *wantah* dan *wadhag*; konsep *tan wadhag*; konsep *kemungguhan*; integritas seniman; dan sifat perkembangan.

1. Konsep Wujud, Bentuk, dan Isi

Karya seni adalah hasil tindakan berwujud, yang mengungkapkan isi pandangan dan tanggapan penciptanya ke dalam bentuk fisik yang dapat ditangkap oleh indra (Humardani, 1960a, 2). Isi suatu karya seni dapat ditangkap atau dirasakan melalui bentuk ungkapannya. Bentuk ungkapan suatu karya seni pada hakikatnya bersifat fisik, seperti garis, warna, suara manusia, bunyi-bunyian alat, gerak tubuh, dan kata. Kesatuan bentuk dan isi adalah wujud karya seni.

Wujud seni tradisi (Jawa) tidak berhenti pada bentuk dan teknik. Bentuk-bentuk lahiriah tidak lebih daripada suatu medium, yaitu alat untuk mengungkapkan (*to express*) dan menyatakan (*to state* atau *to communicate*) isi. Isi dan bentuk itu tumbuh dalam ajang kebudayaan tradisi, dalam arti diciptakan oleh orang-orang di lingkungan kebudayaan tradisi itu. Akan tetapi, hal itu sama sekali tidak berarti bahwa bentuk-bentuk yang sudah ada, yang diciptakan dalam tradisi masa lampau, merupakan satu-satunya bentuk yang wajar (Humardani, 1959d, 1). Sebagai contoh, isi yang memberi kehidupan ke dalam bentuk lahir pada tari Jawa pada umumnya berupa pelukisan perwatakan dan pengalaman yang didasarkan atas perwatakan tokoh-tokoh dalam pakeliran wayang (mulai dari rasa halus tari putri, putra *alusan*, sampai dengan rasa *greget* putra *gagahan*). Pelukisan dalam pakeliran wayang itu cukup memberikan kualitas gerak yang diperlukan (Humardani, 1959d, 1; Humardani, 1959f, 2).

Suatu wujud seni tradisi memiliki *rasa* (hayatan), *watak* (temperamen), *lageyan* (perilaku), atau *karep* (kehendak atau tujuan). Isi dan tujuan ini dapat dijadikan bahan pembicaraan dari berbagai segi pandangan, mulai dari pandangan sekitar hakikat isi itu sampai

dengan yang mengarah ke pandangan *kawruh*, hingga seolah-olah isi itu terlepas dari wujudnya. Bentuk, pada dasarnya merupakan pemacu untuk menggugah perhatian terhadap isi yang dikandungnya (Humardani, 1982/83).

2. Konsep Arti Rangkap dan Arti Lambang

Dalam seni tradisi terdapat isi yang berarti rangkap, yang biasanya disebut *sanepan* (perumpamaan). Contoh-contoh untuk hal ini banyak dijumpai dalam seni pedalangan. Umpamanya adegan *gapuran* atau *kedhatonan*, mengandung arti rangkap: (1) Raja berhenti di depan pintu masuk bagian dalam istana; dan (2) juga diartikan sebagai simbol asmaragama antara raja dan permaisuri (Humardani, 1982/83, 11–12).

Konsep arti lambang mirip dengan konsep arti rangkap, yaitu bentuk lahir yang melambangkan isi atau tujuan yang mendalam. Adegan *perang kembang* dalam pakeliran wayang kulit (perang antara seorang ksatria melawan empat raksasa) melambangkan perang yang terjadi dalam diri setiap manusia melawan empat nafsu jahat. Akan tetapi, kadang-kadang arti lambang ini diartikan semena-mena, dan meninggalkan isinya. Umpamanya, pemberian arti lambang terhadap perlengkapan wayang kulit: *blencong* (lampu) diartikan sebagai lambang cahaya hidup; *kelir* (layar) diartikan sebagai lambang jagat-raya; *gedebog* (pohon pisang) untuk menancapkan wayang diartikan sebagai lambang bumi; kelima nada dalam *laras slendro* diartikan sebagai lambang pancaindra (Humardani, 1982/83, 12–13).

3. Konsep Bentuk *Wantah* dan *Wadhag*

Gaya seni yang meniru bentuk-bentuk alam secara tepat oleh Gendhon Humardani disebut *wantah*. Dalam seni tradisi pada hakikatnya tidak terdapat sifat *wantah* ini, yang secara membabi-buta meniru wujud alam. Seni tradisi mengungkapkan dunia yang lain daripada dunia sehar-hari yang *wantah* itu. Hal ini dapat diamati pada bentuk-

bentuk wayang kulit, yang pada dasarnya meniru bentuk manusia (juga hewan), tetapi bukan merupakan tiruan yang tepat atau benar, melainkan merupakan gubahan ‘bentuk baru’ (bentuk-bentuk hidung, mata, jari, bahu, dan sebagainya), ‘proporsi baru’ (ukuran panjang lengan, jari, bahu bagian belakang), ‘warna baru’ (hitam, putih, biru, merah muda, kuning emas untuk wajah dan badan). Meskipun wujudnya baru, bagi penghayat yang terlatih dapat merasakannya sebagai bentuk-bentuk yang nyata-nyata hidup dengan watak dan *lageyan* (kebiasaan) masing-masing. Bentuk-bentuk semacam itu oleh Gendhon Humardani disebut *tan wantah* atau *non-realistik* (Humardani, 1982/83, 13). Hanya seni karawitan saja yang tidak mengenal bentuk-bentuk *wantah* dan *tan wantah*. Adapun gaya seni yang meniru keadaan alam sehari-hari oleh Gendhon Humardani disebut *wadhag* atau representatif. Umpamanya meniru bunyi senapan, sirine, burung, dengan instrumen gamelan; atau menirukan jurus-jurus pencak silat untuk perang dalam tari (Humardani, 1982/83, 14).

4. Konsep *Tan Wadhag*

Gaya seni yang menggarap medium atau bahan-bahannya tidak meniru alam atau keadaan alam, oleh Gendhon Humardani disebut *tan wadhag*. Istilah-istilah lain yang sama artinya dengan *tan wadhag*, antara lain *abstract*, non-figuratif, dan non-representatif (Humardani, 1982/83, 14; Humardani, 1979/80a, 26).

Seni tradisi pada umumnya menggarap mediumnya secara *tan wadhag*. Contoh yang paling tepat dan jelas untuk itu adalah musik tradisi karawitan. Karawitan mampu menimbulkan hayatan suasana, emosi, dan temperamen tanpa meniru suara-suara alam yang secara *wantah* terdengar sehari-hari, seperti hujan, petir, tangis, keluh-kesah, ringkik kuda, gemuruh ombak, dan desah angin. Karawitan tradisi tulen menciptakan susunan melodi dengan nada-nada pentatonik dalam tempo dan ritme yang langsung mencapai sasaran hayatan (Humardani, 1982/83, 14; Humardani, 1979/80a, 26).

Prinsip *tan wadhag* juga berlaku dalam tari tradisi yang tulen. Susunan gerak dan posisi tari, seperti *tanjak*, *junjungan kaki*, *ukel*, *mbesut*, *pacak gulu*; susunan *kembangan*, seperti *sekar suhun*, *ngancap*, dan *laras* (bukan merupakan penggambaran gerak-gerak *wantah* sehari-hari). Memang terdapat bentuk-bentuk imitasi yang *wadhag*, tetapi terbatas pada susunan gerak untuk perang dan asmara (*kiprahan*). Gerak-gerak untuk perang dalam tari bukan gerak-gerak *wantah* berkelahi, adu jotos, atau silat, melainkan gerak-gerak cepat dengan *kengser*, *tantangan*, *jeblosan*, dan lain-lain. Kekuatan tari tradisi dicapai melalui bentuk-bentuk (terutama) garis, kualitas gerak, tekanan *greget* atau dinamik, tema, dan salah satu yang khas dalam tari tradisi Jawa adalah hubungan gerak dengan watak dan *lageyan* tokoh-tokoh yang dibawakan (Humardani, 1982/83, 13–14, 27).

Dasar-dasar *tan wantah* dan *tan wadhag* juga menjadi prinsip pakeliran wayang kulit. Seperti telah disebut di depan bahwa figur-figur wayang kulit itu tidak meniru secara tepat bentuk manusia, tetapi membuat distorsi bentuk dengan memanjangkan lengan, bahu, hidung, membulatkan atau menyipitkan bola mata, membuat lengkung rambut *kadhal-menek* berdiri di atas kepala, dan lain-lain. Wajah diberi warna yang tidak sesuai dengan kenyataannya. Suara direndahkan, ditinggikan, dan ditambah alunannya. Ada tokoh-tokoh yang dapat terbang, *ambles* bumi (masuk ke dalam bumi), berubah rupa, menghilang, dan lain-lain. Hutan, angin, samudra, ombak, tebing, gunung, dan sungai, tidak diwujudkan secara *wadhag*, apalagi *wantah*, tetapi digambarkan dengan ‘*gunungan*’ saja. Prinsip mengubah bentuk tanpa meniru wujud-wujud alam yang *wantah* maupun keadaan alam yang *wadhag* itu, juga merupakan prinsip ‘seni modern’ yang di Barat dicapai melalui perkembangan sejarah selama berabad-abad (Humardani, 1979/80a, 28).

Semua bentuk *tan wantah* dan *tan wadhag* dalam pakeliran wayang kulit itu tidak dirasakan mengganggu, bahkan sebaliknya dirasakan sebagai suatu kebenaran, yaitu kebenaran yang dapat mengantarkan isi atau inti tujuan yang lebih jelas daripada melalui penalaran. Gaya pakeliran wayang kulit menyampaikan kebenaran

itu sukar digantikan dengan kata-kata. Kebenaran yang dirasakan seolah-olah sebagai kenyataan, itu bukan ditimbulkan oleh kata-kata pemberitahuan (*statement*) secara penalaran (*logic*), melainkan oleh susunan drama dengan suasana yang tepat melalui medium bahasa, gerak wayang, dan iringan karawitan (Humardani, 1960d, 2).

5. Konsep *Kemungguhan*

Keselarasan atau ketepatan wujud antara bentuk lahir dan isi atau watak yang dibawakan dalam karya seni, oleh Gendhon Humardani disebut *mungguh* atau *kemungguhan* (Humardani, 1982/83, 13). Ukuran *kemungguhan* wujud seni berbeda dari ukuran *kemungguhan* yang berlaku sehari-hari. Ukuran *kemungguhan* wujud seni itu tumbuh dalam waktu, tempat, dan daya hayat perseorangan (Humardani, 1960a, 2).

Untuk menjelaskan wujud *kemungguhan* seni di atas Gendhon Humardani mengambil contoh pelaksanaan silang jenis tari. Silang jenis tari adalah hal penari perempuan yang memerankan tokoh laki-laki atau sebaliknya. Misalnya, dalam tari tradisi gaya Yogyakarta, tokoh Sarpakanaka (adik perempuan Rahwana) dibawakan oleh penari pria. Juga dalam tari tradisi gaya Surakarta, tokoh-tokoh seperti Arjuna, Gatutkaca, Klana, Menakjingga, dibawakan oleh penari perempuan. *Mungguh* tidaknya pelaksanaan silang jenis tari itu, menurut Gendhon Humardani baru dapat dinilai setelah penari-penari itu menarikannya. Dalam menilai *kemungguhan*, tidak dipersoalkan silang jenis penari-penarinya, apabila wujud tari katakan Gatutkaca itu dibawakan secara tepat, meskipun yang membawakan penari perempuan. Sebaliknya, silang jenis dipersoalkan apabila wujud tari Gatutkaca itu dibawakan tidak tepat, meskipun yang membawakan penari laki-laki tulen. Dengan demikian, ukuran *kemungguhan* wujud tari antara lain ditentukan oleh kemampuan hayat penari-penarinya (Humardani, 1960a, 2; Humardani, 1956, Humardani, 1959e; Humardani, 1959f).

Dalam tari tradisi, *kemungguhan* diartikan sebagai ketepatan wujud keseluruhan tari, yaitu wujud yang dijemakan oleh penari dalam sajiannya, dan bukan semata-mata mengenai bentuk atau *bleger* tubuh penari. Bentuk tubuh memang dapat sangat membantu *kemungguhan* wujud tari, tetapi hal itu tidak mutlak. Bentuk tubuh yang tepat belum tentu menjamin *kemungguhan* wujud tari. Sebaliknya, bentuk tubuh yang kurang tepat, misalnya tubuhnya kurus, dapat terwujud tari Gatutkaca yang *mungguh* bila ditarikan oleh penari ulung yang dengan kemampuannya dapat mengeksplotasikan gerak-gerak tubuhnya secara pas. Dalam (*casting* atau *dhapukan*) wayang orang panggung, prinsip *kemungguhan* seperti itu tidak berlaku karena bentuk (*bleger*) tubuh lebih diutamakan daripada tarinya. Wayang orang panggung seperti Sriwedari dan Ngesthi Pandhawa lebih mengutamakan akting dan *antawacana* (dialog) daripada tarinya (Humardani, 1960a, 2).

Kostum (busana) tari—sampai dengan kadar tertentu—atau bukan busana yang gemerlapan, dapat membantu *kemungguhan* wujud tari—demikian juga kumis. Gendhon Humardani mengingatkan bahwa kejantanan Gatutkaca itu tidak terletak pada kumisnya (Gambar 3.1). Sajian seni itu bukan sajian barang atau pengertian verbal melainkan penggantian, yaitu hasil garapan medium yang dipilih (Humardani, 1960a, 2).

Dalam pakeliran wayang kulit Gendhon Humardani menunjuk adanya konsep *ulur* (cukup; tidak kurang, tidak lebih, dan tidak pamer); untuk kata-kata: konsep *renggep* (padat; tidak ngelantur berkepanjangan); untuk *sabet* (gerak wayang, termasuk gerak perang); dan *catur* (deskripsi suasana; dialog); serta konsep *ngembani* (menjaga sejara bijak), tidak *mujah* (mendahului, membimbing), dan tidak *nggandhuli* untuk karawitan iringan pakeliran. Semua konsep itu diterapkan untuk menjaga keselarasan wujud kesatuan pakeliran wayang kulit. Keselarasan wujud kesatuan pakeliran wayang kulit ini menurut Gendhon Humardani sejajar dengan konsep *kemungguhan* di atas (Humardani, 1960d, 3–4; Humardani, 1982/83).



Keterangan: Penari Gatutkaca Gandrung yang mengenakan busana tidak lengkap; antara lain tidak mengenakan *sumping*, *kelat bahu*, *gelang*, dan terutama kumis pasangan. Penari Gatutkaca bermaksud menunjukkan bahwa ekspresi kejantanan Gatutkaca itu tidak terletak pada kumisnya, tetapi pada rasa gerak yang ditarikannya.

Foto: Berta Gendhon Humardani (1950-an)

Gambar 3.1 Gendhon Humardani Menari Gatutkaca tanpa Kumis

6. Integritas Seniman

Dalam seni tradisi terdapat perbedaan sikap dan gaya menurut daerah atau tempat. Kecuali itu, menurut Gendhon Humardani sebenarnya juga terdapat dan diakui perbedaan menurut gaya pribadi seniman (Humardani, 1982/83). Perbedaan sikap dan gaya menurut daerah-daerah bekas kekuasaan raja (*vorstenlanden*) di Jawa (Yogyakarta, Surakarta) dan Bali, sampai dengan masa sebelum perang kemerdekaan masih terpelihara sikap pengagungan terhadap raja dan kerajaan masing-masing. Sikap semacam itu tentu sangat membatasi ruang gerak kreativitas senimannya. Akan tetapi, hampir dalam kurun waktu yang sama, masyarakat di daerah-daerah tersebut juga mengakui kehadiran karya-karya seniman perorangan meskipun masih dalam batas gaya daerah masing-masing. Umpamanya kehadiran Lotring, komponis sekaligus *pengrawit* (musisi) dari Kuta Bali, yang karya komposisinya diakui dan dihargai dengan pemberian uang sekian ringgit. Demikian juga di Surakarta (Kasunanan), diakui gaya tabuhan pribadi Prajapangrawit, Gunapangrawit, Martapangrawit, Mlayawidada, dan (di Mangkunagaran) gaya *sindhenan* pribadi Mardusari. Di kalangan tari Jawa juga muncul gaya pribadi Wirabratana, Wignyahambeksa, Sinduhardiman, Wiryapradata, Atmakesawa, Kusumakesawa (untuk gaya Surakarta), Tedjakoessuma (untuk gaya Yogyakarta), dan Mario (untuk gaya Bali). Ciri-ciri gaya tari mereka di antaranya juga dapat dikenali lewat siswa-siswa penari asuhan mereka (Humardani, 1982/83, 14–15; Kayam, 1981, 31).

Gaya-gaya pribadi di atas seharusnya dapat tumbuh di wilayah-wilayah dengan gaya tradisi yang lebih luas. Akan tetapi, karena sifat kolektivitas masyarakat tradisi di sekitarnya, prinsip integritas pribadi seniman dan karya-karya seninya itu sering kali dilupakan orang (Humardani, 1982/83, 15).

7. Sifat Perkembangan

Dalam perjalanan sejarah, seni tradisi mengalami perubahan-perubahan seiring dengan perubahan segi-segi kehidupan sosial-

budaya lainnya. Pada masa sebelum perang kemerdekaan, *Serat Sastramiruda* umpamanya, memberitahukan adanya perubahan tentang ukuran wayang kulit, yaitu *jujudan* (ditinggikan) dan bentuk (wayang raksasa berlengan dan bermata dua). Dalam karawitan muncul teknik tabuhan *bonang imbal*. Dalam tari terjadi perubahan volume, tempo, dan bentuk gerak, juga timbulnya gaya tari Mangkunagaran yang diciptakan oleh R.Ng. Hatmasutagnya. Demikian, kehidupan seni tradisi mengalami perubahan-perubahan dan perkembangan (Humardani, 1982/83, 16).

Perubahan-perubahan atau perkembangan seni tradisi di atas dapat tumbuh dengan subur apabila ada restu dari pelindung yang mampu. Pelindung seni atau patron semacam itu pada masa lampau adalah para raja yang berkuasa, atau setidaknya-tidaknya para pangeran atau kerabat terdekat raja, lembaga-lembaga kerajaan seperti kepatihan, dan kadipaten. Sebaliknya, keinginan raja akan karya-karya seni tradisi tidak akan terwujud apabila para seniman *abdi dalem* tidak kreatif. Dengan demikian, ada semacam hubungan timbal-balik antara raja sebagai patron seni dan seniman sebagai kreatornya. Hubungan itu akan membuahkan hasil perkembangan yang baik apabila patronnya terlatih dan subur dengan gagasan-gagasan baru, dan seniman mampu menampung gagasan-gagasan baru itu, dan menuangkannya secara kreatif ke dalam karya-karya seni mereka (Humardani, 1982/83,17).

D. Situasi Kehidupan Seni Tradisi

Permulaan abad ke-20 (mungkin sudah dimulai sejak akhir abad ke-19) keberadaan keraton-keraton di Jawa sebagai pusat orientasi kebudayaan *kejawaen* mulai memudar. Berarti keberadaan keraton sebagai pusat pengembangan kesenian Jawa juga memudar. Seni tradisi keraton, di antaranya seni tari, karawitan, dan pedalangan mulai merembes ke luar tembok keraton. Setelah Perang Dunia II, keraton-keraton di Jawa sudah kehilangan kekuasaan mereka atas wilayah masing-masing, kehilangan kedudukannya sebagai pusat

orientasi nilai-nilai budaya Jawa, pusat adat-istiadat Jawa, dan pusat kesenian Jawa (Koentjaraningrat, 1984, 239, 296).

Perembesan seni tradisi ke luar tembok keraton itu tidak berarti hilangnya kegiatan-kegiatan kesenian di dalam keraton. Dalam batas-batas tertentu kegiatan kesenian di dalam keraton tetap berjalan. Bahkan di lingkungan keraton-keraton Yogyakarta dan Surakarta masih melakukan kegiatan pengembangan kesenian secara intensif. Kegiatan yang mencolok tampak terutama di Pura Mangkunagaran. Mangkunagara VII adalah peminat seni sekaligus patron yang serius pada masa itu. Pada masa pemerintahannya, kegiatan-kegiatan seni tari, sastra, dan karawitan berkembang sangat baik (Kayam, 1981, 31).

Perembesan seni tradisi ke luar tembok keraton di antaranya dilakukan oleh para seniman *abdi dalem* terkemuka. Di Yogyakarta misalnya, Pangeran Tedjakoessuma memelopori berdirinya perkumpulan kesenian di luar tembok keraton yang diberi nama *Kridha Beksa Wirama* (KBW) pada tahun 1918 (Kayam, 1981, 31; Humardani, 1959h, 1). KBW merupakan perkumpulan kesenian tari yang melakukan penggarapan tari secara sungguh-sungguh, dan memelopori pendidikan tari dengan metode pembelajaran yang teratur dan memuaskan. Dalam hal ini Gendhon Humardani menyatakan bahwa pembicaraan tentang perkembangan tari tidak akan lengkap tanpa menyertakan peran KBW (Humardani, 1959h, 1).

Di Surakarta, tokoh-tokoh seniman pemuka, seperti Prajapangrawit, Gunapangrawit, Martapangrawit, Mlayawidada (untuk seni karawitan), Wirabratana, Wignyahambeksa, Sinduhardiman, Wiryapradata, Atmakesawa, Kusumakesawa (untuk seni tari), dan Wignyasutarna (untuk seni pedalangan), adalah para *abdi dalem* keraton yang secara pribadi mengembangkan seni tradisi di luar tembok keraton. Mereka membuka kesempatan kepada siapa saja yang berminat belajar, tanpa memandang kelas atau golongan masyarakat. Gaya-gaya pribadi seniman-seniman itu diwarisi dan dikembangkan oleh para siswa mereka. Dengan demikian, sifat atau watak seni tradisi yang berkembang kemudian adalah seni tradisi keraton plus, yaitu

seni tradisi keraton yang telah digarap kembali menurut interpretasi rasa pribadi para seniman pemuka itu (Humardani, 1982/83, 14–15).

Pada masa penjajahan Jepang, di Jakarta berdiri perkumpulan kesenian gaya Surakarta *Anggana Raras*, di samping cabang perkumpulan KBW yang juga dibuka di sana. Perkumpulan seni *Anggana Raras* ini juga membuka cabang di Surakarta pada 1942. Tokoh-tokoh yang mengelola organisasi dan para pelatihnya pada umumnya bukan *abdi dalem* keraton, tetapi kaum terpelajar yang masih relatif muda. Di antara mereka ada Mr. Djokosoetono, yang kemudian menjadi guru besar dan menjadi salah satu pemrakarsa berdirinya Balai Perguruan Tinggi Kebangsaan Gadjah Mada (1946), embrio dari Universitas Gadjah Mada (1949) (Humardani, 1959, 2).

Dalam perkembangan selanjutnya, ketika para tokoh pemuka seni di atas menginjak usia senja, muncul organisasi-organisasi kesenian baru yang dipelopori oleh angkatan yang lebih muda. Para pelopor pendiri dan anggota organisasi-organisasi itu pada umumnya adalah para siswa yang pernah belajar dari tokoh-tokoh terkemuka di atas. Di Yogyakarta umpamanya, Gendhon Humardani dan kawan-kawan sesama mahasiswa UGM mendirikan Himpunan Siswa Budaya (HSB) (1952), yang kegiatan-kegiatannya mencakupi olah seni tari, karawitan, dan pedalangan. Di Surakarta, dalam waktu yang hampir bersamaan berdiri perkumpulan Angkatan Muda Seni Tari dan Karawitan (AMSTK). Di Yogyakarta, Bagong Kussudiardjo mendirikan Pusat Latihan Tari Bagong Kussudiardjo (1958), dan Wisnoe Wardhana juga mendirikan *Contemporary Dance School* Wisnoe Wardhana (1959) (Humardani, 1959, 2).

Seiring dengan proses perembesan seni tradisi yang diikuti oleh kemunculan gaya-gaya pribadi dan perkumpulan-perkumpulan kesenian yang melakukan kegiatan seni secara intensif, muncul pula kelompok-kelompok seni pertunjukan komersial di kota-kota besar dan kecil di Jawa. Kelompok-kelompok seni pertunjukan komersial ini meliputi wayang orang panggung (WOP), *kethoprak*, *ludruk*, dan sandiwara. Mereka mengadakan pertunjukan tetap setiap malam di gedung-gedung pertunjukan tetap atau sementara. Dalam setiap

pertunjukan mereka memungut bayaran kepada setiap penonton (Kayam, 1981, 92–93; Brandon, 1967, 46–49 & 82–83).

Memudarnya keraton sebagai pusat kebudayaan tradisi, menurut Kuntowijoyo, diawali dari tumbuhnya golongan *priyayi* baru dalam masyarakat sebagai akibat dari meluasnya sistem birokrasi kolonial. Golongan *priyayi* baru ini sudah melepaskan ikatannya dengan keraton karena subordinasi mereka tidak lagi kepada raja, melainkan kepada pemerintah kolonial. Perubahan berikutnya ditandai dengan munculnya kelas-kelas menengah di kota-kota, yang terdiri atas golongan-golongan intelektual, pedagang, dan pengusaha. Meskipun pada awalnya golongan-golongan ini tidak tertarik kepada masalah kebudayaan, tetapi akhirnya menjadi pendukung. Mereka menjadi patron bagi kebudayaan baru. Mereka menunjukkan sikap yang bebas dari ikatan-ikatan tradisi. Gerakan kebudayaan baru ini melahirkan kesenian baru, patron baru, teknologi baru, dan pusat-pusat kegiatan baru. Kota-kota menjadi pusat-pusat budaya baru ini. Pusat-pusat kreativitas bergeser dari desa ke kota, dari keraton ke gedung pertunjukan, percetakan, dan toko-toko. Gejala baru ini tumbuh serempak di kota-kota besar, seperti Medan, Batavia, Bandung, Yogyakarta, Surakarta, dan Surabaya. Gerakan kebudayaan baru ini juga dirasakan sebagai pukulan terhadap kebudayaan tradisi. Hal itu setidak-tidaknya dirasakan oleh Ki Hadjar Dewantara yang mencita-citakan kebangkitan kembali kebudayaan tradisi sebagai bagian dari kebudayaan nasional (Kuntowijoyo, 1987, 26–28).

Selanjutnya, Kuntowijoyo menjelaskan bahwa kebudayaan baru melahirkan budayawan, golongan intelektual, dan seniman baru. Mereka ini dapat hidup bebas dengan patron baru, yaitu kelas menengah atau pasaran budaya. Profesionalisme baru didukung oleh pasaran budaya, berbeda dari profesionalisme lama yang didukung oleh keraton. Para budayawan dalam profesionalisme baru ini berasal dari dan hidup dalam kelas yang sejajar dengan patronnya. Hal itu berbeda dari budayawan tradisi yang berada di bawah subordinasi patronnya, yaitu raja dan para bangsawan. Sifat hubungan *patron-client* dalam budaya tradisi digantikan oleh hubungan produsen-konsumen;

hubungan vertikal digantikan oleh hubungan horisontal. Dualisme budaya tradisi keraton dan desa semakin mengabur. Kebudayaan tradisi berubah menjadi sistem yang terbuka dan muncul pola-pola baru dalam profesionalisme budaya tradisi. Pola pendidikan magang dalam pewarisan seni tradisi digantikan fungsinya oleh lembaga-lembaga pendidikan kesenian. Namun, sejalan dengan itu pula, selera publik semakin meluas sebagai gejala baru yang menonjol. Selera publik biasanya mempunyai konotasi negatif, dan sering menjadi penyebab dekadensi, vulgarisasi, dan pencemaran budaya. Akibatnya formalisme menjadi luntur, seperti umpamanya lunturnya *pakem* pedalangan karena munculnya cerita-cerita *carangan* (baru) (Kuntowijoyo, 1987, 28–29).

Perubahan-perubahan sosial-budaya di atas merupakan perjalanan budaya yang bergeser dari kebudayaan tradisi agraris feodal menjadi kebudayaan kota. Pergeseran itu dikhawatirkan mengakibatkan mencairnya kemurnian seni tradisi menjadi *kitsch*. Hal itu menurut Umar Kayam dapat ditanggulangi dan dapat dikembangkan dengan baik apabila ada dialog yang memuaskan dengan unsur-unsur tradisi itu. Bagi Kayam yang penting bukan terletak pada *kitsch* atau tidak, melainkan pada seberapa jauh kemampuan *adaptability* unsur-unsur tradisi itu terhadap perkembangan baru, dan seberapa lentur nilai estetik tradisi itu mengilhaminya. Dengan demikian, kekhawatiran yang mendalam itu tidak terletak pada apakah seni tradisi akan menjadi semakin komersial, semakin menjadi *kitsch*, melainkan terletak pada apakah setelah menjadi seni kota bentuk seni tradisi baru itu mampu ikut serta bergerak menciptakan suasana kondusif bagi perkembangan kemajuan selanjutnya (Kayam, 1981, 68–69).

Di kota-kota seni pertunjukan tradisi mengalami berbagai distorsi dan kesenjangan. Kesenjangan dalam pencairan bentuk-bentuk seni pertunjukan dan distorsi dalam hal peranan seni tradisi sebagai wahana penghayatan dan ekspresi. Ia sudah bergeser mencari bentuk kerangka acuan baru. Konsep-konsep dasar cinta, kesetiaan, dan kekuasaan, misalnya kota menawarkan sikap yang majemuk. Tema lakon *wahyu* versi wayang orang, dilakukan serba gemerlap; kostum berwarna-warni, lebih gemebyar daripada yang pernah ada;

teknik menghilang atau berganti rupa yang memukau; tata lampu dan tata panggung yang lebih apik; pendeknya semua ikut mengantarkan jalannya lakon yang sungguh memukau penonton. Mereka tidak lagi hanya memasalahkan turunnya *wahyu* kepada salah seorang ksatria, tetapi juga menikmati bagaimana proses jalannya *wahyu* itu dipertunjukkan (Kayam, 1981, 110–111).

Apabila wayang orang seperti Sriwedari ataupun Ngesthi Pandhawa melakukan teknik pemanggungan seperti itu, menurut Gendhon Humardani merupakan hal yang wajar dan pada tempatnya karena tujuan mereka adalah untuk sensasi atau hiburan pelepas lelah bagi para penontonnya. Hal itu dilakukan untuk menarik penonton sebanyak-banyaknya (Humardani, 1954, 2). Hal yang dipersoalkan Gendhon Humardani adalah bila gaya pertunjukan versi wayang orang panggung yang serba gemerlap itu, oleh masyarakat (termasuk yang mengaku-aku sebagai seniman) dianggap sebagai hakikat seni, atau sebagai ukuran mutu seni. Apabila keadaan yang demikian itu benar-benar terjadi dan berkembang luas, Gendhon Humardani memandangnya sebagai situasi yang ringkih dan gawat, dan membahayakan kehidupan seni tradisi. Tinjauan Gendhon Humardani mengenai situasi ringkih dan gawat ini dibicarakan dalam alinea-alinea berikut ini, meliputi tinjauannya terhadap sikap masyarakat, sikap seniman, dan sifat karya seninya.

1. Sikap Masyarakat Seni Tradisi

Sikap masyarakat seni tradisi adalah perilaku yang tecermin dalam persepsi dan tanggapan masyarakat terhadap seni tradisi. Masyarakat (termasuk pejabat pemerintah) adalah khalayak yang sadar atau tidak berhubungan dengan dan atau sebagai pendukung seni tradisi. Menurut sinyalemen Gendhon Humardani, ada semacam penyakit yang berjangkit di tengah-tengah masyarakat, yaitu penyakit buta pikir dan buta rasa. Mereka yang buta pikir tidak dapat membedakan antara kesenian dalam sifat ‘seni’-nya dan dalam sifat ‘rekreasi’-nya. Misalnya dansa (*ball-room dancing*) disejajarkan demikian saja dengan *beksan* (tari seni) Jawa. Gendhon Humardani lebih khawatir lagi

apabila mereka buta rasa, yaitu mereka bukan hanya tidak mengerti, melainkan juga tidak dapat merasakan ungkapan-ungkapan seni yang nyata-nyata hidup di sekitar mereka. Mereka tidak dapat merasakan *tembang Pangkur* misalnya, bahkan sebaliknya merasakannya sebagai sesuatu yang asing (Humardani, 1952, 5–6).

Kepuasan seniman akan bertambah apabila sajian seninya dinikmati masyarakat penonton. Idealnya adalah masyarakat yang mengerti bahasa seni. Dengan demikian, ada semacam kontrol bagi kekuatan seninya dan bermanfaat bagi perkembangan seni dan seniman itu sendiri. Namun dalam kenyataannya, masyarakat penonton itu tidak selalu menyenangkan. Biasanya ada sikap arogan (congkak), yaitu merasa berkompeten menilai seni. Dalam seni tari umpamanya, mereka biasanya membandingkan gerak-gerak tari dengan gerak-gerak sehari-hari. Perhatian mereka biasanya lebih dipusatkan kepada hal-hal yang tidak pokok dalam tari, seperti akting, rias-busana, dekorasi, lampu, yang sebenarnya tidak lebih dari medium bantu belaka yang fungsinya dapat dihilangkan atau diganti karena kadang-kadang merintangai penghayatan yang sesungguhnya. Bordiran atau sulaman bintang pada baju yang dikenakan Gatutkaca umpamanya, sebenarnya sangat menyilaukan, tetapi justru sangat disukai penonton (Humardani, 1954). Penonton seolah-olah menuntut kehadiran sajian seni sebagai ‘barang’, yaitu penampilan yang bagus, cantik, dan gemerlap dalam arti fisik. Juga menuntut pengertian secara verbal, yaitu menuntut dengan pertanyaan ‘apa?’, bukan berusaha merasakannya (Humardani, 1960a, 3). Hal ini rupanya terjadi karena kesalahpahaman mereka, yaitu tidak dapat membedakan antara keindahan dan kebagusan (Humardani, 1959i).

Gendhon Humardani menangkap adanya gejala dalam masyarakat, yaitu orang-orang yang ‘sok seni’ yang mengacaukan antara bentuk fisik seni dan rasa hayatan seni. Orang-orang semacam itu bahkan sesumbar bahwa seni tradisi (Jawa) sudah sempurna sehingga tidak dapat diubah dan ditambah lagi. Menurut Gendhon Humardani, mereka perlu memperoleh penjelasan yang mapan dan perlu mendapatkan perhatian selayaknya karena bagaimana pun

dampaknya dapat menghambat usaha-usaha pengembangan seni tradisi (Humardani, 1959a, 5; Humardani, 1960b, 5).

Perubahan-perubahan sosial budaya yang terjadi dari masa ke masa sejak sebelum kemerdekaan hingga zaman pembangunan (orde baru), di satu pihak menghasilkan kesenian dan kebudayaan baru, dan di lain pihak menonjolnya gejala selera massa penyebab timbulnya dekadensi, vulgarisasi, dan pencemaran budaya. Seperti halnya yang dirasakan oleh Ki Hadjar Dewantara, Gendhon Humardani juga merasakan terpukulnya seni tradisi oleh gelombang arus perubahan global itu. Masyarakat baru pada umumnya tidak lagi dapat menghayati kesatuan wujud seni tradisi. Mereka memisahkan bentuk-bentuk lahir dari isinya. Bentuk lahir dilepas dan diterima sebagai kebagusan lahir yang didasarkan atas aturan-aturan bentuk yang membelenggu. Sifat kesenian dalam fungsi sekundernya lebih menonjol daripada sifat fungsi primernya (Humardani, 1971b, 5).

Pujian terhadap seni tradisi sebagai yang *adiluhung* (sangat tinggi nilainya) kerap dilontarkan oleh masyarakat. Hampir dalam setiap peristiwa yang menempatkan seni tradisi sebagai pusat perhatian, pujian *adiluhung* itu dinyatakan kembali lewat pidato-pidato para pejabat pemerintah. Akan tetapi, pandangan mereka tentang *adiluhung* itu rupanya berbaur dengan pendapat bahwa kesenian itu kebagusan lahir yang merupakan sarana hiburan bagi orang-orang yang berduit (Humardani, 1979/80a, 29–30). Jadi, pujian *adiluhung* yang kedengarannya mantap itu diucapkan berdasarkan sikap yang tidak jujur. Ucapan itu hanya berhenti di bibir saja karena ternyata perlakuan mereka terhadap seni tradisi yang *adiluhung* itu bertentangan dengan yang diucapkannya. Tidak jarang, bahkan pada umumnya, pertunjukan seni tradisi disaksikan sambil omong-omong soal lain, sambil makan-makan, dan senda gurau gelak tawa (Humardani, 1979).

Sikap tidak jujur di atas juga tecermin dalam sikap mereka memandang martabat seniman pelaku seni tradisi sebagai kelas sosial bawah. *Pengrawit*, *swarawati*, dan penari dipandang sebagai *niyaga*, *lédhèk* atau *talédhèk barangan*. Sikap semacam itu sudah barang tentu

bertentangan dengan pujian yang diucapkan. Mereka menyanjung karya-karya seni tradisi, tetapi sebaliknya kurang menghargai keberadaan pencipta atau penyaji yang membuat seni tradisi itu *adiluhung* (Humardani, 1979/80a, 40; Humardani, 1972, 2–3).

“Seni tradisi kita adalah warisan nenek moyang yang sungguh *adiluhung*, dan oleh karena itu harus kita *uri-uri* (dipelihara), kita *pepetri* (dipelajari-dihormati), agar tidak punah”. Kalimat seperti ini (dengan perbedaan susunan dan intonasi) kerap didengungkan lewat pidato-pidato resmi para pejabat. Seolah-olah merupakan hafalan wajib bagi pejabat yang menyampaikan pidato dalam forum-forum yang berkaitan dengan kesenian. Hafalan wajib ini juga selalu diungkapkan oleh para dalang melalui adegan *Limbuk-Cangik* atau *gara-gara*. Dengan kerapnya kalimat itu diucapkan, tetapi tidak diikuti oleh sikap atau tindakan yang semestinya maka pujian *adiluhung* terhadap seni tradisi itu hanyalah slogan belaka. Gejala semacam itu menunjukkan bahwa intensitas seni tradisi yang pernah dicapai pada masa lampau dan diharapkan juga terjadi pada masa pascakemerdekaan, sudah mencair secair-cairnya. Suatu pertunjukan seni tradisi menjadi tontonan yang bukan dihayati, melainkan hanya dilihat saja. Tanggapan penonton tidak lagi menghayati, tetapi menalar secara pikir belaka, yang berpegang pada aturan-aturan bentuk dan perlambangan fisik (Humardani, 1979/80a, 41–42; Humardani, 1971b, 5).

Perubahan-perubahan sosial-budaya menghasilkan patron baru yang diharapkan dapat memberikan napas baru bagi kehidupan seni tradisi yang seirama dengan perkembangan kehidupan masyarakat baru. Namun, pada kenyataannya justru banyak membawa kekacauan. Elite pelindung (pejabat pemerintah) sebagai patron baru tidak memiliki kemampuan dan perbendaharaan seni tradisi. Dengan demikian, peranannya sebagai pelindung didasarkan atas sikap yang tidak pasti, kabur, dan bahkan dapat merugikan usaha-usaha pengembangan. Sikap itu tecermin dalam tuntutan terhadap seni tradisi yang harus mencerminkan pandangan hidup Pancasila, minta digambarkan secara jelas dan terang dengan untaian kata atau lambang-lambang lainnya. Setiap pertunjukan seni tradisi dituntut

harus dapat menyenangkan rakyat banyak. Juga tuntutan menolak masuknya unsur-unsur seni modern ke dalam seni tradisi karena dianggap berasal dari budaya barat. Juga larangan terhadap penafsiran cerita Ramayana karena dianggap dapat merusak keagungan epos itu. Koreografer yang memadukan unsur-unsur gerak tari tradisi Jawa dan Bali ditentang karena dianggap menyajikan hal-hal yang belum dikenal dan dianggap merusak tradisi. Semua itu menunjukkan bahwa patron baru dengan kejujuran dan tanggung jawabnya memojokkan seni tradisi ke posisi kelas dua, yaitu dalam fungsi sekundernya yang mudah dan dangkal. Dengan demikian tanpa disadari, patron baru juga telah mendorong seniman bergerak pada lapisan luarnya saja. Hal ini berakibat mempercepat dan memperluas proses pendangkalan dan pemiskinan seni tradisi. Patron baru belum mengembangkan sikap apresiasi yang mantap, sedangkan seniman belum cukup lincah menampung tuntutan-tuntutan baru. Pasangan patron-seniman seperti halnya Mangkunagara VII dan Hatmasutagnya belum muncul lagi (Humardani, 1982/83, 19–20).

Usaha-usaha pembaruan yang pernah dilakukan dalam seni tradisi tidak mendapatkan tanggapan semestinya dari masyarakat. Pembaruan seni tari, karawitan, dan pedalangan yang dilakukan HSB antara tahun 1952–1960 ditanggapi masyarakat dengan prasangka yang bukan-bukan. Demikian juga halnya terhadap pembaruan yang dilakukan Bagong Kussudiardjo dan Wisnoe Wardhana. Sardono W. Kusumo dengan *Samgita Pancasona*-nya yang masih berakar pada tradisi Jawa disambut dengan teriak-teriak dan lemparan telur busuk. Demikian juga terhadap karya Sardono lainnya, *Dongeng dari Dirah* yang berakar pada seni tradisi Bali, mendapat tentangan keras masyarakat dan Gubernur Bali. Sikap masyarakat terhadap usaha-usaha pembaruan itu mencerminkan sikap reaktif mereka terhadap masuknya unsur-unsur baru. Sikap semacam itu cenderung tampil secara dominan. Sikap penolakan mereka itu menurut Gendhon Humardani dilatarbelakangi di antaranya oleh kesalahpahaman mereka terhadap konsep *waton* yang dianggap sebagai ukuran mutlak dalam seni tradisi (Humardani, 1979/80, 3–4).

2. Sifat Seniman dan Sifat Karya Seninya

Waton adalah semacam pedoman teknis penggarapan seni tradisi. Paham *waton* bukan hanya disalahtafsirkan oleh sebagian besar masyarakat, tetapi juga oleh sebagian besar seniman tradisi. Bagi seniman tradisi yang kreatif, meskipun mengakui adanya *waton*, tetapi mereka tidak merasa terikat, apalagi terbelenggu olehnya. Mereka menafsirkan *waton* secara kreatif, yaitu dengan menjadikannya sebagai dasar untuk mengembangkan garapannya. Akan tetapi sebagaimana biasanya, seniman kreatif semacam itu tidak banyak dan biasanya posisinya terjepit. Sebaliknya sebagian besar seniman tradisi menganggap *waton* sebagai pedoman penentu mutu. Hal ini terjadi karena mereka tidak melihat kemungkinan-kemungkinan lain. Karya-karya seni tradisi yang telah ada dianggap sebagai sesuatu yang bermutu puncak (ingat “puncak-puncak kebudayaan daerah”). Anggapan itu, di satu sisi mungkin benar adanya, tetapi di sisi lain berdampak menumbuhkan sikap pantang mengubah seni tradisi. Karya-karya seni tradisi yang ada dianggap sebagai teladan yang harus ditiru, *dipepetri*, *diuri-uri*, dipelihara jangan sampai hilang. Sikap semacam itu menurut Gendhon Humardani mencerminkan kebakuan sikap para seniman dan masyarakat tradisi (Humardani, 1979/80, 10–11).

Salah tafsir memandang *waton* sebagai pedoman penentu mutu lebih dipertegas lagi dengan munculnya paham ‘benar’. Karya seni itu sudah ‘benar’ apabila tidak menyalahi *waton*. Paham ‘benar’ ini lebih membekukan lagi karena secara tegas menolak kehadiran unsur-unsur lain yang dianggap menyimpang dari bentuk-bentuk yang telah ada, dan menyebutnya sebagai sesuatu yang salah. Perihal ‘benar-salah’ ini sesungguhnya bukan urusan kesenian, akan tetapi ‘benar’ ini diam-diam diartikan sebagai mantap atau berbobot. Misalnya di kalangan karawitan muncul pernyataan bahwa *gendhing* yang baik itu yang bentuk, *laras*, dan *pathet*-nya benar. Di kalangan tari juga muncul pernyataan bahwa tari yang baik adalah yang posisi tubuh, irama gerak, dan *junjungan* kakinya benar, serta *kembangan*-nya cukup. Pendeknya paham ‘benar’ ini menunjuk pada bentuk-bentuk

dan teknik-teknik pelaksanaan garapan, yang semuanya bersifat fisik belaka. Dengan demikian, apa yang mereka maksudkan sebagai seni yang berbobot itu disamakan dengan syarat-syarat bentuk dan teknik pelaksanaan. Inilah yang oleh Gendhon Humardani disebut sebagai paham ‘teknik’, yaitu paham yang memandang kemampuan pelaksanaan atau keterampilan teknik sebagai ukuran penentu mutu.

Bagi penganut paham ‘teknik’, *genderan* (permainan instrumen *gender*) yang mengagumkan bukan yang dapat menimbulkan daya hayati, melainkan *genderan* yang cepat, ruwet, dan trampil. Penonjolan segi keterampilan dalam karya seni memang dapat menyenangkan dan menimbulkan decak kekaguman. Akan tetapi, menempatkan keterampilan sebagai segi utama dalam karya seni berarti memandang karya seni itu hanyalah teknik belaka. Meluasnya paham *waton*, paham ‘benar’, dan paham ‘teknik’ di kalangan seniman seni tradisi tersebut, menurut Gendhon Humardani dapat membekukan perkembangan seni tradisi itu sendiri (Humardani, 1979/80, 11–14).

Salah tafsir terhadap *waton* seni tradisi di antaranya juga memandang kesenian sebagai sesuatu yang mutlak, yang dibimbing oleh aturan-aturan mutlak seperti halnya ‘hukum besi’ yang berlaku terhadap alam benda mati. Misalnya, pada dekade 1960-an akhir ada kalangan karawitan yang berupaya menetapkan ‘hukum karawitan’; juga di Purwokerto ada lokakarya untuk membakukan atau me-*waton*-kan *kendhangan Banyumasan*. Kalangan penganut paham *waton* ini ingin memberikan sifat *langgeng*, yaitu sifat tanpa batas waktu terhadap yang dianggap berbobot itu. Keinginan semacam itu telah mendorong mereka untuk menciptakan ciri-ciri seni tradisi sebagai sesuatu yang mutlak sifatnya. Semua bentuk garapan medium, tema, pendekatan, dan teknik penggarapan yang telah ada dianggap mutlak. Sikap seperti itu tecermin dalam ucapan mereka bahwa “seni tradisi merupakan warisan nenek moyang yang tidak pernah berubah”. Sebutan ‘warisan’ dan ‘nenek moyang’ sudah menunjukkan sikap yang menganggap seni tradisi sebagai ‘pusaka’ yang harus dipelihara dengan khidmat dan tidak boleh disentuh-sentuh (Humardani, 1979/80, 14–15).

Keinginan untuk memberikan sifat *langgeng* di atas juga menunjukkan mereka tidak melihat kenyataan bahwa dari masa ke

masa, dari generasi ke generasi, di Surakarta, Yogyakarta, Bali, dan di pusat-pusat seni tradisi lainnya, seni tradisi mengalami perubahan-perubahan. Tumbuhnya madzab dan aliran-aliran dalam tari tradisi; perubahan volume gerak tari; perubahan tempo dan dinamik dalam karawitan; perubahan adegan-adegan dalam pakeliran wayang kulit; munculnya *cengkok-cengkok* baru dalam *genderan* dan *rebaban* serta *sekaran kendhang ciblon*; munculnya tari *Gambyong*, *Klana Topeng*, dan wayang kulit baru; semuanya merupakan kenyataan yang menunjukkan adanya perubahan-perubahan itu. Apabila mereka tidak melihat atau mengakui kenyataan itu, bagaimana mungkin mereka mau melihat atau mengakui bahwa generasi muda sibuk mengadakan perubahan dalam seni tradisi untuk mendapatkan jalan baru dan jawaban baru (Humardani, 1979/80, 15–16).

Memang di kalangan seniman tradisi ada yang melakukan perubahan. Di antara mereka itu tidak jarang yang menamakan hasil karyanya sebagai ‘kreasi baru’. Akan tetapi, perubahan yang mereka lakukan itu didasarkan atas kekaburan pengertian mereka terhadap sifat-sifat seni tradisi. Mereka cenderung asyik mengolah bentuk-bentuk lahiriahnya saja. Kekaburan pengertian dan kecenderungan mengolah bentuk-bentuk lahir itu berbaur bersama-sama dengan komersialisasi seni atau pasar yang menonjolkan sikap *waton payu* (asal laku) (Humardani, 1979/80a, 18).

Gendhon Humardani menunjuk contoh sifat ‘kreasi baru’ dalam tari *Bondhan Kendhi*, yang menurutnya sebagai salah satu contoh kekacauan dalam tari tradisi. Pencipta tari *Bondhan Kendhi* bermaksud menampilkan penari sebagai sosok istri Inu Kertapati. Penari itu mengenakan busana tari *Golek*, menggendong boneka, membawa payung sutra, dan menaiki *kendhi*. Apabila pencipta tarinya jujur, penggunaan busana dan alat-alat bantu semacam itu seharusnya tidak untuk maksud yang bukan-bukan. Akan tetapi, *Bondhan Kendhi* diforsir untuk maksud dan efek yang tidak jujur. Ia dihubungkan dengan perlambangan fisik dan sejarah. Penggunaan payung sutra dan rok model abad ke-20 serta boneka Eropa buatan Jepang adalah suatu kekacauan (anakronisme). Penggunaan *kendhi* sebagai lambang sifat Brahmana, tetapi mengapa digunakan secara

akrobatik? Mengapa pakaian *golek*? Mengapa istri Inu Kertapati? (putra mahkota Kediri) (Humardani, 1954, 3). Contoh-contoh kekacauan tari 'kreasi baru' semacam itu banyak dijumpai dalam era pembangunan. Umpamanya tari *Gambyong* dengan lima penari disebut demikian saja dengan *Gambyong Pancasila*, tanpa memperhatikan mutu isi dan susunan tarinya. Demikian juga ada suatu fragmen petikan Ramayana, Hanoman bersumpah untuk mempertahankan Pancasila (Humardani, 1981, 5).

Pasaran seni sebagai salah satu ciri kebudayaan kota rupanya berperan dalam proses pemiskinan dan pendangkalan sikap kekarya-an para seniman tradisi. Pasaran seni sebenarnya dapat dijadikan stimulan bagi kreativitas seni. Akan tetapi, yang umumnya terjadi adalah sebaliknya, yaitu pasaran seni dijadikan semata-mata sebagai orientasi payu atau laku. Tujuannya bukan kreativitas seni, dalam arti menggarap seni sebaik-baiknya, melainkan mengeruk keuntungan materi. Ekses dari sikap yang berorientasi ke pasaran seni adalah munculnya sikap *waton payu* (asal laku), yang diperkuat dengan pernyataan seperti: "*ajeng napa, ngeten mawon empun pajeng*" (mau yang bagaimana, begini saja sudah laku) (Humardani, 1960a, 6; Humardani, 1958, 2).

Orientasi pasar dan sikap *waton payu* itu menurut Gendhon Humardani merupakan hal yang wajar dan dapat dimaklumi apabila para pelaku menyadari akan posisinya yang sebenarnya. Apalagi jika diingat bahwa mereka memerlukan nafkah untuk hidup. Akan tetapi, biasanya mereka tidak menyadari dan mengaku-aku 'seni' untuk tindakan-tindakan yang dilakukannya. Sifat mengaku-aku semacam itu oleh Gendhon Humardani dianggap sebagai tindakan penipuan yang dapat merugikan perkembangan kesenian, khususnya seni tradisi (Humardani, 1960a, 6).

Sejak tahun 1950-an pemerintah sudah mulai ikut campur dalam menanggulangi pengaruh-pengaruh negatif kesenian yang datang dari luar negeri. Pemerintah, menurut Gendhon Humardani, seharusnya juga memperhatikan pengaruh-pengaruh dari dalam negeri yang merugikan perkembangan seni tradisi, seperti situasi merugikan yang telah digambarkan di atas. Apabila hal itu hanya untuk keperluan

perseorangan, bolehlah dibiarkan saja karena bagaimanapun merupakan hak setiap orang. Akan tetapi, tidak jarang pertunjukan yang konyol dan hal-hal lain yang dapat merusak kemurnian seni tradisi, justru dilakukan atas sponsor pemerintah dan dengan mengaku-aku sebagai pertunjukan seni (Humardani, 1960a, 6).

Situasi pasar seni tradisi semakin meriah dengan menjamurnya penjual jasa seni yang membuka kursus kilat (instan), pada umumnya dalam seni tari. Para peserta kursus, setelah dilatih selama tiga hingga enam bulan (dengan jadwal 2 atau 3 x 2 jam dalam seminggu) diadakan *gebyagan* (pentas pendadaran). Mereka tentu dapat melakukannya, tetapi dalam tataran hafalan, belum tataran menjiwai. Bagi kalangan seniman 'tulen', hal-hal seperti itu adalah lelucon berdasarkan ketidaktahuan (*ignoransi*), yaitu ketidaktahuan dari para orang tua siswa dan para guru tari atau orang-orang yang mengaku-aku sebagai guru tari dengan memasang iklan murah. Bagaimana tidak sebab kerap kali dijumpai anak-anak menarik tokoh-tokoh yang tidak sesuai, bahkan harus membawakan suasana yang tidak mudah bagi anak-anak. Umpamanya anak membawakan tari *Gatutkaca Gandrung*. Persoalannya bukan pada pantas tidak pantasnya anak melakukan *gandrung* (asmara), tetapi pada *gandrung*-nya anak-anak itu mestinya berbeda dari *gandrung*-nya orang dewasa. Oleh karena itu, usaha-usaha untuk menyusun tari khusus untuk anak-anak akan sangat dihargai. Pembelajaran tari untuk anak-anak mestinya jangan dianggap enteng, yaitu dengan memberikan repertoar yang sudah ada, tetapi sesungguhnya tidak sesuai dengan tingkat perkembangan jiwa anak. Itu akan lebih berdosa lagi jika dilakukan karena pertimbangan untuk memperoleh keuntungan materiil semata. Hal seperti itu tentu merugikan perkembangan kreativitas anak-anak dan perkembangan tari itu sendiri (Humardani, 1959e, 2).

Pelajaran tari yang diberikan dalam kursus-kursus biasanya terbatas pada teknik menari belaka. Keuntungan dari cara ini adalah menghasilkan siswa-siswa yang pandai menari dengan teknik yang baik. Kekurangannya adalah bahwa para siswa tidak dapat menghayati rasa tari. Rasa tari yang pada masa lampau merupakan sesuatu yang bagus dan kaya, sekarang sudah tenggelam di tengah-

tengah kemabukan kebagusan sebagai akibat dari kesalahtafsiran terhadap *waton* tari tradisi yang dianggap sebagai pokok keindahan (Humardani, 1960b, 1).

Gejala-gejala pemutlakan *waton*, kekaburan pengertian akan seni tradisi, keasyikan terhadap kebagusan bentuk lahir, orientasi pasar, dan sikap *waton payu*, menurut Gendhon Humardani merupakan keadaan ringkih dan gawat. Pernyataan tentang keadaan gawat itu juga muncul dalam sarasehan pedalangan tahun 1971 di PKJT: "*pakeliran sak punika saweg gawat kawontenanipun*" (pakeliran sekarang dalam keadaan gawat). Dalang yang laku dengan honorarium paling tinggi adalah dalang yang menggubah pakeliran wayang kulit menjadi *dhagelan* yang membuat penonton *ger-geran* (tertawa riuh) sejak *jejer* (awal pertunjukan) hingga *tancep kayon* (akhir pertunjukan). Sementara itu, dalang-dalang yang memiliki gaya pribadi yang jauh lebih bersih, murni, dan relevan, tidak jarang yang berputar haluan turut berlomba *dhagelan* agar pakelirannya laku. Demikian juga dalang-dalang muda yang berbakat, yang mulai memperoleh perhatian dari masyarakat penonton, juga ikut mengukuhkan kedudukannya di pasaran dengan menerapkan konsep *dhagelan* yang ternyata laku itu. Menurut Gendhon Humardani, tumbuhnya gaya rusak, tetapi laku dan sekaligus merupakan bentuk komersialisasi seni yang meruntuhkan, adalah cerminan dari situasi ringkih dalam seni pedalangan (Humardani, 1979/80a, 19).

Keadaan seni pedalangan pada dekade 1950-an sudah menunjukkan gejala kemunduran, tetapi keadaan pada 1970-an semakin menunjukkan kemunduran yang lebih mencemaskan. Kemunduran dalam seni pedalangan itu juga telah menyeret karawitan iringan pakeliran wayang kulit. Karawitan iringan pakeliran wayang kulit sudah tidak lagi mengindahkan keserasian dengan watak dan suasana yang diiringi. Dalang tidak lagi sepenuhnya menguasai ragam iringan, demikian juga *pengrawit* sudah ikut terseret ke dalam suasana kemiskinan itu (Humardani, 1979/80a, 19–20).

Keadaan ringkih yang telah digambarkan di atas bagi Gendhon Humardani bukan merupakan dramatisasi keadaan, melainkan keadaan yang senyatanya. Gendhon Humardani membandingkan

dengan garapan seni pedalangan pada masa sebelumnya, yaitu garapan para pemuka masyarakat Jawa waktu itu, yang mampu menjelajahi masalah-masalah mutakhir. Umpamanya masalah manunggalnya *kawula* dan *Gusti*, atau manunggalnya ‘jagat besar’ dan ‘jagat kecil’ dalam lakon *Dewaruci*. Akan tetapi kini, pakeliran yang laku adalah pakeliran wayang kulit yang menjadi wadah lelucon dan mendagelkan semua lakon dan hampir semua tokoh. Seni pedalangan juga menjadi wadah *klenengan* pilihan pendengar. Perkembangan terbaru yang menonjol adalah masuknya titipan pesan-pesan sponsor, atau *request* (meminta) lagu, baik dari perseorangan (penyelenggara), lembaga-lembaga pemerintah ataupun swasta, partai politik, maupun lain-lainnya. Pesan-pesan itu biasanya disajikan secara verbal, *wantah*, demikian saja tanpa penggarapan (Humardani, 1979/80a, 20–21).

Sejajar dengan keadaan seni pedalangan, seni karawitan berkembang menjadi wadah hiburan yang *gobyog* (ramai mengasyikan). *Gendhing-gendhing ageng* jarang sekali disajikan. Gaya vokal dan tabuhan yang *wingit* (khidmat-mencekam) seperti gaya *kemanak* sudah tidak dapat dirasakan lagi karena tidak ramai dan orkestrasinya sederhana. Menjamurnya perusahaan-perusahaan rekaman komersial yang memproduksi *gendhing-gendhing* karawitan ikut mempercepat proses tenggelamnya *gendhing-gendhing ageng* dan *wingit*. Sebaliknya, hal ini mempercepat proses tumbuh kembangnya karawitan ‘pop’. Karawitan ‘pop’ gaya Nartosabdho yang ternyata laku di pasaran (di antaranya juga melalui pakeliran dan rekaman-rekaman komersial) diikuti dan ditiru oleh para *pengrawit* dan perkumpulan-perkumpulan karawitan, mulai dari perkumpulan yang bertaraf masih belajar (ibu-ibu) sampai dengan perkumpulan dan *pengrawit* yang sudah mumpuni. Kelompok karawitan RRI Surakarta umpamanya, yang pernah menjadi kiblat garapan karawitan gaya Surakarta bagi *pengrawit* di Jawa, mulai pudar dan akhirnya berputar haluan mengikuti gaya karawitan ‘pop’ itu. Dalam waktu yang relatif singkat ribuan kaset rekaman *gendhing-gendhing* ‘pop’ terpampang di toko-toko dan tersebar sampai ke pelosok-pelosok pedesaan. Ikut campurnya produsen rekaman komersial dalam menentukan repertoar

dan watak *gendhing-gendhing* yang direkam dapat lebih meringkiskan keadaan kehidupan seni karawitan (Humardani, 1979/80a, 22).

Kesempatan untuk konser atau mementaskan *gendhing-gendhing* secara mandiri jarang sekali terjadi. Jika ada biasanya atas undangan perseorangan yang memerlukan *klangenan* (hiburan) atau nostalgia. Selebihnya untuk siaran radio (RRI), lomba karawitan (setahun sekali), perhelatan keluarga, dan pajangan di lobi hotel. Pada umumnya para *pengrawit* lebih sering mengiringi tari atau pakeliran. Keadaan seperti itu memaksa *pengrawit* melayani keperluan lain, dan dengan itu mereka tidak dapat eksis secara mandiri sepenuhnya. Mungkin ada satu-dua *pengrawit* yang sadar akan hal itu dan tidak mau dipaksa-paksa semacam itu, umpamanya Martapangrawit, Mlayawidada, tetapi apa artinya satu-dua orang, apalagi mereka tidak ada pretensi untuk mengubah keadaan.

Dalam tari tradisi muncul dramatari Ramayana gaya Prambanan yang diaku-aku sebagai karya baru yang besar. Akan tetapi, menurut Gendhon Humardani sesungguhnya hanya menegaskan ketaatan kepada aturan-aturan lain yang dasarnya *dubious* (meragukan). Garapannya tidak berbobot, dalam arti wadah mengikuti jalan cerita secara ketat. Isi tidak didekati secara non-representasional, tetapi dengan lambang-lambang konvensional yang representatif. Misalnya, dialog diwujudkan dengan gerak-gerak pantomim atau gestikulasi. Apabila dibanding dengan kekayaan vokabuler tari tradisi yang sifatnya non representatif, dramatari Ramayana gaya Prambanan mencerminkan kemunduran. Demikian juga dengan dramatari Ramayana gaya Panda'an yang diawali dengan kelompok penari perempuan membawa *anglo* berdupa, yang katanya sebagai perwujudan sila Ketuhanan Yang Maha Esa. Hal ini menurut Gendhon merupakan tindakan mengada-ada karena sama sekali terlepas dari cerita atau garapan kesatuan dramatari itu (Humardani, 1979/80a, 22–23). Gendhon Humardani menegaskan bahwa Ramayana gaya Prambanan menjadi kelatahan yang membimbing ke arah yang salah. Pengaruhnya meluas, termasuk memengaruhi perkembangan tari Bali. Gaya Prambanan yang 'mandul' itu dapat mencekik perkembangan

tari tradisi selanjutnya, kata Gendhon Humardani (Humardani, 1979/80a, 24; Humardani, 1970b, 126–127).

Demikian sekilas gambaran tentang situasi kehidupan seni tradisi yang dirasakan Gendhon Humardani. Di satu pihak kehidupan seni tradisi dikuasai oleh aturan-aturan formal yang dilaksanakan seperti melaksanakan instruksi atasan. Di lain pihak kehidupan seni tradisi begitu asyik dengan kegiatan-kegiatan atau bentuk-bentuk yang bersifat lahiriah. Keindahan merosot menjadi kebagusan atau *ke-moncer-an*, dengan penampilan yang serba gebyar berbaur bersama dengan keluwesan dan kelincahan gerak tari dan karawitan serta *pendagelan* pakeliran (Humardani, 1979/80a, 25).

Menghadapi situasi kehidupan seni tradisi semacam itu, Gendhon Humardani merasa prihatin dan tergugah untuk mengupayakan pencegahan atau setidaknya penghambatan terhadap meluasnya situasi tersebut. Lembaga-lembaga kesenian, sekolah-sekolah, dan akademi-akademi kesenian dirasakan tidak cukup kuat untuk mengimbangi derasnya pengaruh dari situasi tersebut. Gendhon Humardani bahkan mengkhawatirkan bahwa lembaga-lembaga itu justru dapat memperparah situasi tersebut apabila ditangani oleh pejabat-pejabat atau orang-orang yang tidak mengerti permasalahannya (Humardani, 1979/80a, 21–22). Pejabat-pejabat penting yang dapat sangat berpengaruh terhadap masyarakat kesenian, sering kali justru mendengarkan nasihat-nasihat dari orang-orang yang dianggap mengerti masalah kesenian tetapi sebenarnya tidak. Dengan demikian, iktikad baik mereka dapat berbuntut yang tak terduga, yaitu ikut mengeruhkan situasi kehidupan seni tradisi (Humardani, 1979/80a, 10).

Pencegahan terhadap meluasnya situasi kehidupan seni tradisi yang berkembang menjadi komersialisasi bentuk-bentuk seni *kitsch*, menurut Umar Kayam tidak mungkin dapat dilakukan. *Kitsch* sebagai bentuk seni komersial yang tumbuh di mana-mana itu merupakan salah satu bentuk seni hiburan yang penting bagi massa. Kehadirannya merupakan konsekuensi wajar dari pertumbuhan kota-kota besar. Ia merupakan bagian dari dinamika transformasi budaya, dan

memiliki tempatnya sendiri dalam masyarakat. Oleh karena itu, perkembangannya tidak dapat dicegah (Kayam, 1981, 96). Pernyataan ini diulang lagi oleh Umar Kayam dalam artikelnya yang berjudul “Pendalaman Budaya Jawa bukan upaya Jawanisasi” (*Kedaulatan Rakyat*, 28 Juli 1989).

Gendhon Humardani tidak bermaksud mencegah berkembangnya bentuk-bentuk seni *kitsch* yang komersial itu karena memang tidak mungkin dilakukan. Gendhon Humardani berusaha mengupayakan pencegahan terhadap sikap pengakuan yang tidak wajar dari para seniman dan masyarakat kesenian, yaitu sikap mengaku-aku yang didasarkan pada *ignoransi* (ketidaktahuan). Seandainya hanya berhenti pada *ignoransi* saja, menurut Gendhon Humardani tidak terlalu dipersoalkan. Akan tetapi, gejalanya sudah menunjukkan pada *ignoransi* yang congkak disertai suara vokal yang mengatasnamakan seni yang sebenar-benarnya seni, atau seni yang *adiluhung*. Pengaruh suara keras ini sangat kuat dan menyebar luas di kalangan masyarakat, kalangan awam, termasuk para pejabat yang baik langsung atau tidak langsung terkait dengan kebijakan pengembangan kesenian (Humardani, 1979/80, 18).

Menurut Gendhon Humardani, yang tergolong sikap *ignoransi* congkak adalah mengaku-aku seniman tradisi tulen, tetapi tindakannya ditekankan pada ketaatan dan pemutlakan terhadap paham-paham *waton*, benar, dan teknik, serta mempertahankan sifat *langgeng* seni tradisi demi ke-*adiluhung*-an yang palsu. Sikap ‘mengaku-aku’ semacam itu menunjukkan bahwa mereka tidak menghayati sifat *adiluhung* yang sebenarnya. Mereka tidak menyadari bahwa seni tradisi itu telah mengalami perubahan dan perkembangan dari masa ke masa melalui sentuhan para seniman tradisi yang kreatif, yang berusaha menyesuaikan diri dengan lingkungan dan jiwa zamannya. Dengan demikian, sikap mereka itu sesungguhnya bertentangan dengan sifat-sifat perkembangan seni tradisi yang sebenarnya (Humardani, 1979/80, 18–19).

Mengaku-aku karyanya sebagai ‘kreasi baru’, tetapi wujudnya semacam *Gambyong Pancasila*, sama halnya dengan mengaku-aku

sebagai seniman tersohor, tetapi didasarkan atas harga pasaran yang tinggi, jumlah massa penonton yang berlimpah, dan orientasi garapannya *waton payu*. Ini termasuk *ignoransi* yang congkak juga, apalagi jika mereka menganggap bahwa karya garapan mereka itu sebagai hakikat seni (Humardani, 1979/80, 20).

Seniman-seniman tulen yang kreatif, yang menggarap karyanya berdasarkan nilai-nilai seni yang murni, berdasarkan kreativitas dan kemampuan sendiri, serta tidak meniru-niru karya-karya yang sudah ada; yang menggarap dengan kesungguhan tanpa ada pretensi laku atau tidak laku (meskipun tidak jarang karya-karyanya laku dengan harga yang sangat tinggi); mereka ini biasanya tidak pernah menunjukkan sikap congkak. Mereka ini biasanya tidak pernah menyebut dirinya sebagai seniman. Juga tidak pernah menyatakan bahwa karyanya itu termasuk seni tradisi, seni modern, kreasi baru, atau lainnya (Humardani, 1979/80, 21).

Situasi kehidupan seni tradisi yang telah digambarkan di atas, menurut Gendhon Humardani merupakan suatu kenyataan dinamika kehidupan seni tradisi yang lebih menonjolkan sifat-sifat fungsi sekundernya daripada fungsi utamanya; atau yang lebih menonjolkan hal-hal yang bukan saja tidak relevan melainkan juga menurunkan mutu kehidupan seni tradisi. Kecenderungan itu semakin kuat dengan adanya penafsiran fungsi sekunder seni sebagai satu-satunya sifat kesenian, dan seolah-olah meniadakan sifat-sifat fungsi utamanya. Proses terbenamnya sifat-sifat fungsi utama kesenian dan menonjolnya sifat-sifat fungsi sekunder ini menurut Gendhon Humardani merupakan gejala kemunduran seni tradisi, sekaligus merupakan kemerosotan mutu seni tradisi (Humardani, 1975, 2-3).

Dalam situasi yang sedemikian itu sebenarnya masih ada beberapa seniman yang sadar akan masalah-masalah itu. Mereka masih dapat menunjukkan hasil karya seni yang bermutu. Pemilihan tema, penggarapan, dan pengembangan medium yang mereka lakukan menunjukkan kelentikan kreativitas yang menjanjikan harapan yang menggembirakan. Akan tetapi, peristiwa-peristiwa seperti itu, yang melibatkan seniman-seniman kreatif ini, pada umumnya masih

sangat langka. Kecuali itu mereka juga harus berhadapan dengan arus tanggapan massa yang awam, komersial, dan kolot, yang cukup deras dan menenggelamkan. Oleh karena itu, Gendhon Humardani menyatakan bahwa neraca situasi seluruhnya tetap mundur, merosot, dan mengkhawatirkan (Humardani, 1975, 3).

E. Konsep-Konsep Pembaruan Seni Tradisi

1. Dasar-Dasar Pemikiran

Situasi kehidupan seni tradisi seperti telah dibicarakan di atas, antara lain merupakan salah satu faktor yang mendesak Gendhon Humardani mencari alternatif baru (jalan baru dan jawaban baru), dan upaya bagi terciptanya situasi kehidupan seni tradisi yang lebih berarti dan bermanfaat bagi kehidupan membudaya Indonesia. Keinginan untuk itu sudah ada pada tahun 1950-an, di antaranya dinyatakan dalam “pidato pengantar pertunjukan wayang kulit garapan baru” bahwa olah seni tradisi secara baru dirasakan sebagai sesuatu yang mendesak, di antaranya didesak oleh situasi kehidupan seni tradisi yang menunjukkan segi-seginya yang dapat merusak (Humardani, 1955, 3).

Jalan yang ditempuh Gendhon Humardani pada dasarnya adalah membudayakan seni tradisi secara modern di tengah-tengah dan bersama-sama dunia modern. Konsekuensinya, tidak sedikit unsur-unsur tradisi budaya lama yang melekat dalam seni tradisi harus diganti. Dasar pemikirannya adalah keinginan untuk mengembangkan seni tradisi menjadi lebih sejahtera lahir dan batin daripada yang pernah dicapai pada masa-masa lalu. Juga didasarkan pada kesadaran untuk mempercepat perkembangan itu, untuk mengejar kepesatan laju perkembangan dunia modern. Untuk itu orientasinya diarahkan pada masalah-masalah kehidupan masa kini. Kehidupan seni tradisi yang berorientasi kepada masalah-masalah masa kini, meskipun bentuknya merupakan kelanjutan tradisi masa lampau, tetapi nilainya tidak identik dengan nilai-nilai tradisi, melainkan nilai-nilai baru yang dihayati dan diyakini sekarang (Humardani, 1979/80a, 36–37).

Untuk membudayakan seni tradisi secara modern yang berorientasi pada masalah-masalah kekinian diperlukan keterbukaan sikap. Pola-pola berpikir lama yang membelenggu perkembangan harus ditinggalkan. Sebaliknya, cara pendekatan dan pandangan-pandangan baru—dari manapun berasal—yang dapat menyuburkan perkembangan seni tradisi harus digunakan, bahkan dapat dimiliki menjadi milik sendiri. Keterbukaan merupakan ciri sikap dan budaya modern. Sikap dan budaya modern ini bukan milik masyarakat Barat saja, juga bukan monopoli beberapa orang Indonesia saja, melainkan merupakan milik semua bangsa di dunia. Sikap dan budaya modern milik bangsa Indonesia, menurut Gendhon Humardani, bibit dasarnya adalah kebudayaan bangsa sendiri—termasuk kebudayaan tradisi—yang tumbuh subur berkat pupuk konsep-konsep kebudayaan modern Barat atau dunia (Humardani, 1979/80a, 2–4).

Gendhon Humardani menegaskan bahwa keterbukaan sikap terhadap pandangan modern yang mendunia kini sudah tumbuh pada tokoh-tokoh terkemuka di Indonesia sejak akhir abad ke-19, dan lebih nyata lagi pada awal abad ke-20. R.A. Kartini umpamanya, yang menginginkan kemerdekaan dan kebebasan kaumnya seperti halnya kebebasan wanita-wanita Eropa. Kiblat modern itu juga sudah muncul di lingkungan keraton Surakarta pada akhir abad ke-19. Pakubuwana IX, patron seni tradisi, menganjurkan: “*jamake wong mèt kawruh, kawruh liyan dadya busananing nagri*” (dalam menimba ilmu, sewajarnya bila ilmu orang lain [asing] dijadikan milik sendiri). Pada tahun 1930-an para pemuda berpolemik melalui tulisan yang berapi-api, yang bermaksud mengkaji, mengupas, dan memeriksa kembali nilai-nilai dan ukuran-ukuran kebudayaan lama, tidak lain adalah karena pada mereka sudah tumbuh sikap keterbukaan dan berorientasi kepada nilai-nilai kebudayaan modern yang mendunia. Gendhon Humardani juga menegaskan bahwa inti isi Pancasila dan UUD 1945, seperti tampak dalam pidato Bung Karno tentang Pancasila dan notulen rapat-rapat panitia persiapan kemerdekaan, pada hakikatnya adalah perbendaharaan nilai-nilai budaya yang berorientasi kepada pandangan modern yang mendunia (Humardani, 1979/80a, 3–5).

Bagi Gendhon Humardani sendiri, antara kebudayaan Barat dan Jawa tidak lain hanyalah jarak geografis belaka. Perbedaan di antara keduanya terletak pada ungkapan-ungkapan bentuk lahiriah. Para penemu atau pencipta bentuk-bentuk ungkapan kebudayaan Barat adalah manusia biasa yang memiliki sifat-sifat rasa sayang terhadap sesama, penuh tekad, berwatak, bersatu dalam jiwa kepejuangan. Sifat-sifat itu juga dimiliki oleh para pencipta dan pendukung kebudayaan Jawa. Perbedaan antara Barat dan Jawa itu akan sirna apabila keduanya sudah berhadapan muka. Oleh karena itu, bentuk-bentuk ungkapan lahiriah kebudayaan Barat dan Jawa yang berlainan dan bahkan bertentangan dapat diambil sebagai bahan-bahan atau sumber inspirasi untuk menyusun dan mengembangkan bentuk-bentuk ungkapan baru yang tidak harus Barat atau Jawa, melainkan bentuk-bentuk-bentuk ungkapan yang dapat hidup dan dapat dipertanggungjawabkan di alam dan zamannya (Humardani, 1951, 4).

Perbedaan bentuk-bentuk ungkapan lahiriah kebudayaan Barat dan Jawa tentu banyak sekali dan mencolok. Jangankan Barat dan Jawa, antara Yogyakarta dan Surakarta yang masih dalam satu rumpun kebudayaan Jawa, juga menunjukkan perbedaan-perbedaan yang tidak sedikit. Demikian juga dalam bentuk-bentuk ungkapan kesenian; jangankan Yogyakarta dan Surakarta, di Surakarta sendiri terdapat perbedaan bentuk-bentuk ungkapan kesenian antara gaya Kasunanan dan Mangkunagaran. Belum lagi perbedaan antara madzab dan aliran-aliran atau gaya-gaya pribadi seniman pemuka. Di Yogyakarta, perbedaan-perbedaan semacam itu juga tampak antara gaya Kasultanan dan Pakualaman serta gaya-gaya pribadi seniman pemuka. Perbedaan bentuk-bentuk ungkapan kesenian itu semakin beragam pada gaya kesenian pesisiran atau pedesaan/pedalaman Jawa, yang menunjukkan warna lokal yang khas di samping berbeda sangat mencolok dengan bentuk-bentuk kesenian keraton. Dalam hal itu Gendhon Humardani menegaskan bahwa apabila bentuk-bentuk ungkapan Barat dapat diambil sebagai bahan ramuan dan inspirasi untuk menyusun dan mengembangkan bentuk-bentuk ungkapan baru yang hidup, apalagi dengan bentuk-bentuk ungkapan kesenian Jawa yang sangat beragam itu (Humardani, 1954, 4).

Dalam upaya memodernisasikan seni tradisi yang berorientasi kepada masalah-masalah kehidupan masa kini Gendhon Humardani menekankan bahwa sifat heterogenitas kesenian (tradisi, modern, ragam, madzab, aliran, warna lokal, keraton, pesisir, pedesaan, Jawa, Sunda, Bali, Minang, dll) harus dipandang sebagai kekayaan perbendaharaan kesenian yang dapat diambil sebagai bahan untuk menyusun bentuk-bentuk ungkapan baru, yang tentu saja dengan melepaskan semua ikatan pembatasnya. Tindakan mengubah bentuk-bentuk ungkapan lahiriah, teknik, isi, dan fungsi, menurut Gendhon Humardani merupakan hal yang wajar, asal dapat menghasilkan karya-karya baru yang lebih bermutu. Dalam arti, dapat lebih memperkaya kehidupan kerohanian atau memperkaya pengalaman hayatan (Humardani, 1979/80, 71–73).

Seni modern orientasinya ke depan, terbuka, dan tumbuh. Oleh karena itu, dalam kehidupan seni modern terkandung mekanisme yang selalu tumbuh. Tumbuh dalam arti membudaya secara ‘sekarang’ atau ‘kini’ untuk mencapai kehidupan ‘kekinian’ yang lebih baik dan lebih berhasil daripada masa lalu. Dibanding dengan kehidupan seni modern, mekanisme tumbuh seperti itu dalam seni tradisi seolah-olah tidak ada. Atau jika ada belum terasa kuat. Mekanisme tumbuh yang berbeda dan lebih berhasil ketimbang masa lalu, seolah-olah tidak atau belum ada dalam kehidupan seni tradisi. Hal itu karena kecenderungan orientasinya ke belakang, ke masa lalu, atau ke hal-hal yang sudah ada (Humardani, 1979/80, 62–63).

Seni tradisi memiliki vokabuler, yaitu satuan-satuan teknik garapan medium seni yang merupakan sarana untuk penghayatan dan sarana untuk mengungkapkan isi. Isi ungkapan itu tergantung pada seniman pencipta atau penyaji dan penghayat penerima. Seniman dan penghayat sekarang adalah insan yang hidup di dalam dan dengan pengalaman-pengalaman kehidupan zaman sekarang. Kesenian, terutama seni tradisi, adalah bentuk ungkapan pengalaman budaya; budaya ajang, dan budaya zaman. Dengan demikian, sudah sewajarnya apabila yang diungkapkan oleh seni tradisi ‘sekarang’, adalah pengalaman-pengalaman kehidupan sekarang atau kini yang

bersifat kontemporer. Dalam hal ini Gendhon Humardani menegaskan bahwa seni tradisi atau seni apa pun namanya yang berhubungan dengan tradisi masa lampau, baik dalam bentuk-bentuk garapan maupun penyajiannya, dapat disebut sebagai seni tradisi 'sekarang' apabila ungkapannya, isi, dan pesannya bersifat kini atau kontemporer (Humardani, 1979/80, 63–65).

Untuk memodernisasikan seni tradisi diperlukan inovasi. Inovasi dalam seni modern merupakan semacam keyakinan, sedangkan dalam kehidupan seni tradisi seolah-olah menjadi pantangan. Prasangka bahwa inovasi merupakan pantangan dalam kehidupan seni tradisi dapat dipahami jika diingat bahwa inovasi yang terlalu jauh kemungkinan dapat menghilangkan identitas seni tradisi itu sendiri. Akan tetapi, menurut Gendhon Humardani, pengertian tentang identitas itu biasanya diartikan sebagai identitas untuk seluruh kehidupan seni tradisi. Oleh karena itu, akibatnya dapat membelenggu pertumbuhan seni tradisi. Bagi Gendhon Humardani identitas seni tradisi itu terutama terletak pada kehidupan seni tradisi sesuai dengan zaman pribadi penciptanya. (Humardani, 1979/80, 69–70, 74).

Inovasi bagi para empu seni tradisi, yaitu seniman-seniman tradisi yang kreatif, adalah bukan hal yang baru dan bukan merupakan pantangan. Pada zamannya, mereka mampu melepaskan diri dari belenggu tradisi. Bentuk ungkapan seni tradisi adalah sarana ekspresi belaka yang dapat digubah menurut rasa hayat mereka sesuai dengan lingkungan dan jiwa zamannya. Karya-karya seni tradisi sering kali disebut sebagai 'puncak' adalah hasil inovasi seniman-seniman tradisi yang kreatif pada zamannya. Zaman sekarang adalah bukan zamannya empu-empu seni tradisi yang kreatif itu. Zaman yang ditandai dengan laju perkembangan pesat semua segi kehidupan sosial-budaya, menuntut perubahan-perubahan yang serba cepat pula dalam semua segi kehidupan membudaya, termasuk dalam kehidupan seni tradisi. Dalam hal itu Gendhon Humardani beranggapan bahwa sudah sewajarnya apabila para seniman tradisi sekarang tertuntut untuk melakukan inovasi. Menganggap inovasi dalam seni tradisi sebagai suatu pantangan, sama artinya dengan membekukan karya-

karya para empu seni tradisi yang kreatif itu; atau sama artinya dengan menghambat laju perkembangan seni tradisi (Humardani, 1979/80, 70).

Prestasi yang telah dicapai para empu seni tradisi memang patut dibanggakan. Akan tetapi, yang dibanggakan itu adalah prestasi masa lampau. Para seniman dan masyarakat seni tradisi yang hanya terpaku pada rasa kebanggaan itu dan mengukuhkan posisinya pada *waton*, peranannya tidak lebih daripada sebagai pengawet belaka. Dalam hal ini Gendhon Humardani menyatakan bahwa mereka seharusnya bercermin dan menanyakan kepada diri sendiri, apakah seni tradisi sekarang masih mengandung pernyataan yang hidup? Prestasi apa sajakah yang sekarang mereka capai bagi hidupnya seni tradisi? Pertanyaan-pertanyaan kejam ini sesungguhnya mengarah kepada sebuah gagasan bahwa dalam seni tradisi seniman dapat menciptakan sesuatu yang baru. Menurut Gendhon Humardani, seni tradisi 'baru' dapat merupakan kelanjutan lurus dari tradisi sebelumnya. Artinya, unsur-unsur seni tradisi 'lama' tetap digunakan sebagai titik tolak garapan untuk dikembangkan menjadi wujud lain yang bercorak dan berwatak 'baru' (Humardani, 1975b, 112).

Pembaruan sebagai cermin dari sifat kreatif bukanlah monopoli orang-orang yang hidup pada zaman sekarang, melainkan sifat semua zaman. Seni tradisi dapat hidup karena potensi kreativitasnya setiap waktu, yaitu setiap kali wujud dan hasilnya berbeda. Karya-karya baru dapat merupakan pengembangan dari bentuk-bentuk seni tradisi 'lama', tetapi juga harus diingat bahwa tidak setiap karya hasil garapan baru itu selalu dapat dirasakan sebagai sesuatu yang baru. Pembaruan harus dibebaskan dari segala macam aturan pembatas, dengan menjelajahi semua kemungkinan dan pengalaman yang sama sekali baru bagi seni tradisi. Dengan itu diharapkan dapat menghantarkan ke dalam proses pembaruan seni tradisi. Selama para seniman dan masyarakat seni tradisi tetap menganggap *waton* sebagai sesuatu yang pantang dilanggar maka hasil penggarapan seninya bukan kreasi zaman sekarang, melainkan kreasi zaman kuno. Apabila para seniman zaman kuno mau dan berani melanggar *waton* seni tradisi untuk

menghasilkan karya-karya seni baru pada zamannya, mengapa para seniman sekarang tidak berani? Apabila hal itu juga dilakukan oleh para seniman sekarang maka karya-karya seni hasil garapan mereka yang meninggalkan *waton* seni tradisi itu akan mampu berkembang lebih pesat (Dewan Kesenian Jakarta, 1976b, 38–39).

Perubahan-perubahan yang serba cepat dalam semua segi kehidupan sosial-budaya merupakan ciri masa transisi total pada zaman sekarang. Salah satu akibatnya, menurut Gendhon Humardani, dalam seni tradisi terjadi pemisahan bentuk lahiriah seni dari isi yang dikandungnya. Kesatuan bentuk lahiriah seni dengan isinya yang pernah dicapai oleh seni tradisi masa lampau telah pudar. Bentuk menjadi suatu kesatuan yang berdiri sendiri dan isi terlepas dari wadahnya. Penggarapan seni cenderung ditekankan pada sifat-sifat lahiriahnya saja. Akibat pemisahan bentuk dari isinya itu adalah semakin menonjolnya sifat-sifat kesenian dalam fungsi sekundernya. Sebaliknya, semakin terdesaknya sifat-sifat fungsi utama dalam kehidupan seni tradisi. Pembaruan seni tradisi yang dilakukan Gendhon Humardani pada dasarnya ditujukan untuk pemulihan kedudukan fungsi utama seni dalam kehidupan seni tradisi, seperti yang pernah dicapai pada masa lampau. Hal itu juga dimaksudkan untuk membuat kehidupan seni tradisi itu sebagai tradisi yang hidup (*live tradition*), yaitu suatu kehidupan seni yang menjadi wahana untuk mendekati dan menghayati masalah-masalah kehidupan manusia sekarang. Pemulihan kedudukan fungsi utama seni ini bertujuan untuk meningkatkan mutu kehidupan seni tradisi sebagai sarana penghayatan dan perenungan masalah-masalah kerohanian. Sasaran utamanya adalah situasi kehidupan seni tradisi yang ringkih dan gawat (Humardani, 1971b, 5–6).

2. Konsep-Konsep Penggarapan Seni Tradisi

Gagasan Gendhon Humardani untuk memodernisasikan seni tradisi dilatarbelakangi oleh pengindonesiaan budaya pada seluruh segi kehidupan. Pembaruan seni tradisi sebagai perwujudan dari

pengindonesiaan seni tradisi bagi Gendhon Humardani merupakan konsekuensi wajar dari pengindonesiaan yang menyeluruh itu. Dengan latar belakang pengindonesiaan yang menyeluruh itu Gendhon Humardani memandang bahwa kehidupan seni tradisi yang mengindonesia kini, yang bermodalkan perbendaharaan dan konsep-konsep kreatif seni tradisi masa lampau, dapat dikembangkan, dimantapkan, dan disebarluaskan secara berhasil. Dengan begitu kehidupan seni tradisi akan berubah menjadi seni tradisi Indonesia yang mengkini dan atau kontemporer (Humardani, 1979/80a, 38).

Dasar-dasar pemikiran tersebut di atas dijadikan sebagai titik tolak pembaruan seni tradisi. Gendhon Humardani menjabarkan dasar-dasar pemikiran tersebut ke dalam konsep-konsep penggarapan seni, terutama seni tari, karawitan, dan pedalangan. Konsep-konsep penggarapan seni itu dimaksudkan sebagai landasan kerja penggarapan seni, bukan sebagai pedoman atau petunjuk teknis. Juga bukan ‘resep’, melainkan lebih sebagai kerangka acuan. Tujuannya adalah untuk memacu tumbuhnya kreativitas seni.

Sasaran penggarapan seni tradisi secara baru bertumpu pada penggarapan wujud karya seni. Wujud karya seni adalah kesatuan antara ‘bentuk’ dan ‘isi’ yang diungkapkan. Dalam hal ini Gendhon Humardani menyatakan bahwa sasaran garapan tertuju pada medium ungkap (‘bentuk’) ataupun ‘isi’ (Humardani, 1979/80, 67). ‘Bentuk’ yang dimaksud oleh Gendhon Humardani adalah sarana atau medium untuk mengungkapkan ‘isi’. Fungsinya sebagai pemacu untuk menggugah perhatian penghayat terhadap ‘isi’ yang dikandung karya seni. ‘Isi’ adalah kehendak atau tujuan yang diungkapkan lewat ‘bentuk’ atau lewat kesatuan garapan mediumnya. ‘Isi’ suatu karya seni yang terkandung dalam kesatuan garapan medium berupa rasa dan atau watak yang pada hakikatnya bersifat abstrak. Dengan demikian, wujud karya seni yang merupakan kesatuan antara ‘bentuk’ dan ‘isi’ pada hakikatnya juga bersifat abstrak atau *tan-wadhag* (*non-representatif*) dan *tan-wantah* (*non-realistik*). Namun sampai dengan batas kewajaran tertentu dimungkinkan masuknya bentuk-bentuk ungkapan yang bersifat *wadhag* (*representatif*), tetapi tidak untuk

bentuk-bentuk *wantah (realistik)* (Humardani, 1959, 1; Humardani, 1982/83, 11, 12, 14).

‘Bentuk’, dalam seni tradisi berupa vokabuler (*vocabulary*) atau perbendaharaan garapan medium dan teknik-teknik penggarapannya. Menurut Gendhon Humardani, vokabuler seni tradisi yang kaya itu, untuk penggarapan secara baru, hendaknya diperlakukan sebagai bahan, bukan sebagai pedoman. Seniman kreator dapat bebas menentukan cara-cara pendekatan dan pengolahannya karena bagaimanapun juga hal itu merupakan hak mereka. Akan tetapi, untuk memberi napas baru, mereka dituntut untuk menghasilkan karya yang dapat memperkaya pengalaman hayatan secara kini, yang dapat mengantarkan kepada suasana kehidupan hayatan yang lebih bermakna. Mereka dituntut untuk tidak lagi menyuguhkan cara-cara tradisi demi tradisi, atau untuk tidak lagi mengadakan pengulangan tradisi tanpa napas baru. Sebaliknya, mereka juga dituntut untuk tidak mengadakan perubahan demi perubahan, atau untuk tidak mengadakan perubahan yang tanpa makna (Humardani, 1979/80, 24).

Teknik penggarapan seni secara tradisi, menurut Gendhon Humardani, dapat dipergunakan sepanjang dapat mewadahi tuntutan ‘isi’ baru yang hendak diungkapkan. Demikian juga penggunaan teknik penggarapan seni tradisi lain (termasuk tradisi asing atau Barat), tidak dipersoalkan, asalkan hasilnya dapat mengantarkan ‘isi’ yang berbobot dan bermakna bagi kehidupan membudaya Indonesia kini (Humardani, 1979/80, 25).

Penggunaan teknik-teknik baru dan teknik-teknik pinjaman di samping teknik-teknik seni tradisi milik sendiri yang sudah dikuasai, menurut Gendhon Humardani sangat memungkinkan untuk menghasilkan karya-karya baru yang lebih mantap. Dalam hal penemuan teknik baru, Gendhon Humardani menunjuk koreografer tari Barat terkemuka seperti Isadora Duncan dan Ruth St. Denis. Kedua tokoh itu telah menemukan teknik baru sekaligus memberikan napas baru dalam dunia penciptaan tari awal abad ke-20. Mereka sudah tidak lagi menggunakan teknik balet yang ada. Cara-cara mereka melakukan inovasi teknik itu dapat diambil hikmahnya dan

bahkan dapat dianut atau diikuti oleh seniman di Indonesia yang berniat melakukan pembaruan.

Pengikut dan pemantap inovasi teknik kedua koreografer tersebut pada dasarnya kreatif karena karyanya dapat menambah kekayaan atau dimensi pengalaman baru. Menurut Gendhon Humardani, para seniman pengikut atau peniru teknik baru tergolong kreatif ketika para seniman mengikuti cara-cara lain dengan menerapkannya ke dalam ajang budayanya sendiri, atau setidaknya karyanya dipengaruhi oleh gaya pribadi para seniman pemuka di Barat. Kemudian mereka berkarya dalam ajang budaya sendiri. Cara-cara ini dapat dilakukan sepanjang dapat mengantarkan pengalaman baru kepada para seniman sehingga hasil karyanya lebih kaya daripada karya-karya yang sudah ada. Para seniman yang meninggalkan teknik penggarapan secara tradisi dan mendapat bimbingan secara langsung dari para seniman pemuka di Barat, atau mendapat inspirasi dari mereka, adalah kreatif sepanjang hasilnya dirasakan mantap dalam ajang budaya sendiri. Gendhon Humardani menekankan bahwa ukuran pembaruan seni terutama tidak terletak pada penemuan baru, juga tidak semata-mata inovasi, tetapi juga pada apakah hasil karya seni baru itu dapat mengantarkan penghayat kepada pengalaman baru. Demikian juga pada apakah pengalaman baru itu relevan dengan budaya sendiri, yaitu budaya kita, budaya Indonesia (Humardani, 1979/80, 67–69).

Seni tradisi kaya akan vokabuler garapan medium, juga kaya akan repertoar, mulai dari yang bersifat segar menghibur sampai dengan yang mantap hayatan. Repertoar seni tradisi itu, yaitu karya-karya para empu seni tradisi yang kreatif, baik ‘bentuk’ lahirnya maupun ‘isi’ yang dikandungnya, masih ada yang relevan, tetapi juga banyak yang sudah tidak relevan dengan alam dan jiwa zaman Indonesia kini. Bagi Gendhon Humardani, repertoar seni tradisi yang kaya akan perbendaharaan garapan medium itu, untuk keperluan penggarapan seni secara baru fungsinya tidak lebih daripada sebagai bahan-bahan. Bahan-bahan itu masih harus digarap lagi, dikembangkan, diganti atau dibuang, untuk kemudian diolah dan disusun menjadi bentuk-bentuk baru yang hidup (Humardani, 1951, 4).

Salah satu konsep penggarapan baru yang ditawarkan Gendhon Humardani untuk penggarapan kembali repertoar seni tradisi adalah yang disebut sebagai konsep ‘padat’ atau ‘pemadatan’. Konsep ‘padat’ pada prinsipnya adalah penggarapan seni yang didasarkan atas konsep *kemungguhan*, yaitu keselarasan atau keserasian atau ketepatan atau kesatuan wujud antara ‘bentuk’ lahir dan ‘isi’ yang diungkapkan (Humardani, 1954; 1955; 1957; 1958; 1959; 1960). Lahirnya konsep ‘padat’ ini dilatari oleh pandangannya bahwa untuk membudaya Indonesia secara kini diperlukan cara-cara membudaya yang “padat-mantap mengindonesia” (Humardani, 1979/80, 37).

3. Konsep-Konsep Penggarapan Tari Tradisi Baru

Medium tari adalah gerak tubuh manusia. Tari tradisi disusun berdasarkan bentuk-bentuk gerak tari tertentu sebagai bahan baku, bukan disusun langsung dari medium pokoknya. Bentuk-bentuk gerak tari sebagai unsur susunan tari itu disebut vokabuler atau perbendaharaan gerak tari. Perbendaharaan gerak tari tradisi itu biasanya ditetapkan dengan berbagai aturan formal, seperti aturan posisi tubuh dan bagian-bagiannya, gerak penghubung, dan gerak pembuka. (Humardani, 1979, 108; Humardani, 1972, 7).

Dalam tari tradisi juga digunakan medium lain, yaitu suara sebagai iringan, busana, dan alat-alat lain. Medium lain ini kedudukannya tidak pokok dalam tari. Kedudukannya tidak lebih daripada sebagai medium pembantu. Akan tetapi, mereka dapat diberi peranan atau tugas yang penting, bahkan kadang-kadang dapat berperan pokok, seperti umpamanya karawitan iringan tari. Pengertian ‘pembantu’ mengandung arti bahwa tanpa mereka, atau dengan hanya menggunakan gerak saja, sudah dapat terjadi peristiwa tari (Humardani, 1972, 7).

Pengertian gerak tari dalam tari tradisi menunjuk pada gerak-gerak tertentu yang digunakan menurut kelaziman dalam tari tradisi. Gerak-gerak lain yang tidak lazim dan tidak dapat dirasakan sebagai tari tradisi dianggap bukan gerak tari. Sebenarnya gerak tari dalam tari tradisi itu terbatas, yaitu terbatas bentuknya, volumenya, kecepatannya,

dan kualitasnya. Maka dari itu, apabila kembali pada pengertian bahwa medium pokok tari adalah gerak, sesungguhnya wujud gerak tari itu tidak terbatas pada bentuk-bentuk tari tradisi, tetapi juga dapat meliputi gerak-gerak apa saja. Akan tetapi, juga perlu diingat bahwa penggunaan gerak yang lebih luas daripada gerak tari tradisi itu bukan merupakan jaminan apapun, termasuk jaminan mutu hasilnya (Humardani, 1972, 5–7).

Konsep penggarapan tari tradisi secara baru yang dianjurkan Gendhon Humardani di antaranya berangkat dari keterbatasan akan unsur-unsur bentuk, volume, kecepatan, dan kualitas gerak tari tradisi, di samping keterbatasan dalam hal iringan, busana, dan alat-alat bantu lainnya juga. Berikut akan dipaparkan 3 unsur utama penggarapan pada seni tradisi, yaitu 1) Penggarapan Medium Pokok Gerak Tari, 2) Penggarapan Medium Pembantu: Karawitan Tari, Busana, dan Alat-Alat Bantu Lain, dan 3) Penggarapan Bentuk dan Isi Tari. Selanjutnya, akan dijelaskan masing-masing unsur.

a. Penggarapan Medium Pokok Gerak Tari

Bentuk gerak tari mengandung unsur-unsur volume, dinamik atau kecepatan, dan kualitas. Bentuk gerak tari mengandung unsur volume dalam arti bahwa pelaksanaan suatu gerak tari dapat menimbulkan ‘rasa ruang’. Gerak tari mengandung unsur dinamik dalam arti bahwa pelaksanaan suatu gerak tari dilakukan dalam tempo dan irama, atau dalam kecepatan dan kelambatan tertentu. Kesatuan unsur-unsur bentuk, volume, dan dinamik itu menimbulkan kualitas gerak tari yang berbeda-beda menurut tipe-tipe watak yang dibawakan. Bentuk gerak tari dalam tari tradisi masih terbatas unsur-unsurnya dalam arti bahwa kemungkinan-kemungkinan yang ada dalam semua unsur itu belum digunakan sepenuhnya atau belum dijelajahi semua potensinya (Humardani, 1972, 8).

Gerak tari tradisi lebih dominan pada gerak-gerak lengan dan kaki. Batang badan biasanya diusahakan *tatap*, yaitu sedapat mungkin dipertahankan dalam posisi tegak ke atas dan frontal, yaitu posisi dada diusahakan tegak dan membusung ke depan, juga punggung

diusahakan tegak. Pendeknya, seluruh batang badan diusahakan tegak vertikal. Akan tetapi, kadang-kadang juga ada *fleksi* (perluasan) sedikit pada sendi panggul sehingga posisi batang badan agak condong ke depan (umpamanya dalam posisi *adeg ngrayung* dan *doran tinangi*). Gerak-gerak bagian kepala bertumpu pada batang badan. Dengan aktivitas batang badan yang lebih banyak tidak bergerak itu, menimbulkan kesan seolah-olah batang badan itu menjadi pangkal dari gerak-gerak lengan, kaki, dan kepala.

Gerak-gerak kaki lebih banyak bertumpu pada lantai. Gerak loncatan, dalam arti kedua kaki lepas dari lantai tumpuan, jarang sekali dilakukan. Gerak-gerak loncatan dalam tari tradisi digolongkan gerak kasar, biasanya digunakan dalam tari-tari *gecul* seperti raksasa, kera, dan tokoh-tokoh jenaka lainnya. Gerak loncatan dalam tari tradisi biasanya juga tidak pernah tinggi dan tidak dalam jangkauan yang lebar sehingga ada kesan bahwa gerak tubuh seluruhnya tetap lebih banyak berhubungan dengan dan bertumpu pada lantai. Gerak-gerak tubuh yang lebih banyak berhubungan dengan dan bertumpu pada lantai itu merupakan ciri tari tradisi di kawasan Asia, terutama Indonesia, termasuk Jawa, Sunda, dan Bali (Humardani, 1972, 8–9). Fungsi batang tubuh sebagai pusat gerak-gerak lengan dan kaki juga membuat sifat tari tradisi itu memusat di tubuh. ‘Rasa garis’ yang ditimbulkan oleh gerak-gerak bagian tubuh, betapapun kuatnya wujud garis-garis itu (seperti pada *Kambeng* Yogyakarta dan *Baris* Bali), tetap tidak meninggalkan ‘rasa tubuh’. Lengan dan kaki tetap terasa sebagai lengan dan kaki tubuh, bukan terasa sebagai garis. Demikian juga halnya dengan ‘rasa ruang’. Dalam tari tradisi ‘rasa ruang’ ini tidak ada atau biasanya dianggap tidak penting. Menurut sinyalemen Gendhon Humardani, tidak tumbuhnya ‘rasa ruang’ dalam tari tradisi disebabkan pengaruh kebiasaan ‘rasa dua arah’ atau ‘dua dimensi’ yang kuat pada pertunjukan wayang kulit (Humardani, 1961, 1).

Deskripsi sangat singkat di atas dimaksudkan untuk menunjukkan peluang-peluang yang dapat dijadikan sebagai sumber inspirasi kreasi baru. Dengan menjelajahi semua kemungkinan pengembangan unsur-unsur bentuk, volume, dan dinamik gerak tari seluas mungkin,

Gendhon Humardani mengharapkan hasil kreasi gerak tari yang kualitasnya beragam. Dengan kata lain, kualitas gerak tari yang diinginkan dapat dicapai melalui penggarapan unsur-unsur gerak tarinya.

Gendhon Humardani sendiri tidak pernah memberikan semacam resep untuk menggarap unsur-unsur gerak tari. Hal itu bahkan dihindari karena pemberian resep sama halnya dengan menetapkan semacam *juknis* (petunjuk teknis) atau tuntunan yang dikhawatirkan akan diikuti secara ketat oleh para kreator pengikut. Hal ini sudah barang tentu bertentangan dengan prinsip pembaruannya yang mengutamakan kreativitas para seniman penggarap. Pengembangan serta penggarapan unsur-unsur gerak tari dalam rangka pembaruan itu diserahkan sepenuhnya kepada para seniman. Gendhon Humardani tidak memberikan cara, tetapi hanya membuka jalan, yaitu dengan mengarahkan atau membimbing langsung untuk menjelajahi berbagai kemungkinan penggarapan unsur-unsur gerak tari itu.

Untuk keperluan penjelajahan di atas, menurut Gendhon Humardani ada dua hal penting yang harus dilakukan dan dimiliki oleh seniman. Pertama, harus menguasai vokabuler gerak dan teknik tari tradisi seluas mungkin, baik yang berasal dari gaya tari berbagai daerah, lokal, maupun berbagai aliran dan gaya pribadi seseorang. Penguasaan yang dimaksud bukan sekadar hafal urutan susunannya, melainkan terutama harus mampu melakukannya dengan baik dan bersih. Bagi penggarap bukan penari tentu saja tidak harus mampu melakukannya, tetapi harus mampu memilih dan menilai tari yang baik dan bersih itu.

Kedua, tubuh sebagai sumber utama gerak tari harus dipersiapkan sedemikian rupa agar mampu melakukan segala kemungkinan gerak. Unsur-unsur kekuatan tubuh seperti stamina, otot-otot, semua persendian, dan ruas-ruas tulang belakang serta leher, daya lentur tubuh dan segmen-segmennya, harus dipersiapkan sebaik mungkin guna mewujudkan keinginan penjelajahan gerak seluas-luasnya dan sebebas-bebasnya. Untuk mencapai keinginan itu, baik untuk yang pertama maupun yang kedua, cara yang paling manjur adalah dengan

latihan terus-menerus secara efektif, secara mandiri atau dengan pelatih pembimbing, dengan metode yang dikembangkan sendiri atau yang dikembangkan dari metode-metode pinjaman, atau dapat menggunakan metode pinjaman sama sekali.

Metode-metode latihan di atas harus diakui bahwa dalam tari tradisi tidak ada. Baru pada tahun 1920-an perkumpulan tari KBW memelopori pengembangan metode latihan menari secara intensif, kemudian disusul oleh perkumpulanm-perkumpulan tari lain pada tahun 1950-an, dan dikembangkan lagi di lingkungan pendidikan kesenian seperti Konservatori Karawitan dan Tari, ASKI, dan ASTI sejak tahun 1960-an. Adapun 'olah tubuh' untuk mempersiapkan tubuh sebagai sumber dan sarana gerak tari yang efektif, merupakan hal yang sama sekali baru. Oleh karena itu, peminjaman metode-metode lain, baik metode latihan menari dan 'olah tubuh' dalam tari Barat maupun metode 'olah tubuh' dalam bidang keolahragaan sejauh mungkin masih wajar, asal diarahkan atau diterapkan menurut kebutuhan olah tari itu sendiri, yaitu olah tari tradisi baru. Pengetahuan tentang anatomi tubuh, dan terutama kinesiologi, dapat sangat membantu usaha-usaha itu (Tasman dan Sunarno, wawancara, 1989).

Untuk penggarapan tari tradisi baru dapat diterapkan konsep ruang, yaitu bahwa susunan gerak-gerak tubuh dan segmen-segmennya menimbulkan rasa garis-garis yang bergerak mengisi ruang di sekitarnya. Untuk itu, kesadaran akan ruang sekitar menari perlu ditumbuhkan dan dimiliki oleh koreografer dan penari. Kesadaran akan ruang dapat memberikan berbagai kemungkinan karena kesan rasa ruang itu tidak terbatas pada susunan garis-garis yang dibentuk oleh pose-pose tubuh, tetapi juga dibentuk oleh tubuh penari yang bergerak berpindah tempat. Susunan garis-garis itu tidak lagi terbatas pada susunan yang berdimensi dua saja, melainkan juga dapat dikembangkan menjadi susunan yang berdimensi multi, yaitu susunan yang ber-rasa ruang. Dengan dasar itu berbagai bentuk gerak dapat dikembangkan volumenya dan kecepatannya dengan menjelajahi ruang sekitarnya secara efektif. Ruang sekitar dijelajahi ke segala arah; semua titik-titik (lantai) panggung dapat diisi dengan

rasa garis-garis pendek, panjang, patah-patah, melingkar, secara horisontal, dan vertikal. Semua titik-titik panggung dapat digunakan rasanya, dalam arti tidak sekadar diisi atau ditempati, tetapi digunakan menurut rasa yang dapat ditimbulkan pada titik-titik itu dalam kesatuan tari dan panggung (Humardani, 1961, 2).

Penjelajahan ruang di atas akan terasa lebih efektif dalam penggarapan tari kelompok. Tari kelompok yang dimaksud oleh Gendhon Humardani adalah susunan atau koreografi tari yang didukung oleh beberapa penari, bukan tari lepas atau tunggal yang ditarikan oleh sekelompok penari secara bersama-sama. Penjelajahan ruang untuk garapan tari kelompok dapat dilakukan umpamanya dengan memecah menjadi sub-sub kelompok kecil. Sub-sub kelompok ini dapat bergerak menyebar menjelajahi ruang dengan garis-garis panjang, pendek, patah-patah, melingkar, dan lain-lain, baik secara horisontal maupun vertikal. Dalam penggarapan tari kelompok itu penjelajahan ruang dapat dilakukan secara leluasa menurut kuantitas rasa yang diinginkan (Humardani, 1961, 2).

Konsep-konsep garis, ruang, dan penggarapan tari kelompok di atas adalah konsep penggarapan tari yang biasa dilakukan dalam tari balet dan tari-tari Barat pada umumnya. Dalam tari tradisi di Indonesia tidak dikenal konsep penggarapan semacam itu, meskipun sebenarnya benih-benihnya ada. Hal ini dapat ditunjukkan pada karya-karya dengan rasa garis yang melampaui kesadaran tubuh dan menjelajahi ruang di sekitarnya, juga adanya garapan tari kelompok sebagai kesatuan yang bulat. Benih-benih itu ada pada beberapa madzab di Jawa, Bali, juga pada tari *Seudati* di Aceh. Akan tetapi, hal itu hanya berhenti pada benih-benih yang tidak berkembang karena memang tidak dikembangkan (Humardani, 1961, 2-3).

Apabila sudah ditetapkan niat untuk menjadikan tari tradisi hidup dan berkembang, dan sangat disadari bahwa tari tradisi tidak memiliki piranti yang cukup untuk pengembangan itu maka peminjaman konsep-konsep penggarapan lain dan bahkan asing sebagai peranti untuk pengembangan tari tradisi milik sendiri adalah sah. Konsep-konsep pinjaman itu fungsinya tetap sebagai peranti yang

penggunaannya perlu disesuaikan dengan kemantapan rasa sendiri menurut situasi ajang budaya dan jiwa zaman. Dalam hal ini Gendhon Humardani menyatakan secara jujur bahwa konsep-konsep yang digunakan untuk penggarapan tari tradisi, khususnya tari kelompok di PKJT-ASKI Surakarta (Sasonomulyo) adalah konsep-konsep penggarapan tari secara Barat. Demikian juga halnya dengan konsep penggarapan ruangnya (Humardani, rekaman dalam kaset No. 7.6/ WAH/6/1983).

b. Penggarapan Medium Pembantu: Karawitan Tari, Busana, dan Alat-Alat Bantu Lain

Penggarapan medium pembantu dalam tari didasarkan pada pengertian bahwa peranan medium pembantu itu adalah untuk membantu eksistensi garapan wujud tari. Oleh karena itu, penggarapan medium pembantu diusahakan tidak lebih menonjol daripada medium pokoknya sebab penggarapan medium pembantu yang berlebihan dapat mengakibatkan perwujudan tari menjadi kabur atau tertutup sama sekali. Penggarapan medium pembantu meliputi 1) Karawitan Tari atau Musik Tari, 2) Busana Tari, dan 3) Alat Bantu Lainnya, yaitu a) Topeng dan b) Dekorasi atau Dekor

1) Karawitan Tari atau Musik Tari

Karawitan tari atau musik tari merupakan medium pembantu yang memiliki peranan penting. Kekuatan ekspresi tari banyak ditolong, bahkan kerap diganti oleh karawitan yang memadukan unsur-unsur bunyi atau nada dalam volume, tempo, dan irama. Dalam tari tradisi Jawa misalnya, tidak satu pun gerak tari yang mampu mewujudkan rasa, seperti rasa yang ditimbulkan oleh *gendhing Tlutur*, *Srepegan*, *Sampak*, *Sinom*, dan *Kinanthi Sandhung*. Karawitan tari ini pada dasarnya memberi latar belakang (*back-ground*) terhadap perwujudan tari. Sifatnya sabar, tetapi kuat dan tekun. Hal ini merupakan sandaran yang enak bagi rasa dasar penarinya. Akan tetapi, irama dan matra (*beat*) karawitan biasanya terlalu mengekang pelaksanaan gerak tari

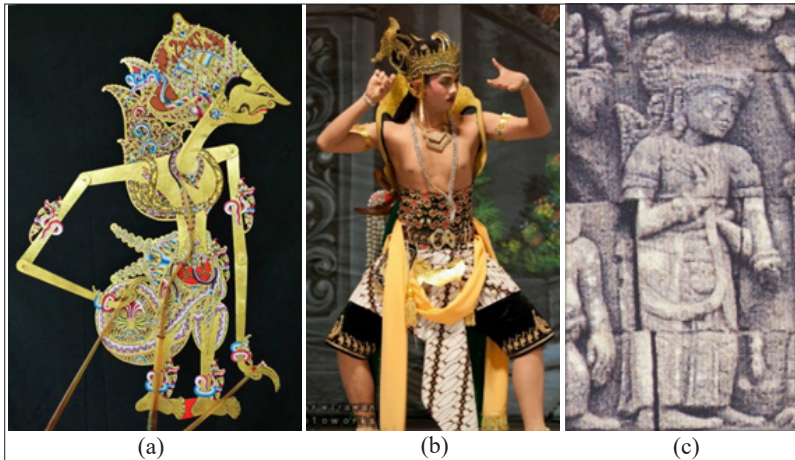
sehingga kadang-kadang penari harus diam menunggu saat-saat yang tepat untuk melakukan gerak tari. Demikian juga permainan *kendhang*, kadang-kadang mengikuti gerak tari secara saksama; rasanya ringan dan kasar sehingga terasa terlalu cocok dan mengekang kebebasan penari (Humardani, 1954, 2; Humardani, 1960c, 3).

Gendhon Humardani menegaskan agar penggarapan karawitan tari dikembalikan pada peranannya sebagai medium pembantu. Kekuatan rasa *gendhing* dimanfaatkan sepenuhnya untuk mendukung perwujudan rasa dan suasana tari. Pengertian mendukung mengandung arti bahwa yang ditonjolkan bukan pendukungnya, melainkan yang didukungnya. Apabila garapan tari yang didukungnya dibebaskan dari segala macam aturan tradisi maka tidak ada jalan lain kecuali membebaskan garapan karawitan tari dari pola-pola tradisi juga (Humardani, 1954, 2).

2) Busana Tari

Busana tari juga berperan dalam mendukung perwujudan tari. Wujud busana dalam tari tradisi pada umumnya merupakan modifikasi dari bentuk-bentuk busana wayang kulit. Contoh yang jelas untuk hal itu adalah busana wayang orang (Gambar 3.2). Kecuali dilengkapi dengan berbagai aksesoris, busana tari tradisi biasanya diberi warna-warna keemasan dan warna-warna mencolok lainnya, serta bahan-bahan yang dapat memantulkan cahaya. Kesan umum yang ditangkap dari busana tari tradisi adalah mewah dan gebyar. Kesan mewah dan gebyar ini dapat sangat kuat sehingga lebih menjadi pusat perhatian daripada tarinya, apalagi bila penarinya berparas cantik tetapi kemampuan menarinya buruk.

Hal seperti itu sudah barang tentu bertentangan dengan peranannya sebagai medium pembantu. Sebagai medium pembantu, peranan busana tari tidak lebih daripada sebagai pendukung perwujudan tari seluruhnya. Oleh karena itu, tidak semestinya apabila penggunaan busana tari itu justru mengganggu keleluasaan gerak tari, dan apalagi mengganggu penghayatan tari. Penggunaan



Keterangan: (a) Busana pada busana wayang kulit; (b) busana tari tradisi wayang orang; (c) busana wayang orang pada relief candi Surawana, Jawa Timur.
Sumber: (a) Kumeli (t.t); (b) Kekipi (2012) (c) Rustopo (2010)

Gambar 3.2 Perbandingan Busana Tari

busana tari menurut Gendhon Humardani seharusnya didasarkan pada suatu konsep bahwa bagian-bagian tubuh yang digerakkan harus tampak jelas. Penggarapan busana tari seharusnya diarahkan untuk dapat membantu *kemungguhan* tari, yaitu ketepatan wujud tari yang dijelmakan oleh penari. Konsep yang paling radikal adalah tanpa busana (telanjang). Apabila busana tari versi tari tradisi akan tetap digunakan maka harus dikurangi bagian-bagian yang dirasakan dapat mengganggu pelaksanaan gerak tari, dan dibuat sedemikian rupa sehingga kesan gebyar dan mewah tidak tampak lagi. Semuanya itu dilakukan untuk memberikan prioritas kepada pemunculan gerak tarinya. Dengan kata lain, busana tari versi tari tradisi harus disederhanakan (Gambar 3.3) tanpa mengurangi dukungannya terhadap medium pokoknya (Humardani, 1960a, 2–3; Humardani, rekaman dalam kaset No. 7.6/WIY/3/1979).



Keterangan: Gendhon menari Topeng Pentul tanpa mengenakan mahkota, *sumping*, dan kalung. Selain itu, tangannya saat menari dengan memegang topeng lain. Hal yang masih dianggap aneh saat itu.

Foto: Berta Humardani (1950)

Gambar 3.3 Gendhon Humardani sering menari dengan menyederhanakan busana dan aksesoris.

3) Alat-Alat Bantu Lain

Apabila digunakan alat-alat bantu lain sebaiknya dipertimbangkan juga bahwa peranannya tidak lebih penting daripada sebagai pembantu perwujudan tari. Alat-alat yang biasanya digunakan dalam tari tradisi adalah aneka jenis senjata, seperti keris, tombak, pedang, perisai, anak panah dan busurnya, *dhadhap*, gada, pistol, dan gelas. Akan tetapi,

alat-alat bantu ini biasanya hanya digunakan secara simbolik belaka, tidak digunakan kekuatannya untuk membantu perwujudan tari. Oleh karena itu, untuk penggarapan tari tradisi secara baru, harus diseleksi kembali alat-alat bantu mana yang memiliki potensi daya dukung garapan tari, dan seterusnya digarap dengan menjelajahi berbagai kemungkinan yang dapat diwujudkan melalui alat-alat itu. Sebagai contoh, tombak atau galah yang panjangnya sekitar dua meter, sesungguhnya dapat membantu perwujudan rasa garis yang tajam dan keras, serta rasa ruang yang besar dan luas. Demikian juga alat-alat bantu lain, dapat diperas kekuatannya untuk mewujudkan berbagai macam rasa garis dan rasa ruang dalam kesatuan wujud tari seluruhnya. Konsekuensinya, penari harus dapat menggunakan alat-alat itu secara mahir. Akan tetapi, harus diingat pula bahwa kemahiran teknik memainkan alat bukan merupakan tujuan utama, melainkan hanya sebagai prasyarat untuk mencapai tujuan yang sesungguhnya. Tanpa kemahiran teknik memainkan alat-alat bantu maka kesatuan wujud tari tidak akan dicapai dengan baik. Suatu wujud tari yang dibawakan oleh penari-penari yang kurang mahir dalam memainkan alat-alat bantu itu dapat mengganggu keutuhan penyajiannya, dan mengganggu penghayatan tari (Humardani, dalam rekaman kaset No. 7.6/HUM/1/1979).

a) Topeng

Topeng yang dikenakan oleh penari berperan tidak lebih daripada sebagai pembantu perwujudan ekspresi tari yang tidak mungkin diperoleh dengan hanya menggunakan wajah asli, baik dengan maupun tanpa rias. Dengan demikian, kekuatan topeng harus dijelajahi untuk dapat memperluas kemungkinan ekspresi; bukan ekspresi bagian wajah saja, melainkan ekspresi seluruh gerak tubuh. Di dalam topeng terkandung kekuatan rasa yang bersifat plastis. Raut muka topeng yang tegang dan beku, sekonyong-konyong ada kehidupan yang masuk ke dalamnya manakala topeng itu ditarikan. Penglihatan topeng yang semula lemah dan bahkan bodoh tanpa ekspresi sedikit pun, ketika dipasang di wajah penari dan ditarikan,

topeng itu menjadi hidup. Senyum simpulnya yang semula gelap, setelah ditarikan dapat hidup mengikuti gerak secara plastis, berubah menjadi tertawa, marah, sedih, dan lain-lainnya. Topeng dalam tari dapat mengantarkan ke suasana yang khas, yang hidup dan tidak beku. Untuk keperluan penggarapan topeng dalam tari (Gambar 3.4) dapat ditempuh dengan menjelajahi kekuatan unsur-unsur topeng itu dan berbagai kemungkinan penggarapannya (Humardani, 1959g, 1-2).



Keterangan: Gendhon menari Topeng Tembem tanpa mengenakan aksesoris, seperti *sumping*, kalung, *kelat bahu*, dan *sampur*. Kepalanya mengenakan ikat kepala.
Foto: Berta Humardani (1950)

Gambar 3.4 Gendhon Humardani sering menari dengan menyederhanakan busana dan aksesoris.

b) Dekorasi atau Dekor

Apabila menggunakan dekorasi sebagai latar panggung tari, seyogianya juga digunakan dalam fungsinya yang wajar. Untuk penggarapan tari di panggung, fungsi dekorasi pada dasarnya adalah sebagai pembatas ruang panggung. Fungsi pembatas secara fisik ini dapat digunakan rasanya karena bagaimanapun juga dekorasi yang terbentang di bagian belakang, samping kiri dan kanan (*side wing*), itu merupakan bagian dari kesatuan rasa ruang. Jadi, dekorasi tidak semata-mata berfungsi sebagai pembatas dalam arti fisik, tetapi juga terutama berfungsi membantu perwujudan kesatuan tari. Oleh karena itu, pemberian rupa (lukisan dan atau warna) pada dekorasi harus dipertimbangkan menurut peranannya. Dekorasi gaya wayang orang panggung, meskipun oleh penciptanya diusahakan sesuai dengan suasana wayang orang, tetapi menurut Gendhon Humardani gambar-gambarnya sukar untuk disebut wajar, dan bahkan merupakan anakronisme yang sangat mengganggu. Gendhon Humardani berpendapat bahwa warna-warna netral seperti abu-abu, hitam, atau warna-warna polos kelam lainnya lebih mendukung perwujudan tari daripada dekorasi gaya wayang orang panggung (Humardani, 1959c, 4).

c. Penggarapan Bentuk dan Isi Tari

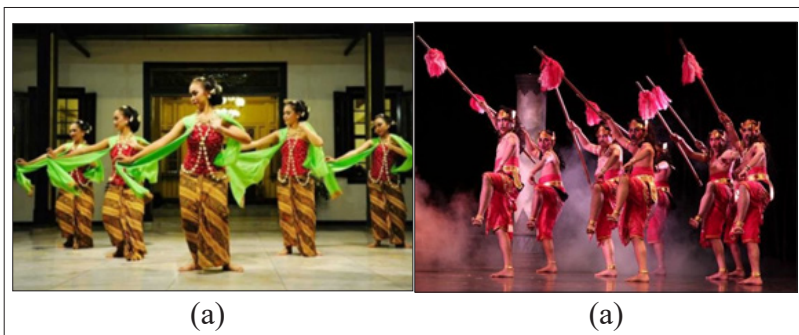
Penggarapan medium tari, baik medium pokok maupun medium bantu, yang menjadi bentuk-bentuk ungkapan lahiriah di atas, menurut Gendhon Humardani harus didasarkan atas isi atau tujuan yang dikehendaki. Hal itu karena didasarkan atas konsep bahwa wujud tari itu terjadi dari kesatuan bentuk dan isi (Humardani, 1959, 1).

1) Penggarapan Bentuk Tari

Penggarapan bentuk tari hendaknya ditekankan pada fungsinya sebagai wadah atau sarana untuk mengungkapkan isi. Melalui bentuk ungkapan tari ini, isi suatu karya tari dapat ditangkap atau dirasakan (Humardani, 1959, 1). Oleh karena itu, sebelum menggarap

bentuknya, isi yang hendak diungkapkan harus ditetapkan lebih dahulu sebab isi itulah yang akan dijadikan sebagai dasar acuan penggarapan bentuknya. Penggarapan tari baru demi bentuk dapat saja dilakukan, tetapi hanya akan menghasilkan karya tari tanpa isi, tanpa makna. Susunan karya tari yang demikian itu pada hakikatnya hanya merupakan pameran keterampilan fisik belaka, yang hanya mengenakan mata, tanpa menyentuh rasa penghayatan yang mendalam (Humardani, 1959e, 1).

Sampai dengan kadar tertentu hasil penggarapan bentuk tari ini bermanfaat, terutama untuk latihan keterampilan menari. Di samping itu, juga dapat digarap semenarik mungkin sebagai repertoar tontonan yang menarik. Dalam hal ini Gendhon Humardani menunjukkan contoh beberapa tari hasil garapan Sasonomulyo yang tidak ada pretensi untuk mengungkapkan isi apa pun, seperti garapan tari kelompok *Gambyong* (Gambar 3.5.a), *Watang* (Gambar 3.5.b), dan *Watang-Jaranan*. Tujuannya tidak lebih daripada untuk tontonan dan untuk melatih kemampuan teknik para penari (Humardani, rekaman dalam kaset No. 7.6/WAH/6/79 dan No. 7.6/WAH/6/1983).



Keterangan: Garapan tari kelompok: (a) tari gambyong; (b) tari watang
 Sumber: (a) Ekowati (2020); (b) Pramita (2015)

Gambar 3.5 Tari Kelompok Gambyong dan Watang

2) Penggarapan Isi Tari

Penggarapan isi dalam tari tradisi pada umumnya didasarkan atas perwatakan dan pengalaman jiwa yang diangkat dari dunia seni pedalangan (Humardani, 1959d, 2). Tipe-tipe watak itu diabstraksikan ke dalam berbagai rasa, seperti rasa halus, *menep* (tenang-mantap), *greget* (gagah-mantap), galak-buas, baik dalam garapan *wadhag* (representatif) maupun *tan-wadhag* (non-representatif) (Humardani, 1959e, 1). Abstraksi tipe-tipe watak ke dalam berbagai rasa yang diwujudkan dengan gerak-gerak tari pada dasarnya merupakan tanggapan atau interpretasi para seniman penciptanya dalam ajang budaya dan jiwa zamannya. Isi tari tradisi 'baru' pada hakikatnya sama dengan isi tari tradisi 'lama'. Perbedaannya terletak pada tanggapan atau interpretasi para seniman terhadap tipe-tipe watak itu, yang diselaraskan dengan alam dan jiwa zamannya, yaitu ajang budaya dan jiwa zaman Indonesia kini. Oleh karena itu, menurut Gendhon Humardani, sesungguhnya sifat kini atau kontemporer, yaitu sifat yang berorientasi kepada masalah-masalah kehidupan membudaya masa kini, tidak hanya dimiliki oleh komponen pendukung tari tradisi 'baru' saja, tetapi juga dimiliki oleh komponen pendukung tari tradisi 'lama'. Oleh karena itu, sesungguhnya tari tradisi (juga karawitan dan pedalangan) itu sifatnya selalu kontemporer (Humardani, dalam rekaman kaset No. 7.6/WAH/6/1979).

Contoh yang akan dijelaskan berikut ini barangkali dapat memperjelas tentang bagaimana Gendhon Humardani menginterpretasikan tipe-tipe watak menurut ajang budaya dan jiwa zaman Indonesia kini ke dalam isi garapan tari.

Srikandi, dalam kisah pedalangan selain sebagai ibu (istri Arjuna) juga sebagai prajurit, yang dalam perang Bratayuda tampil sebagai senapati menghadapi Bisma. Dalam versi wayang orang watak Srikandi biasanya diwujudkan sebagai wanita yang *prenes* (lincah, baik dalam tingkah-laku maupun tutur-kata). Demikian juga dalam pakeliran wayang kulit. Kusumakesawa menggarap watak keprajuritan Srikandi ke dalam bentuk tari tunggal Retnapamudya. Ia masih tetap mempertahankan sifat-sifat lahiriah wanita Jawa yang umumnya

ditafsirkan santun dan halus. Akan tetapi, Gendhon Humardani menafsirkan watak keprajuritan Srikandi sebagai prajurit wanita Indonesia kini, yang dengan keberanian dan kebulatan tekad ‘hidup atau mati’ terjun ke gelanggang perang. Vokabuler garapan medium untuk tari ‘putri’ tradisi yang ada, menurut Gendhon Humardani tidak cukup untuk mengungkapkan perwatakan Srikandi yang ditafsirkan gagah berani, keras, dan gesit. Oleh karena itu, untuk mewujudkan ke dalam gerak-gerak tari diperlukan penggarapan yang melampaui kebiasaan garapan medium tari ‘putri’ tradisi (Gambar 3.6). Akan tetapi, juga tetap dipertimbangkan bahwa kegagahberanian, kekerasan, dan kegesitan prajurit wanita itu berbeda dari prajurit pria (Humardani, 1959d, 2).



Keterangan: Garapan tari peperangan antara Srikandi dan Bisma dalam Dramatari “Bisma Gugur”. Tampak gerak tari untuk Srikandi sudah melampaui kebiasaan garapan medium tari ‘putri’ tradisi.

Foto: Daryono (1983)

Gambar 3.6 Perang antara Srikandi dan Bisma

Nanuk Rahayu¹⁵ dan kawan-kawan mewujudkan watak keprajuritan Srikandi berdasarkan interpretasi Gendhon Humardani ke dalam bentuk garapan dramatari Bisma Gugur (atau Srikandi Senapati), yang disutradari dan dibimbing sendiri secara ketat oleh Gendhon Humardani. Hasilnya, sifat-sifat gerak tari 'putri' tradisi tidak tampak lagi. Susunan gerak tari tampak menonjol dan menimbulkan kesan rasa garis yang tegas dan keras, juga kesan rasa ruang yang lebih besar serta gerak berpindah tempat (*move*) yang serba cepat dan gesit. Gerak-gerak lengan merobek ruang ke segala arah secara horisontal dan vertikal, melampaui batas-batas ruang yang lazim dilakukan dalam tari 'putri' tradisi. Gerak-gerak kaki diperluas dengan *junjungan* (diangkat), dengan melangkah jauh ke depan dan samping, dengan lompatan ke atas, dengan *srisig* (lari-lari kecil dengan tumit diangkat) yang cepat membuat garis lurus panjang atau melingkar. Batang badan tidak hanya tegak ke atas, tetapi kadang-kadang juga *fleksi* ke depan dan ke belakang serta rotasi dengan tumpuan ke dua kaki. Gerak kepala patah-patah ke kiri, kanan, tengah, mengangguk, disertai tatapan mata yang tajam.

Dalam tari 'putri' tradisi, gerak lengan setinggi bahu saja dianggap cela (tidak sopan) karena memperlihatkan ketiak. Demikian juga dengan gerak kaki yang tidak lagi selalu melekat di lantai. Sudah barang tentu, gerak lompatan ke atas dengan kedua kaki terlepas dari lantai merupakan hal yang sangat tercela. Kapasitas busana Srikandi versi wayang orang, dengan kedua kaki dibebat kain panjang, tutup kepala dan aksesoris lainnya yang beratnya sekitar setengah kilogram, jelas tidak akan mampu menampung susunan gerak tari baru itu. Dalam garapan dramatari Bisma Gugur (juga garapan tari baru lainnya di Sasonomulyo), sudah tidak lagi menggunakan busana tari versi wayang orang itu, diganti dengan busana tari versi baru yang memungkinkan untuk keleluasaan gerak di samping didesain sesuai dengan watak keprajuritan. Demikian juga dengan rias wajah,

15 Nanuk Rahayu adalah mahasiswa Jurusan Tari ASKI Surakarta waktu itu, yang menciptakan dramatari "Bisma Gugur"; dan kawan-kawan adalah mahasiswa yang membantu Nanuk menjadi tokoh dan penari dalam dramatari tersebut. Srikandi dibawakan oleh Darmasti, dan Bisma dibawakan oleh R.M. Srihadi.

diusahakan menghindari kesan *menor* (ayu) (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/SUN/2/1983).

Gendhon Humardani menegaskan bahwa isi tari adalah tipe-tipe watak. Demikian juga dalam dramatari Bisma Gugur di atas. Pada umumnya garapan dramatari disusun berdasarkan suatu cerita. Akan tetapi, seharusnya bukan merupakan susunan cerita, melainkan susunan tipe-tipe watak dari tokoh-tokoh utama dalam cerita tersebut. Setiap tokoh itu memiliki kepentingan dan masalahnya masing-masing yang berbeda dan bahkan bertentangan. Pada tokoh-tokoh itu ada konflik atau pergolakan jiwa, baik yang terjadi dalam suatu tokoh maupun yang terjadi di antara tokoh-tokoh. Tipe-tipe watak dan pergolakan jiwa inilah yang diwujudkan dalam garapan dramatari atau tari pada umumnya. Cerita, dalam garapan dramatari hanya digunakan sebagai kerangka atau pijakan belaka. Suatu dramatari tidak seharusnya menampilkan cerita secara kronologis (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/HUM/1/1979).

Tipe watak dan pergolakan jiwa dapat dijelaskan dengan mengambil contoh tokoh-tokoh utama dalam garapan dramatari Bisma Gugur, yaitu Bisma dan Srikandi. Watak Bisma diangkat dari keberadaannya sebagai resi yang sangat dihormati di samping sebagai prajurit pimpinan perang. Bagi penggarap dan penari, perumusan tentang dan penghayatan terhadap tipe-tipe watak Bisma maupun Srikandi pada hakikatnya adalah penafsiran mereka terhadap tokoh-tokoh tersebut menurut alam Indonesia kini. Watak Srikandi adalah watak prajurit wanita Indonesia kini. Watak Bisma adalah watak keperkasaan prajurit Indonesia kini, yang dilatari oleh sifat-sifat kearifan yang bijak dan penuh pertimbangan kemanusiaan. Penafsiran tipe watak menurut alam Indonesia kini seperti itulah yang menempatkan cerita hanya sebagai pijakan garapan dramatari karena yang diwujudkan dalam garapan dramatari bukan cerita tentang Srikandi dan Bisma dalam perang Bratayuda, melainkan watak-watak Srikandi dan Bisma Indonesia kini yang menghadapi konflik batin dan usaha-usaha untuk memecahkannya (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/HUM/2/1979).

Baik Srikandi maupun Bisma menghadapi masalahnya sendiri. Srikandi dalam kewajibannya sebagai senapati harus menghadapi lawan yang masih kakeknya sendiri dan sangat dihormati. Di samping itu, kesaktiannya juga di bawah kesaktian lawannya. Oleh karena itu, tekadnya hanya satu yaitu mati. Jika dibandingkan, beban batin Srikandi ini tidak lebih berat ketimbang beban batin Bisma. Bisma yang sudah melepaskan segala macam kenikmatan dan kemewahan hidup keduniawian dengan menetapkan diri sebagai resi, terpaksa harus berperang menunaikan kewajibannya sebagai senapati. Itu berarti bahwa ia harus membunuh, termasuk harus membunuh seorang wanita yang bukan tandingannya, dan masih cucu-menantu sendiri. Dalam jiwanya ada tekad yang keras, tetapi juga diliputi kelembutan hati. Ada hasrat untuk maju perang, tetapi juga diliputi keraguan. Gambaran tentang beban batin yang terjadi pada kedua tokoh itulah yang dimaksud Gendhon Humardani sebagai konflik atau pergolakan jiwa (Buku Program Pergelaran Karya dan Koleksi S.D. Humardani, 1984).

Penggarapan tari, termasuk dramatari, adalah untuk mewujudkan isi, yaitu tipe-tipe watak dan pergolakan jiwa di atas. Tipe watak dan pergolakan jiwa yang terjadi pada suatu tokoh tidak selalu tetap. Srikandi dalam Bisma Gugur, dalam situasi tertentu diwujudkan watak kewanitaannya, tetapi dalam situasi yang lain diwujudkan watak keprajuritannya dengan keberanian dan kegagahannya. Demikian juga Bisma, diwujudkan dalam situasi jiwa dan watak yang berbeda-beda: ia sebagai resi, sebagai orang yang bimbang, sekaligus sebagai prajurit. Situasi jiwa dan watak yang berbeda-beda itu menghendaki perwujudan rasa tari yang berbeda-beda pula, meskipun hal itu terjadi untuk suatu tokoh. Oleh karena itu, penggarapan gerak tari untuk suatu tokoh tidak harus mengikuti klasifikasi tokoh dan kualitas gerak tarinya (umpamanya Gatutkaca–gagah; Arjuna–halus) seperti kelaziman dalam tari tradisi, melainkan mengikuti tipe watak dan pergolakan jiwa tokoh-tokoh itu.

Salah satu contoh dalam kesatuan garapan tari dapat diwujudkan dalam kualitas gerak-gerak tari yang berbeda-beda. Srikandi dalam

Bisma Gugur umpamanya, suatu saat diwujudkan dengan gerak-gerak tari halus, mengungkapkan kehalusan jiwa kewanitaannya. Akan tetapi, pada saat yang lain diwujudkan dengan gerak-gerak tari yang berasa gagah (Gambar 3.6), mengungkapkan kegagahan prajurit wanita; bahkan kadang-kadang diwujudkan dengan gerak-gerak tari yang berasa galak-beringas sebagai perwujudan dari keberingasan prajurit wanita dalam menghadapi lawannya. Demikian juga Bisma, suatu saat halus, suatu saat *magel* (tidak halus juga tidak gagah), suatu saat gagah (Gambar 3.6), dan seterusnya, menurut penafsiran dan kemampuan penggarap dan penari (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/SUN/2/1979).

Konsep Gendhon Humardani tentang pemadatan tari adalah bahwa 'isi' tari itu harus 'padat'. Ini mengandung arti bahwa tidak semua permasalahan kerohanian yang ada dalam kehidupan manusia perlu diungkapkan melalui garapan wujud tari, melainkan dipilih yang '*wigati*', yaitu masalah-masalah inti yang dihadapi manusia dalam suatu peristiwa tertentu menurut pandangan hidup (*way of life*) dan tanggapan manusia terhadap situasi zaman sekarang. Masalah-masalah lain yang merupakan bagian dari seluruh dinamika kehidupan, tetapi dianggap kurang relevan dan apalagi bertentangan dengan citra kehidupan manusia sekarang, tidak perlu diangkat menjadi 'isi' garapan tari (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/TAS/3/1979).

Untuk menjelaskan masalah-masalah rohani yang '*wigati*' dapat dicontohkan kembali tokoh Bisma. Bisma dalam konteks kehidupan kemanusiaan sekarang dapat dipandang sebagai figur manusia yang utuh. Figur yang hidupnya diabdikan untuk kebaikan kehidupan antar umat. Ia rela mengorbankan kepentingan sendiri, mengorbankan kenikmatan kehidupan duniawi, tidak beristri, dan menyerahkan hak atas tahtanya kepada saudaranya yang sesungguhnya tidak berhak. Dalam keadaan yang memaksa ia menerima penugasan sebagai senapati dalam perang Baratayuda. Ia melakukan kewajibannya sebagai warga negara untuk bela negara. Itu semua menurut Gendhon Humardani merupakan masalah-masalah kerohanian yang '*wigati*', yang merupakan inti 'isi' yang diungkapkan melalui garapan tari. Bahwa Bisma menurut garapan versi pakeliran wayang kulit purwa

ataupun wayang orang panggung diakui lebih lengkap, tetapi menurut Gendhon Humardani banyak dijumpai hal-hal yang tidak relevan dan bahkan bertentangan dengan sifat Bisma sebagai figur manusia bijak resi. Dalam versi pakeliran wayang kulit ataupun wayang orang, Bisma digambarkan tega menyiksa Srikandi yang sudah tidak mampu menandingi kesaktiannya. Penyiksaan oleh Bisma terhadap Srikandi digambarkan dengan membenamkan kepala Srikandi ke dalam air telaga. Penggambaran semacam itu dipandang tidak mencerminkan sifat Bisma yang bijaksana dan kesatria, tetapi lebih mencerminkan Bisma sebagai manusia kasar, sadis, dan tidak manusiawi. Ini selain bertentangan dengan sifat-sifat utama Bisma, juga tidak relevan dengan citra kehidupan manusia Indonesia yang baik sekarang. Bahwa dalam kenyataannya sekarang terjadi praktik-praktik premanisme, kekerasan, dan kesadisan di mana-mana, tetapi hal itu tidak dikehendaki oleh setiap insan yang mendambakan ketentraman jiwa, apalagi bila hal seperti itu dilakukan oleh tokoh-tokoh yang berfigur Bisma. Oleh sebab itu, untuk menetapkan 'isi' yang 'padat' dalam garapan seni, seniman penggarap harus menyeleksi dengan menanyakan kepada diri sendiri dan menjawabnya sendiri pula, apakah cerita-cerita yang diaktualisasikan menurut kelaziman garapan seni tradisi itu masih relevan dengan kehidupan kemanusiaan sekarang?¹⁶

Konsep 'isi' yang 'padat' di atas juga telah diterapkan dalam penggarapan kembali repertoar-repertoar tari tradisi. Beberapa repertoar tari tradisi diakui memiliki nilai seni yang tinggi, oleh karena itu alangkah sayangnya bila karya yang bernilai tinggi itu dilupakan dan bahkan dibiarkan merana. Akan tetapi, untuk mewujudkannya kembali dalam ajang budaya sekarang perlu penggarapan, di antaranya dengan memadatkan 'isi'-nya. 'Isi' yang 'padat' akan membawa konsekuensi 'bentuk' yang 'padat' pula. Konsep 'isi' dalam tari tradisi biasanya diliputi oleh paham yang berbau 'mistik'. Misalnya konsep '*sedulur papat*' (saudara empat) atau empat penjuru angin; bahwa manusia memiliki saudara empat yang selalu menyertai hidup di

16 Penjelasan lisan Humardani dalam setiap diskusi yang diadakan sehabis latihan-latihan dramatari "Bisma Gugur".

dunia, yaitu timur, selatan, barat, dan utara. Konsep '*sedulur papat*' ini dalam tari tradisi diwujudkan secara *wantah* dengan menghadapkan penari ke empat arah mata angin, dan melakukan pengulangan bentuk gerak tari yang sama sebanyak empat kali juga.

Meskipun sesungguhnya bentuk-bentuk gerak tari yang diulang-ulang tersebut dapat mengandung nilai seni yang tinggi dan dapat menimbulkan kemantapan karena pengulangan itu, tetapi persoalannya menjadi lain ketika pengulangan itu harus dilakukan sebanyak empat kali untuk melambangkan secara *wantah* konsep '*sedulur papat*' itu. Repertoar tari tradisi, seperti *Bedhaya*, *Srimpi*, dan *Wireng* pada umumnya sarat dengan isi mistik itu, dan sarat dengan pengulangan bentuk gerak tari yang tidak berarti menurut pandangan sekarang. Oleh karena itu, perlu pemadatan yaitu penggarapan kembali repertoar tari tradisi secara 'padat' (Tasman & Sunarno, wawancara, 1989).

Tujuan pemadatan tari tradisi dapat bermacam-macam menurut kehendak penggarapnya. Mulai dari yang semata-mata untuk penggarapan secara 'seni', sampai dengan yang ditujukan untuk sekadar tontonan hiburan yang menyenangkan. Akan tetapi, menurut Gendhon Humardani tujuan pemadatan tari yang lebih hakiki adalah untuk pelestarian tari tradisi. Pengertian pelestarian yang dimaksud Gendhon Humardani adalah bahwa yang dilestarikan bukan bentuk fisiknya, melainkan kemampuan kegiatan atau hasil kegiatannya. Dengan demikian, bentuk-bentuk garapan hasil pemadatan tari dapat berbeda dari 'asli'-nya, tetapi ciri utamanya tidak hilang karena tidak hanya terdapat pada bentuk fisiknya, melainkan juga, dan terutama pada rasa dalam (*inner*) yang tidak tampak (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/TASN/2/1979; dan No. 7.6/TAS/3/1979).

Pada umumnya, istilah pelestarian diartikan sebagai pengawetan atau *preservation*. Pelestarian dalam arti ini dapat tepat apabila yang dilestarikan itu artefak atau benda-benda mati. Apabila yang dilestarikan itu bersifat *kinetis*, seperti tari, karawitan, dan pedalangan pengertian *preservation* kurang tepat. Untuk itu, Gendhon Humardani mengartikan pelestarian sebagai pengawetan sekaligus pengembangan atau *preservation* sekaligus *development*. Penegasan Gendhon

Humardani tentang arti pelestarian itu ditegaskan kembali dalam salah satu butir kesimpulan sarasehan tari pada bulan Oktober 1979 di PKJT sebagai berikut.

- 1) Pelestarian tari tradisi bukan berarti semata-mata mengawetkan karya-karya tari zaman sebelum sekarang, melainkan berarti meneruskan kemampuan kita menyatakan diri dengan bentuk-bentuk ungkapan yang merupakan kelanjutan dan pertumbuhan sebelum sekarang (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/ WAH/8/1979).
- 2) Pemadatan tari tradisi adalah suatu tingkat komposisi tari. Pemadatan tari tradisi sewajarnya adalah pemadatan pernyataan. Waktu yang singkat adalah hasil, bukan tujuan. Dalam pemadatan tari tradisi, yang dipertahankan bukan bentuk lahirnya, melainkan kualitas yang muncul dari bentuk yang padat. Pemadatan pernyataan ini sifatnya sesuai dengan napas sekarang. Dengan itu pemadatan tari tradisi adalah merupakan salah satu bentuk nyata dalam usaha pelestarian tari tradisi (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/WAH/8/1979).

Pada waktu pemadatan tari tradisi mulai dilakukan oleh HSB (1950-an), banyak di antara kalangan masyarakat seni tradisi yang menganggap bahwa kegiatan itu semata-mata untuk menghasilkan garapan tari yang lebih singkat daripada tari 'asli'-nya. Pengertian singkat atau ringkas ini ada nada 'singkatan' atau 'ringkasan'. Anggapan demikian itu muncul karena pada umumnya mereka hanya melihat bentuk lahirnya saja. Sesungguhnya dalam pemadatan tari tradisi, yang dipadatkan adalah 'isi'-nya. Bahwa hasil atau bentuknya lebih singkat daripada 'asli'-nya adalah merupakan konsekuensi wajar dari 'isi' yang dipadatkan (Humardani, 1954, 1).

Akhirnya Gendhon Humardani menegaskan bahwa konsep-konsep penggarapan tari tradisi secara baru (seperti telah dibicarakan di atas) sesungguhnya bukan merupakan usaha untuk mewujudkan suatu gaya tari 'baru' yang berlaku untuk seluruh daerah sebaran budaya tari yang bersangkutan. Perwujudan tari 'baru' semacam itu hanya dapat tumbuh melalui suatu proses penerimaan dan pengakuan

masyarakat secara luas. Usaha-usaha semacam itu sebaiknya lebih merupakan pemacu bagi tumbuhnya kegiatan-kegiatan kreatif penyusunan karya-karya tari 'baru', yang hasilnya dapat lebih memperkaya gaya-gaya tari yang telah ada. Bahwa suatu saat karya-karya tari 'baru' itu diakui sebagai gaya tari daerah seluruhnya, mungkin saja bisa terjadi, tetapi hendaknya hal itu bukan merupakan tujuan (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/WAH/8/1979).

4. Konsep-Konsep Penggarapan Pakeliran Baru

Kesatuan drama dalam pertunjukan wayang kulit sebagai wujud seni pedalangan memiliki perbendaharaan garap medium yang kaya. Kesatuan drama wayang kulit ini selanjutnya disebut pakeliran wayang kulit atau pakeliran saja (Humardani, 1960d, 3–4).

Pakeliran merupakan salah satu bentuk pementasan lakon atau drama yang mengambil cerita berdasarkan naskah-naskah, kuno maupun baru (Humardani, 1969, 2). Seni pakeliran wayang kulit memiliki sifat *tan-wadhag* (non-representatif). Dalam sifat ini pakeliran sama sekali tidak meniru atau menggambarkan manusia, binatang, suara, waktu, kejadian, pergolakan jiwa, dan lainnya ke dalam bentuk-bentuk *wadhag* senyatanya, tetapi merupakan hasil garapan atau *besutan* dari keadaan senyatanya itu. Cara menggarap dan mencarikan inti ini biasanya didasarkan pada teknik-teknik garapan tradisi dengan kebebasan-kebebasan tertentu. Teknik-teknik garapan itu banyak menggunakan pola-pola hiasan konvensional. Umpamanya pada boneka wayang kulit ada pola-pola bentuk tatahan, lipatan kain, dan tata rambut. Pada gerak wayang atau *sabet* ada pola-pola hiasan gerak kuda dan binatang-binatang lain, gerak untuk perang dan berjalan untuk watak tokoh-tokoh yang dibawakan. Pada bahasa ada pola-pola hiasan kata untuk deskripsi suasana (*janturan*, *pocapan*, dan *pagedhongan*) dan dialog (*antawacana*). Pada karawitan iringan ada pola-pola *sirep*, *udhar*, *uyon-uyon*, dan *sulukan* yang dinyanyikan oleh dalang dengan atau tanpa *dhodhogan* atau *keprakan* suara kotak kayu dan beberapa plat logam (Humardani, 1969, 2–3; Humardani, 1979/80a, 8–10).

Penggarapan pakeliran baru akan membahas 6 konsep, yaitu 1) Medium Garap Pakeliran: Unsur-Unsur Pokok, 2) Penggarapan Cerita, 3) Peranan Dalang dalam Pakeliran, 4) Fungsi Ganda Alat-Alat Ekspresi Pakeliran, 5) Pakeliran Semalam Suntuk, dan 6) Pakeliran Baru atau Pakeliran Padat. Masing-masing konsep akan dibahas lebih detail berikut ini.

a. Medium Garap Pakeliran: Unsur-Unsur Pokok

Dalam pakeliran terdapat unsur-unsur garapan medium, seperti drama, bahasa, kata, suara, boneka dua dimensi dengan rupa, warna, gerak, dan efek bayangannya. Unsur-unsur tersebut dirakit menjadi kesatuan-kesatuan bentuk garapan medium. Umpamanya unsur bahasa dengan nada, irama, dan ritmenya dibentuk menjadi karawitan iringan bentuk *sirep*, *udhar*, *pathetan*, *sendhon*, *ada-ada*, *dhodhogan*, *keprakan*, dan lain-lain. Unsur gerak wayang dibentuk menjadi berbagai bentuk *sabet*, cara memegang, *tanceb*, *bedholan*, *lampah*, perang, menari, dan lain-lain. Unsur drama dibentuk menjadi pembabakan ke dalam tiga bagian besar dengan rasa *pathet*-nya (*Nem*, *Sanga*, dan *Manyura*), yang masing-masing terbagi menjadi beberapa pola adegan (Humardani, 1969, 2–3).

Wujud pakeliran bukan merupakan kumpulan unsur-unsur tersebut, melainkan merupakan kesatuan unsur-unsur garap medium tersebut. Unsur-unsur itu digarap menjadi satu kesatuan wujud pakeliran dengan menggunakan cerita sebagai kerangkanya. Konsep kesatuan pakeliran pada dasarnya ada keselarasan antara berbagai unsur garapan medium tersebut. Keselarasan dalam pakeliran itu dapat ditunjukkan dengan adanya tiga konsep. Pertama, konsep *ulur* (cukup; tidak kurang, tidak lebih, dan tidak pamer) untuk deskripsi atau *kandha*. Kedua, konsep *renggep* (padat; tidak ngelantur) untuk gerak wayang dan percakapan. Ketiga, konsep *ngembani* (menjaga dengan bijaksana, tidak mendahului atau membimbing) untuk karawitan iringan (Humardani, 1969, 3; Humardani, 1960d, 4).

Unsur-unsur garapan medium di atas mensyaratkan dalang harus terampil dalam menggarap unsur-unsur itu menjadi kesatuan wujud

pakeliran. Wujud kesatuan itu dapat disusun sejajar, umpamanya *janturan* menyatu dengan karawitan *sirepan*, dan lain-lain. Wujud kesatuan juga dapat disusun berurutan, umpamanya *pocapan* dilanjutkan dengan iringan karawitan; *ginem* dilanjutkan dengan *sendhon* atau *ada-ada*. Wujud kesatuan juga dapat disusun atas unsur-unsur yang berlainan tingkatannya, umpamanya kesatuan antara tokoh dan iringannya, seperti: *Kurupati-gendhing Kabor*, *Banowati – gendhing Damarkeli*, *raksasa-gendhing Jangkrik-genggong*, dan lain-lainnya. Wujud kesatuan itu terasa menyatu dengan sempurna karena unsur-unsurnya *luluh* tanpa terasa. *Luluh* atau *lelep* yang sedemikian itu oleh Gendhon Humardani dipandang sebagai bangunan konsep kesatuan dalam pakeliran (Humardani, 1969, 4).

b. Penggarapan Cerita

Cerita dalam pakeliran disusun berdasarkan konsep-konsep kesatuan di atas. Hasilnya tentu sangat tergantung pada kemampuan dalang yang membawakannya. Secara cita-cita, penggarapan cerita itu diharapkan mengandung arti yang melampaui wujud *wadhag*-nya. Dengan kata lain, melalui cerita dapat dihantarkan isi (intisari) yang terkandung di dalam wujud kesatuan pakeliran. Dalam tradisi, cara untuk itu dapat bermacam-macam; bisa lewat *sanepan* atau *pasemon* (semacam perumpamaan atau pengandaian); bisa juga dengan cara-cara yang lebih kompleks. Semua itu merupakan hak, kebebasan, dan (terutama) kemampuan dalang. Akan tetapi, dalam perkembangan akhir-akhir, fungsi sebagai pendidik atau pemberi penerangan dan penghibur menonjol pada hampir semua dalang. Padahal itu sesungguhnya merupakan fungsi sekunder (Humardani, 1969, 4).

Fungsi sekunder semacam itu tentu merupakan tugas yang sah bagi para dalang, tetapi seharusnya dipandang bukan sebagai satu-satunya tugas dan bukan tugas utamanya. Suatu cerita yang sesungguhnya mengandung tipe-tipe watak dan pergolakan jiwa yang beragam dan mengandung unsur-unsur ketegangan, sama sekali tidak dirasakan dan diperhatikan. Pada umumnya yang diperhatikan adalah tokoh-tokoh yang disayangi. Dengan demikian, bukan tema lakon

yang dijadikan sebagai dasar penggarapan isi, melainkan mengikuti selera dalang atas peranan tokoh-tokoh tertentu yang dikemas menjadi pertunjukan wayang kulit yang segar dan menghibur (Humardani, 1969: 4).

Sementara itu, garapan yang berorientasi pada tokoh-tokoh yang disayangi dapat dijelaskan dengan contoh ini. Ada dalang yang suka sekali mengambil lakon yang bertema *wahyu* untuk pakelirannya. Ia meracik ke dalam beberapa cerita *carangan* dengan judul yang berbeda-beda, misalnya lakon *Wahyu A* dan *Wahyu B*. Akan tetapi, dalam setiap lakon *wahyu* yang berbeda judul itu, hampir selalu ditampilkan tokoh-tokoh favorit yang sama, seperti Anoman, Wisanggeni, Antasena, dan Gatutkaca di satu pihak, dan Kurawa dan Baladewa di lain pihak. Tokoh-tokoh favorit dari kedua belah pihak yang bermusuhan itu, sudah dapat diterka, akan dipertemukan dalam bentuk perdebatan dan peperangan yang ramai mengasyikan. Tokoh-tokoh itu selalu ditampilkan karena disayangi (baca: favorit), dan karena dapat dibuat sebagai atraksi yang menarik. Tema *wahyu* sendiri yang seharusnya dijadikan pokok (fokus), justru hanya dijadikan sebagai sampiran belaka. Isi *wahyu* itu biasanya dibeberkan pada saat menjelang akhir pertunjukan dalam bentuk *wulang* (wejangan) secara verbal tentang kebaikan, yang semua orang sudah tahu. Umpamanya, seorang pemimpin itu harus bijaksana, harus memberi teladan, dan seterusnya. Durasi waktu yang diperlukan untuk memberi *wulang* itu tidak lebih dari 10 menit.

Cerita-cerita dalam pakeliran wayang kulit, wujud lahirnya biasanya berkisar pada raja dan kerajaannya. Isi yang dibungkus oleh wujud lahirnya itu pada hakikatnya berkisar pada persoalan-persoalan tentang peran atau kesetiaan seseorang terhadap raja dan kerajaan (dalam hal ini raja sebagai lambang *Yang Amurbawisesa* dan kerajaan sebagai lambang jagat kecil). Juga tentang hakikat manusia dan *sangkanparaning dumadi* (menuju ke alam kehidupan yang abadi). Dengan demikian, menurut Gendhon Humardani, sebenarnya isi pakeliran tradisi itu relevan dengan kehidupan manusia membudaya sekarang. Wujud *wadhag* Raja dan kerajaannya yang biasanya

dikatakan feodal itu seharusnya tidak sedikit pun mengganggu penggemar penghayat yang 100% nasionalis, mengingat hakikat isi pakeliran tersebut (Humardani, 1969, 5).

c. Peranan Dalang dalam Pakeliran

Unsur-unsur pakeliran di atas, yang berupa vokabuler bentuk-bentuk garapan medium, pada hakikatnya adalah alat-alat ekspresi, yaitu alat-alat untuk mengungkapkan isi (intisari) yang dikehendaki. Pengungkapan isi dengan menggunakan vokabuler bentuk-bentuk garapan medium itu tentu melalui proses pertumbuhan dalam masa yang panjang, dan tentu tidak timbul demikian saja. Seniman yang kreatif, baik pada masa lalu maupun sekarang, selalu berusaha mencari jalan yang lebih tepat untuk mengungkapkan isi hatinya dalam konteks budaya dan jiwa zamannya (Humardani, 1960d, 5).

Dalam masyarakat sekarang, dalang harus dipandang bukan sebagai seorang pujangga, juga bukan sebagai seorang guru, melainkan sebagai seniman yang terampil mengolah (menggarap) alat-alat ekspresi pakeliran. Namun, menurut Gendhon Humardani, meskipun seorang dalang mahir dalam teknik menggarap, ia bukan semata-mata seorang teknikus seperti halnya tukang. Jadi, dalang bukan *tukang mayang* (memainkan wayang), melainkan 'seniman pengantar' yang mengantarkan isi cerita susunan pujangga kepada publik penerima melalui wujud pakeliran wayang kulit. Wujud pakeliran yang diciptakan dalang itu mengantarkan isi yang berarti. Wujud pakeliran itu merupakan bentuk ungkapan yang mengena dan tepat sesuai dengan isinya. Itulah sebabnya, seorang dalang adalah seniman, yaitu seniman pengantar (Humardani, 1958, 2-5).

Dalam wujud pakeliran, seniman dan penghayat bertemu dalam taraf yang sejajar. Seniman mengungkapkan isi persoalan secara dewasa, bukan mendidik atau menggurui. Ia mewujudkan pengalamannya atau rasanya karena sungguh-sungguh tergugah; bukan karena hobi atau kegemaran, melainkan karena didorong oleh suatu keharusan dari dalam. Jangkauan pengalaman atau rasanya meliputi semua unsur kehidupan jiwa dalam kesatuan yang utuh.

Dalam hal ini Gendhon Humardani menekankan bahwa suatu karya seni, juga pakeliran, pada hakikatnya didasarkan pada kesatuan kehidupan jiwa yang utuh. Isinya membekas dalam renungan dan dapat memperkaya kehidupan jiwa bagi para penghayatnya. Pengertian ini menurut Gendhon Humardani berlaku secara merata, juga berlaku di dunia kehidupan seni modern (Humardani, 1958, 5).

d. Fungsi Ganda Alat-Alat Ekspresi Pakeliran

Alat-alat ekspresi pakeliran sebagaimana alat-alat ekspresi seni lainnya adalah bukan monopoli seni. Tidak ada halangan sedikit pun bagi siapa saja, juga bagi seniman, untuk menggunakan alat-alat itu dalam kegiatan-kegiatan atau kehidupan lain-lain yang dianggap perlu. Umpamanya, sebagai sarana upacara kepercayaan, sarana pendidikan, sarana penerangan, untuk pameran, dan kegiatan lain-lain di luar wilayah garapan seni yang sebenarnya. Akan tetapi, Gendhon Humardani menekankan bahwa meskipun kegiatan-kegiatan itu menggunakan alat-alat ekspresi pakeliran, hendaknya tidak *didaku* (diaku-aku) sebagai penggarapan seni pakeliran (Humardani, 1958, 5).

Gendhon Humardani berkeyakinan bahwa dengan tetap menggunakan kekuatan alat-alat ekspresi pakeliran tradisi dan tetap bercorak dan berwatak *wayangan*, dapat diungkapkan isi kehidupan kejiwaan manusia kini dalam wujud pakeliran 'baru'. Melalui usaha-usaha yang keras dan latihan-latihan secara intensif diharapkan dapat menghasilkan bentuk-bentuk yang lebih memuaskan daripada bentuk-bentuk sebelumnya. Pakeliran 'baru' bukan dalam arti asal berbeda atau merusak yang lama, melainkan 'baru' dalam arti membangun. 'Baru' bukan asal baru, melainkan 'baru' yang *mentes*, yaitu berisi tetapi tidak asal mengisi (Humardani, 1957, 2-3).

e. Pakeliran Semalam Suntuk

Menurut Gendhon Humardani, dalam pakeliran tradisi semalam suntuk terdapat beberapa hal yang kurang selaras (baca: disharmoni), baik dalam hal-hal yang bersifat pokok maupun yang bersifat

teknis. Beberapa contoh dapat diajukan untuk menjelaskan hal itu. Umpamanya, waktu selama semalam suntuk (pukul 20.00 hingga 05.00) selalu berlaku untuk lakon apa saja yang sesungguhnya menurut inti isi-nya dapat dipadatkan sehingga hasilnya hanya akan memakan waktu sekitar dua sampai tiga jam saja. Juga tata laku dan adegan-adegan (seperti *jejer pertama*, *babak unjal*, *kedhatonan*, *paseban jawi*, *budhalan*, *perang ampyak*, *jejer kedua*, *perang gagal*, *pertapaan* atau *gara-gara*, *perang kembang*, dan seterusnya hingga *tancep kayon*) yang dalam pakeliran semalam suntuk selalu ada, sesungguhnya menurut isinya tidak perlu dan bahkan sering tidak relevan. Dengan menaati tata laku dan struktur adegan-adegan itu maka pokok perhatian dalang tidak ditujukan pada isi lakon, tetapi pada bagaimana mengulur waktu agar penyajian dapat berlangsung semalam suntuk (Humardani, 1955, 1).

Dalam upaya mengulur waktu itu, biasanya ada kecenderungan pada para dalang untuk memberi porsi berlebihan pada adegan-adegan tertentu, umpamanya dalam adegan perang dan *banyol* (humor). Bagi dalang *sabet*, yaitu dalang yang sangat terampil menggerakkan wayang, adegan-adegan perang merupakan kesempatan yang sangat baik untuk memamerkan keterampilannya sekaligus untuk mengulur waktu. Misalnya semua tokoh Kurawa atau raksasa diperangkan. Dengan memerangkan tokoh sebanyak-banyaknya maka tanpa terasa waktu makin bergeser mendekati pagi.¹⁷ Demikian juga bagi hampir semua dalang memanfaatkan adegan *kedhatonan* (Limbuk–Cangik) dan *gara-gara* untuk mengulur waktu dengan mem-*banyol* (humor). Kekurangan bahan untuk humor dapat diatasi dengan membuka ‘acara pilihan pendengar’ (*request*), yaitu dengan menyuguhkan lagu-lagu atau *gendhing-gendhing dolanan* yang dikirimkan kepada

17 Sebagai contoh, dalang cilik mas Bayu Anom Suroto (sekarang sudah dewasa) memiliki kemahiran sabet yang luar biasa. Dulu orang meramal bahwa kelak akan mengungguli maestro dalang sabet Ki Manteb Soedarsono, dan ramalan itu sudah terbukti sekarang. Akan tetapi, dia punya kecenderungan yang berbeda dengan Ki Manteb Soedarsono, yaitu dengan keterampilannya yang tinggi ia asyik bermain dengan sebanyak-banyaknya wayang. Jadi, selain menganggap bahwa semua wayang itu sama, juga akibatnya waktunya menjadi molor.

tamu, penonton, atau pemirsa (jika disiarkan radio).¹⁸ Kalau humor dalang dirasa kurang *gayeng* (kurang lucu), biasanya yang punya hajat mendatangkan pelawak-pelawak yang cukup terkenal. Oleh karena itu, dalam adegan-adegan tersebut sering tampak bahwa *kelir* (layar) itu kosong atau mati. Beberapa wayang yang ada di *kelir* terasa beku, tanpa perlukisan suasana sepetah kata pun. Sementara itu, dalang menunduk diam sambil mengepulkan asap rokok dan menikmati *klenengan gendhing-gendhing dolanan* yang ramai mengasyikan (Humardani, 1979/80a, 19–21). Kadang-kadang saja dalang menyahut dengan *kombangan* atau *senggakan*. Apabila dalam pakeliran itu ada rombongan pelawak, dalang pun akan menjadi salah satu dari pelawak itu. Memang ada interaksi aktif antara para pelawak dan dalang yang memerankan tokoh wayang yang ada di *kelir*, tetapi pokok pembicaraannya melebar tanpa batas. Pokoknya lucu, dan dapat membuat tamu dan penonton tertawa terpingkal-pingkal.

f. Pakeliran Baru atau Pakeliran Padat

Kekurangselarasan yang dirasakan ada dalam pakeliran semalam suntuk di atas, antara lain merupakan salah satu faktor pendorong munculnya gagasan untuk menciptakan bentuk pakeliran baru. Pakeliran baru yang digagas Gendhon Humardani adalah pakeliran yang wujudnya merupakan hasil perpaduan yang selaras antara bentuk lahiriah dan isi yang dikandungnya. Gubahan baru itu tidak perlu merusak sama sekali watak dan sifat-sifat khas pakeliran tradisi. Pakeliran baru itu, yang penting bukan bentuk lahirnya yang baru, melainkan kandungan isi yang mendasari. Bentuk lahiriah adalah akibat semestinya dari kandungan isi yang mendasari itu (Humardani, 1957, 1). Isi pakeliran baru pada dasarnya sama dengan isi tari yang telah dibicarakan di depan, yaitu tipe-tipe watak dan pergolakan jiwa dari tokoh-tokoh pemeran utama dalam suatu cerita.

Berikut 5 faktor yang dapat dikembangkan untuk memperoleh bentuk pakeliran baru, yaitu 1) Cerita, 2) Karawitan Iringan Pakeliran,

18 Dalam perkembangannya, tamu atau penonton yang mau menyanyi dipersilakan naik pentas, meskipun banyak sekali yang suaranya sumbang.

3) Tokoh-Tokoh Utama, 4) Tata Laku dan Pola-Pola Adegan, sehingga tercipta 5) Wujud Pakeliran Baru. Masing-masing faktor akan disampaikan lebih detail berikut ini.

1) Cerita

Cerita berfungsi sebagai wadah bagi isi yang hendak diungkapkan. Dengan kata lain, isi pakeliran diungkapkan lewat kesatuan bangunan cerita itu. Dengan pemusatan perhatian pada isi itu maka peranan cerita hanya sebagai sarana belaka. Kedudukannya tetap penting, tetapi tidak lebih utama daripada isinya. Bukan isi yang mengikuti cerita, tetapi sebaliknya, suatu cerita dibangun berdasarkan isi yang hendak diungkapkan (Humardani, rekaman kaset No. 7.6/TAS/7/1979).

Konsep Gendhon Humardani tentang penggarapan pakeliran baru pada dasarnya dipusatkan pada tiga hal, yaitu (1) memberdayakan unsur-unsur pakeliran tradisi sebagai kekuatan ekspresi; (2) mengintisarikan kekuatan setiap cerita dengan sedikit-banyak membuang tata-laku dan pola-pola adegan pakeliran tradisi; dan (3) melepaskan tata pakeliran dari ikatan-ikatan tradisi yang kosong, yang tidak merupakan dasar cerita (seperti ikatan dengan kepercayaan yang otoriter), dan membuang pengakuan yang mengada-ada (Humardani, 1955, 1–2).

Bentuk-bentuk ungkapan, baik maupun simbolik dan unsur-unsur ekspresi lain yang dipandang dapat mendukung wujud ungkapan isi pakeliran baru tetap digunakan, dalam arti digarap sesuai dengan kebutuhan isi itu. Bentuk *sabet* (gerak wayang) tidak hanya digunakan semata-mata sebagai pernyataan bentuk gerak, tetapi sebagai bentuk gerak yang dapat membawakan watak dan *lagéyan* setiap tokoh dalam cerita. Untuk maksud tersebut, selain dapat ditempuh dengan mengembangkan vokabuler *sabet*, juga dengan menggarap efek bayangannya di kelir yang selama ini dilupakan. Wujud dan *sabet* yang ditujukan semata-mata untuk pamer keterampilan, sudah barang tentu tidak perlu dan tidak relevan (Humardani, 1957, 2; Humardani, 1960d, 4).

2) Karawitan Iringan Pakeliran

Karawitan iringan pakeliran ditempatkan pada fungsinya yang wajar. Suara gamelan dan *swarawati* diperankan untuk melatarbelakangi suasana dalam *janturan* dan *pocapan*, dan mengiringi *sabet*. Karawitan iringan pakeliran tidak sewajarnya hadir sebagai *klenengan mat-matan* dan apalagi merupakan paket ‘acara pilihan pendengar’ (Humardani, 1960d, 4–5).

Suluk yang dibawakan oleh dalang pada dasarnya dimaksudkan untuk membawakan suasana yang tepat menurut wilayah rasa *pathet*, dan untuk mendukung suasana suatu peristiwa dan situasi jiwa tokoh-tokoh dalam suatu adegan. Penyajian *suluk* dapat dibarengi dengan suara *dhodhogan* dan *keprakan* (untuk *ada-ada*) atau pun tidak (untuk *pathetan* dan *sendhon*). Dengan *suluk* dapat diantarkan ke berbagai suasana, seperti marah, susah, tegang, dan tenteram. Kecenderungan dalang untuk memamerkan kebagusan suaranya melalui *suluk*, dan sebaliknya kecenderungan dalang untuk membawakan *suluk* secara seadanya karena suaranya jelek, sesungguhnya tidak sesuai dengan fungsi *suluk* yang sewajarnya. Menurut Gendhon Humardani, *suluk* seharusnya diselaraskan dengan unsur-unsur ekspresi lain dalam kesatuan wujud pakeliran. Peranannya tidak lebih penting daripada unsur-unsur ekspresi pakeliran lainnya. Penyajian *suluk* yang berlebihan maupun yang seadanya dapat mengurangi keselarasan wujud kesatuan pakeliran. Kekurangmampuan dalang dalam membawakan *suluk* dapat dibantu oleh *wiraswara* untuk menggantikan dalang membawakan *suluk*. Demikian juga keinginan untuk memamerkan suara hendaknya dapat dikendalikan mengingat keselarasan tersebut. Juga *dhodhogan* dan *keprakan* seharusnya difungsikan untuk memberi suasana ketenangan, ketegangan, menambah *greget* dan kemantapan, bukan sekadar ramai dan keras, dan juga bukan semata-mata sebagai tanda atau kode (Humardani, 1960d, 5).

Vokabuler kata untuk melukiskan suasana dan untuk percakapan masih dapat digunakan dalam penggarapan pakeliran baru sepanjang dapat mendukung ketepatan dan keselarasan wujud kesatuan pakeliran itu. Bentuk-bentuk kata atau kalimat ‘klise’ yang semata-mata hanya

menampilkan kebagusan kata atau susunan kata, tetapi tanpa makna, menurut Gendhon Humardani sebaiknya ditinggalkan. Hal itu tidak berarti bahwa pakeliran baru menghendaki susunan bahasa yang sama sekali baru. Bentuk-bentuk ‘klise’ yang masih dirasakan kuat dan dapat mendukung ketepatan ungkapan seluruh wujud kesatuan pakeliran dapat tetap digunakan (Humardani, 1960d, 5; Humardani, 1958, 6).

3) Tokoh-Tokoh Utama

Menurut Gendhon Humardani, tokoh-tokoh utama hendaknya tidak diperlakukan sebagai tokoh-tokoh *typis*, atau melambangkan sesuatu yang sifatnya *wadhag* (representatif), melainkan seyogianya diperlakukan sebagai tokoh-tokoh yang berdarah-daging, berwatak, dan ber-*lageyan*. Memang disadari Gendhon Humardani bahwa ada pembatasan, tetapi hal itu sebaiknya tidak dipandang secara sempit. Perlakukan semacam itu dapat untuk pengembangan penggarapan tokoh-tokoh secara lebih leluasa, untuk disesuaikan dengan lakon-lakon baru susunan zamannya (Humardani, 1960d, 5).

Gendhon Humardani menekankan bahwa dalam penggarapan pakeliran baru, tokoh-tokoh tidak perlu selalu ditekankan secara ‘hitam-putih’ atau berdasarkan ‘klasifikasi dua’. ‘Klasifikasi dua’ adalah penggolongan tipe-tipe watak ke dalam dua golongan. Seolah-olah hanya ada dua tipe watak, yaitu ‘hitam’ dan ‘putih’, atau antagonis dan protagonis. ‘Hitam’ identik dengan sifat-sifat atau watak jahat, angkara-murka, licik, dan sifat-sifat jelek lainnya. Adapun ‘putih’ identik dengan sifat-sifat atau watak baik, jujur, bijaksana, dan sifat-sifat lain sejenisnya. Dalam pakeliran tradisi, penggolongan berdasarkan ‘klasifikasi dua’ biasanya ditegaskan dengan perlambangan yang bersifat *wadhag*, umpamanya dengan memberikan sebutan *sabranan* untuk tokoh-tokoh yang digolongkan ‘hitam’. Golongan *sabranan* ini biasanya diletakkan pada *simpingan* (jajaran) kiri. Golongan *sabranan* ini dalam lakon apa pun hampir dapat dipastikan selalu dapat dikalahkan oleh golongan ‘putih’, yaitu golongan ksatria lambang kebaikan, kebenaran, dan kejujuran. Tokoh-tokoh *sabranan*

ini kebanyakan diwujudkan dalam bentuk wayang yang berwajah kasar, *gusen* (bertaring), matanya melotot ke luar, perutnya besar, dan bentuk-bentuk kasar lainnya. Sebaliknya, tokoh-tokoh ksatria 'putih' diwujudkan dalam bentuk-bentuk wayang yang berparas bagus, cantik, gagah, dan lainnya yang sejenis (Humardani, 1960d, 5; Humardani, 1970b, 111).

Penggolongan tokoh-tokoh yang ditekankan pada sifat-sifat 'hitam' dan 'putih' di atas, sesungguhnya tidak sesuai dengan kenyataan dalam kehidupan, baik kehidupan zaman dahulu maupun sekarang, baik dalam kehidupan senyatanya maupun kehidupan yang dilukiskan dalam seni pedalangan. Sesungguhnya, kehidupan yang dilukiskan dalam dunia seni pedalangan menunjukkan sifat-sifat dan watak yang beraneka ragam. Tidak hanya 'hitam' dan 'putih' saja, melainkan ada juga yang 'hitam keputih-putihan', ada juga yang 'putih kehitam-hitaman', ada juga yang lahiriahnya 'hitam' tetapi jiwanya 'putih', ada pula yang sebaliknya lahiriahnya 'putih' tetapi jiwanya 'hitam', ada juga yang 'tidak jelas', dan lain-lainnya. Tokoh Kumbakarna misalnya, wujud lahiriahnya raksasa besar yang bertaring, matanya melotot ke luar, perutnya besar, dimasukkan ke dalam golongan *sabran*, dan diajarkan di *simpangan* kiri. Akan tetapi, sesungguhnya atau setidaknya seperti yang dilukiskan oleh Mangkunagara IV dalam *Serat Tripama* (Tiga Satria Utama), ia adalah satria sejati. Dalam penggarapan pakeliran baru, Gendhon Humardani tidak menghendaki 'klasifikasi dua', tetapi lebih didasarkan pada keberagaman tipe-tipe watak dan konflik-konflik jiwa yang menyertainya sehingga memungkinkan untuk diwujudkan ke dalam suatu drama yang hidup (Humardani, 1960d, 5–6; Humardani, 1970b, 111).

4) Tata Laku dan Pola-Pola Adegan

Tata laku dan pola-pola adegan yang dalam pakeliran semalam suntuk selalu ada, tetapi sesungguhnya tidak perlu karena tidak relevan dengan isi atau pun pokok cerita menurut pandangan sekarang, menurut Gendhon Humardani dapat diganti atau dihilangkan sama sekali. Demikian juga halnya dengan pembagian waktu semalam

suntut ke dalam tiga bagian besar yang didasarkan atas konsep makro dan mikrokosmos tidak perlu diperhatikan karena hal itu bukan merupakan wilayah garapan kesenian, melainkan lebih merupakan simbolisme suatu kepercayaan yang tidak perlu diwujudkan dalam garapan kesenian (Humardani, 1960d, 1; Humardani, 1957, 2).

Lebih lanjut, Gendhon Humardani menganggap bahwa tata-laku dan pola adegan dalam pakeliran semalam suntuk tidak lagi dapat menampung gagasannya tentang pakeliran baru. Pakeliran baru menghendaki tata-laku dan susunan adegan baru yang sesuai dengan isi dan pokok cerita yang bernapas baru. Isi dan pokok cerita yang beragam menghendaki tata-laku dan susunan adegan yang beragam pula. Oleh karena itu, Gendhon Humardani tidak menghendaki adanya pola baru dalam tata-laku dan susunan adegan yang berlaku untuk semua lakon yang digarap sebagai pakeliran baru. Wujud pakeliran baru tidak harus dimulai dengan adegan *pasewakan* di suatu kerajaan, tetapi dapat dimulai dengan adegan-adegan lain. Semuanya diserahkan sepenuhnya kepada dalang penggarap yang diberi kebebasan kreatif secara bertanggung jawab (Humardani, 1958, 2-5).

5) Wujud Pakeliran Baru

Wujud pakeliran baru ditekankan pada kesatuan antara bentuk dan isi, dengan metode pengungkapan secara tepat dan padat. Bentuk yang padat dapat mengantarkan isi yang padat dan mantap. Apabila menurut pandangan hidup sekarang perihal upacara bukan merupakan wilayah garapan kesenian, waktu semalam suntuk tidak dapat dijadikan dasar penggarapan. Dengan meninggalkan tata-cara penyesuaian *wanci* (pembagian waktu ke dalam tiga bagian besar) dengan 'irama jagat besar' (makro dan mikro kosmos) maka pakeliran baru dapat dipergelarkan dalam rentangan waktu antara dua hingga tiga jam. Waktu penyajian yang lebih singkat dari pakeliran tradisi itu merupakan akibat semestinya dari isi yang digarap secara padat dan mantap itu. Lamanya waktu penyajian tergantung dari isi dan pokok cerita serta kreativitas dalang penggarap. Dengan demikian,

soal rentangan waktu penyajian adalah sekunder sifatnya. Pakeliran dengan rentangan waktu penyajian sekitar dua jam tidak dapat demikian saja disebut pakeliran baru. Hal baru atau bukan baru tidak ditentukan oleh lamanya waktu penyajian, juga bukan pada bentuk lahiriahnya, melainkan ditentukan oleh isi yang dijadikan dasar penggarapan (Humardani, 1958, 5; Humardani, 1960d, 6).

Rentangan waktu penyajian yang menjadi singkat sama sekali tidak didasarkan atas ide-ide yang dipertimbangkan demi menjaga kesehatan, pekerjaan esok hari, turis asing yang tidak biasa nonton semalam suntuk, dan pertimbangan lain yang bersifat jasmaniah seperti yang sering digosipkan oleh kalangan tertentu. Menurut Gendhon Humardani, pada masa sebelum Perang Dunia II, pakeliran dengan rentang waktu penyajian sekitar tiga jam pernah dilakukan di lingkungan keraton Surakarta dan Yogyakarta. Akan tetapi, hal itu dilakukan semata-mata didasarkan atas pertimbangan-pertimbangan seperti tersebut di atas, plus berlakunya jam malam. Gendhon Humardani menyebut bentuk pakeliran serupa itu sebagai 'pakeliran singkat' atau 'pakeliran ringkas' karena pada dasarnya hanya merupakan penyingkatan atau peringkasan rentang waktu penyajian dari semalam suntuk menjadi sekitar tiga jam saja. Tata-laku, pola adegan, dan unsur-unsur pakeliran menurut tradisi pakeliran semalam suntuk tetap dipertahankan dalam 'pakeliran singkat' itu. Dari segi singkatnya rentang waktu penyajian, 'pakeliran singkat' merupakan bentuk pakeliran baru pada masa itu. Akan tetapi, barunya 'pakeliran singkat' itu sama sekali berbeda ide dasarnya dengan barunya pakeliran baru yang digagas Gendhon Humardani (Humardani, 1958, 6; Humardani, 1960d, 5; Humardani, 1957, 1–2).¹⁹

Dari seluruh pembicaraan tentang pakeliran di atas dapat dirangkum pokok-pokok gagasan Gendhon Humardani yang dijadikan sebagai dasar penggarapan pakeliran baru, sebagai berikut.

19 Pembatasan waktu juga diberlakukan ketika masa pandemi Covid-19 (2020–2022), yaitu sekitar tiga jam, dan jumlah penonton yang melihat secara *live* juga dibatasi, tetapi disiarkan secara *live streaming*. Dalang alm. Ki Seno Nugroho menyebutnya dengan “Wayang Climen”.

- 1) Tata-laku dan susunan adegan dalam kesatuan wujud pakeliran diselaraskan dengan isi dan pokok cerita, yaitu perwujudan tipe-tipe perwatakan dan konflik jiwa dari tokoh-tokoh yang diutamakan, yang diungkapkan tidak secara *wadhag*-verbal.
- 2) Tokoh-tokoh yang diperankan dalam suatu lakon tidak berdasarkan klasifikasi dua (hitam dan putih), tetapi berdasarkan sifat dan watak yang beraneka ragam.
- 3) Bahasa yang digunakan pada prinsipnya tidak mengutamakan kebagusan kata atau kalimat (*basa rinengga*), juga tidak terbatas pada bentuk-bentuk ungkapan *klise*, juga bukan bahasa yang bernada memberi tahu atau menggurui, melainkan susunan bahasa yang mengutamakan ketepatan ungkapan dengan susunan kata-kata yang hidup.
- 4) Karawitan iringan dan unsur-unsur musik iringan lainnya mengikuti lakon, yaitu ditujukan untuk mendukung rasa dan suasana isi yang diungkapkan ke dalam wujud pakeliran seluruhnya.
- 5) Rentang waktu pertunjukan tidak harus semalam suntuk, tetapi diselaraskan dengan isi dan pokok lakon serta kemampuan dalang yang menggarapnya.

Gagasan Gendhon Humardani tentang pakeliran baru di atas tidak dimaksudkan untuk melanggar kedaulatan pandangan hidup tradisi yang tulen; juga tidak dimaksudkan untuk menghapuskan pakeliran tradisi semalam suntuk. Akan tetapi, pandangan tradisi tulen biasanya ditafsirkan bermacam-macam, yang pada umumnya berpusat pada kesesuaian irama antara pelaku, cerita, dan karawitan iringan dengan *wanci* dalam pandangan makro dan mikro kosmos. Menurut Gendhon Humardani, apabila penganut paham pakeliran semalam suntuk tidak mendasarkan diri pada keyakinan terhadap kepercayaan akan irama kehidupan kosmos itu, tetapi mendasarkan diri pada kepercayaan yang semu atau bahkan tidak memahami sama sekali hakikat kepercayaan itu maka disadari atau tidak, mereka sebenarnya telah memerosotkan derajat pakeliran tradisi semalam suntuk yang tulen (Humardani, 1958, 7).

5. Konsep-Konsep Penggarapan Karawitan Baru

Karawitan tradisi memiliki beberapa unsur penting yang dapat dipandang sebagai ciri-ciri khasnya. Unsur-unsur itu meliputi *ricikan* (instrumen) sumber suara, sistem pelarasan, *pathet*, bentuk, struktur komposisi, cara penggarapan medium, dan penggarapan karawitan baru (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 36).

a. *Ricikan* Sumber Suara

Ricikan atau instrumen sumber suara pada karawitan (gamelan) sebagian besar berupa instrumen pukul (perkusi)²⁰ dan sebagian kecil berupa instrumen gesek, petik, dan tiup. Instrumen pukul pada gamelan umumnya dibuat dari bahan logam dan bentuknya bermacam-macam. Ada yang berbentuk bilah, seperti *ricikan* saron, demung, slenthem, dan gender. Ada yang berbentuk pencon (mangkuk), seperti bonang, kenong, kethuk-kempyang, kempul, dan gong. Ada yang berbentuk tabung seperti kemanak. Ada yang berbentuk lempengan tipis seperti keprak/kecrek. Selain logam ada pula yang dibuat dari bahan kayu atau bambu berbentuk bilah seperti gambang. Ada yang dibuat dari kayu dan kulit binatang, seperti kendang, bedhug, dan trebang. Instrumen gesek disebut rebab. Instrumen petik disebut kecapi atau celempung. Instrumen tiup disebut suling. Instrumen-instrumen tersebut dibentuk menjadi beberapa kesatuan perangkat (ensambel) gamelan, seperti perangkat gamelan *ageng*, perangkat gamelan *sekatén*, perangkat gamelan *kodhok-ngorek*, perangkat gamelan *monggang*, perangkat gamelan *carabalen*, perangkat gamelan Gadhon, dan lain-lainnya. Setiap perangkat digunakan untuk maksud yang berbeda-beda. Gamelan *ageng*, biasanya untuk klenengan, iringan tari, dan iringan pakeliran. Gamelan *sekatén*, *kodhok-ngorek*, *monggang*, dan *carabalen* untuk

20 Dalam hal tersebut Suka Harjana berpendapat bahwa meskipun instrumen-instrumen tersebut dapat berbunyi jika dipukul, tetapi sangat berbeda dengan instrumen perkusi Barat. Kalau instrumen perkusi Barat itu harus digebug (dipukul dengan kekuatan), sedangkan instrumen gamelan tidak harus digebug, tetapi disentuh (disenggol).

berbagai upacara tradisi keraton. Gamelan *gadhon* untuk *klenengan* kecil (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 36).

b. Sistem Pelarasan

Laras atau sistem pelarasan adalah sistem tangga nada dalam gamelan. Menurut kebiasaan ada dua macam laras, yaitu laras slendro dan laras pelog. Tidak ada standardisasi tinggi-rendah nada atau pun interval pada kedua laras tersebut. Setiap etnik atau sub-etnik memiliki laras slendro dan pelog masing-masing. Bahkan di suatu tempat, seperti di Surakarta atau Yogyakarta, terdapat gamelan-gamelan slendro dan pelog yang tinggi-rendah nada dan intervalnya berbeda-beda. Itu dalam dunia karawitan disebut sebagai *embat*. Keberagaman *embat* (laras) gamelan tersebut sesungguhnya merupakan kekayaan warna musikal karena dapat menunjukkan kekhasan laras musik suatu etnik. Diduga kuat masih ada laras-laras lain, misalnya pada gamelan-gamelan kuno di Jawa dan Bali, tetapi belum dinyatakan karena belum dilakukan penelitian atau pengukuran (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 37).

c. *Pathet*

Pathet dapat dipandang sebagai kedudukan nada dalam suatu susunan, yaitu nada kuat untuk rasa *seleh*. Sri Hastanto menyebut *pathet* sebagai keluarga nada *seleh* tertentu (keluarga *Nem*, *Sanga*, dan *Manyura*) yang membangun suasana dan watak tertentu dalam wilayah budaya karawitan Jawa (Suka Hardjana, 1986, 432).

d. Bentuk dan Struktur Komposisi

Dalam komposisi karawitan (vokal dan instrumen) ada aturan-aturan bentuk, struktur, irama, orkestrasi, teknik, dan *wanci*. Aturan-aturan tentang bentuk misalnya ada bentuk *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *merong*, *minggah*, *kethuk kerep*, *kethuk arang*, dan bentuk-bentuk khusus, seperti *srepeg*, *kemuda*, *jineman*, dan *ayak-ayakan*. Aturan-aturan tentang struktur berkenaan dengan posisi *kethuk*, *kenong*,

kempul, dan *gong* dalam setiap bentuk. Aturan-aturan tentang irama, seperti irama-irama *gropak*, *lancar*, *tanggung*, *dadi*, *wiled*, dan *rangkep*. Aturan-aturan tentang orkestrasi meliputi penggunaan instrumen tertentu untuk menyajikan *pathetan*, *ada-ada*, *sendhon*, *jineman*, *klenengan*, iringan tari, iringan pakeliran, dan lain-lain. Aturan-aturan teknik meliputi tabuhan-tabuhan *soran*, *sirep*, *mbalung*, *nibani*, *nacah*, *kinthilan*, *pinjalan*, untuk ricikan *balungan*; tabuhan-tabuhan *sarukan*, *ukel pancaran*, *tumurun* untuk *gender* barung; teknik *kosok wangsul*, *nduduk*, *ngadhal-menek* untuk *rebab*, dan lain-lainnya. Aturan *wanci* berkenaan dengan penyajian *gendhing-gendhing laras* dan *pathet* tertentu yang disesuaikan dengan waktu siang atau malam hari (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 37; Humardani, 1979/80a, 7–8).

e. Penggarapan Medium

Medium Karawitan adalah suara yang ditimbulkan oleh instrumen-instrumen gamelan dan suara manusia yang mengikuti sistem pelarasan *slendro* atau *pelog*. Dalam penggarapan medium digunakan vokabuler. Vokabuler adalah satuan-satuan bentuk garap yang dirakit menjadi *cengkok-cengkok* untuk ricikan-ricikan tertentu, seperti *rebab*, *gender*, *kendhang*, *gambang*, *celempung*, dan *bonang*.. Penggunaan *cengkok* untuk setiap ricikan itu didasarkan atas konsep musikal yang dibangun dari konsep *balungan* dan lapisan suara/melodi setiap instrumen. *Balungan* adalah inti melodi yang bentuknya lebih sederhana daripada melodi lainnya dalam komposisi. Melodi *balungan* terdiri atas satuan-satuan kecil yang disebut *gatra*, yang terdiri atas empat *sabetan* (*beat*).

Vokabuler yang berupa *cengkok-cengkok* garapan ricikan pada dasarnya merupakan sarana untuk menggarap *gatra-gatra* dalam satuan *balungan gendhing*. Dalam komposisi diindahkan hubungan antara fungsi nada-nada dengan *laras* dan *pathet* yang disebut konsep *padhang-ulihan*. Suatu komposisi *gendhing* pada hakikatnya adalah rangkaian susunan *gatra-gatra* itu, dalam kerangka hubungan antara *laras*, *pathet*, dan *padhang-ulihan*. Biasanya proses penyusunan *gendhing* dapat dilakukan hampir secara otomatis dan cepat sekali

karena apa yang dimaksud dengan penyusunan itu tidak lain dari penerapan aturan-aturan garap medium tersebut (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 37; Humardani, 1979/80a, 8).

Deskripsi singkat tentang seni karawitan di atas dimaksudkan untuk memberikan gambaran secara garis besar tentang karawitan yang tumbuh dalam tradisi budaya karawitan Jawa. Tradisi bukan dalam artinya yang mati, melainkan tradisi yang hidup, yang tumbuh dan berkembang hingga sekarang. Dalam tradisi yang hidup dikandung unsur-unsur perkembangan. Demikian juga dalam budaya karawitan tradisi, telah terjadi perkembangan-perkembangan dalam unsur-unsurnya dari waktu ke waktu. Unsur-unsur perkembangan itulah yang oleh Gendhon Humardani dijadikan sebagai pusat perhatian dalam rangka penggarapan karawitan secara baru, yaitu karawitan yang sesuai dengan ajang budaya dan jiwa zaman kini. Budaya karawitan tradisi kini berbeda dari budaya karawitan tradisi masa lalu. Budaya karawitan tradisi kini mengandung cita-cita sekarang (kini), yaitu karawitan yang membudaya Indonesia.

Pengertian karawitan yang membudaya Indonesia itu mendasari tekad untuk menggarap unsur-unsur dan vokabuler garap medium karawitan tradisi menurut pendekatan, pandangan, situasi kehidupan, dan jiwa zaman Indonesia kini. Dengan demikian, ada tuntutan kreativitas. Hal itu tidak berarti bahwa masyarakat seni karawitan tradisi masa lalu tidak kreatif. Mereka kreatif pada zamannya. Terbukti sudah menghasilkan karya-karya komposisi *adiluhung* yang jumlahnya ratusan. Akan tetapi, hasil kreativitas mereka sudah tidak lagi dapat memenuhi tuntutan kehidupan sekarang. Oleh karena itu, untuk memenuhi tuntutan kehidupan secara kini diperlukan hasil-hasil ciptaan baru yang sesuai. Itulah sasaran penggarapan karawitan baru dalam kehidupan kesenian Indonesia kini.

f. Penggarapan Karawitan Baru

Sejak Indonesia merdeka, sudah banyak karya-karya karawitan 'baru' dihasilkan oleh komponis-komponis karawitan. Akan tetapi, tidak sedikit dari karya-karya ciptaan mereka itu yang belum dapat dirasakan

sebagai suatu yang baru, atau bukan sebagai kelanjutan atau kemajuan dari karya-karya masa lampau. Menurut Gendhon Humardani, hal ini karena penciptanya masih terpaku pada aturan-aturan bentuk yang terbatas; terpaku pada konsep *gatra* yang susunannya terbatas pada *pathet*; serta terpaku pada konsep penggrapan medium yang itu-itu saja. Keterbatasan kreativitas tersebut sebenarnya dapat diterobos dengan tidak lagi mengindahkan aturan-aturan pembatas, dan menggantikannya dengan cara menjelajahi semua kemungkinan yang sama sekali baru dalam seni karawitan. Gendhon Humardani menegaskan bahwa selama aturan-aturan *laras*, *pathet*, bentuk, dan lain-lain dianggap sebagai sesuatu yang pantang dilanggar maka selama itu pula karya-karya karawitan ‘baru’ bukan hasil kreativitas zaman kini, melainkan kreativitas zaman lampau; bukan karawitan karya masyarakat sekarang, melainkan karya masyarakat nenek moyang.

Seniman-seniman karawitan zaman kini seharusnya seperti seniman-seniman karawitan zaman lampau yang mau dan berani melanggar aturan-aturan pembatas yang berlaku pada masanya, untuk menghasilkan karya-karya baru untuk zamannya. Adanya bentuk-bentuk *pamijen gendhing*, vokal *sindhenan* (solo), *cengkok-cengkok rebaban* dan *genderan*, *kendhang kosek* dan *ciblon*, perluasan volume, percepatan tempo, serta penambahan dinamik, adalah bukti-bukti bahwa pada zamannya mereka itu kreatif. Bahwa kemudian oleh masyarakat karawitan penerusnya hasil kreativitas mereka diangkat sebagai warisan atau aturan yang pantang diubah, itu bukan kehendak mereka (para kreator), melainkan ulah para eksponen yang tidak menyadari akan hakikat kehidupan kesenian yang selalu berkembang mengikuti jiwa zaman. Para seniman kreatif masa lampau, dan diharapkan juga para seniman sekarang, adalah pencipta konsep-konsep dan karya-karya baru yang lain daripada sebelumnya (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 38–39).



Keterangan: Aloysius Suwardi, Rustopo, dan kawan-kawannya mahasiswa ASKI Surakarta sedang mengolah bunyi instrumen-instrumen gamelan untuk karya barunya yang diberi judul “Ngalor-Ngidul” yang akan diikutkan dalam Pekan Komponis Muda 1982 Dewan Kesenian Jakarta di Taman Ismail Marzuki
Foto: PKJT (1982)

Gambar 3.7 Komposisi Karawitan Baru “Ngalor-Ngidul”

Pengertian ‘baru’ untuk komposisi karawitan sebenarnya tidak mutlak. ‘Baru’ bisa diartikan sebagai belum pernah dilakukan sepanjang pengalaman seniman yang bersangkutan. Artinya, yang dianggap ‘baru’ itu sesungguhnya sudah ada pada masa lampau, tetapi seniman yang bersangkutan tidak tahu. Atau, komposisi karawitan ‘baru’ itu bisa saja merupakan pengulangan dari komposisi yang pernah ada (Humardani, dalam rekaman kaset No. 7.4/HUM/1/1979). Gendhon Humardani menekankan bahwa dalam menciptakan komposisi karawitan ‘baru’, seniman atau komponis dapat atau tidak menggunakan aturan-aturan garap karawitan tradisi (Gambar 3.7). Upaya semacam itu menurut Gendhon Humardani dapat disebut sebagai suatu pembaruan. Akan tetapi, yang lebih penting dari itu adalah pertanggungjawabannya. Suatu karya karawitan ‘baru’ harus

dipertanggungjawabkan. Karya karawitan 'baru' bukan sekadar untuk menambah repertoar baru, melainkan harus lahir karena kebutuhan kehidupan manusia membudaya kini. Dalam hal ini Gendhon Humardani secara tegas menyatakan bahwa komposisi karawitan 'baru' hanya dapat dibenarkan apabila lahir dari jiwa atau kebutuhan kehidupan sekarang. Apabila karya-karya karawitan tradisi masa lampau dirasakan tidak lagi memenuhi kebutuhan kehidupan jiwa manusia sekarang maka kehadiran dan keberadaan karya-karya karawitan 'baru' itu sah adanya (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 38–39).

Penggarapan karawitan 'baru' masih terbuka lebar kemungkinannya, baik dengan menggunakan aturan-aturan yang ada (seluruhnya atau sebagian) maupun dengan meninggalkannya sama sekali. Komposisi karawitan 'baru' yang didasarkan pada aturan-aturan tradisi maupun yang lepas sama sekali dari rasa karawitan tradisi tidak dipersoalkan. Dalam hal ini yang dipersoalkan adalah, bobot karya yang harus tetap memperkaya pengalaman hayatan (jiwa) (Humardani, 1979–80, 73).

Penggarapan karawitan yang ada sampai sekarang pada umumnya ditentukan oleh aturan-aturan atau kebiasaan-kebiasaan yang tumbuh dengan mantap. Untuk menemukan 'rasa baru' dalam karawitan harus dicari di luar rasa karawitan (tradisi) yang ada. Rasa karawitan yang ada itu perlu diperluas, dengan cara menjelajahi berbagai kemungkinan teknik penggarapan medium sebagai alat ekspresi; dengan mengembangkan unsur-unsur bunyi (tempo, irama, volume, dinamik, dan warna) sebagai medium musik; dengan perluasan pengalaman dan perluasan rasa musik-musik tradisi Nusantara (Indonesia) (Humardani, rekaman kaset No. 7.4/HAS/7/1979; Humardani, 1979–80, 72–73).

Seni karawitan 'baru', di samping bertolak dari rasa musik tradisi Nusantara (Indonesia), juga bertolak dari rasa musik dunia. Akan tetapi, penciptaan komposisi karawitan yang sama sekali baru hendaknya tidak jatuh demikian saja ke dalam gaya musik tradisi Barat atau asing lainnya (pop). Unsur-unsur musik barat dapat

dijadikan bahan untuk inspirasi atau untuk pengembangan garapan, bukan diambil demikian saja dan digarap secara sepintas lalu (Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 75–76). Komposisi karawitan ‘baru’ harus mencerminkan identitas. Identitas karya baru itu terutama terletak pada pribadi penciptanya, yaitu identitasnya dalam kehidupan Indonesia kini (Humardani, 1979–80, 74).



BAB IV

PENJARWAAN²¹: UPAYA MEWUJUDKAN KEHIDUPAN SENI TRADISI YANG MODERN MENGINDONESIA

Masalah kehidupan kesenian bukanlah masalah kesenian belaka. Di dalam kehidupan kesenian itu terkandung dimensi-dimensi sosial, budaya, ekonomi, dan juga politik. Demikian juga masalah memudarnya sifat fungsi utama seni dalam kehidupan seni tradisi, yang menandai kemuduran seni tradisi, adalah bukan masalah kesenian belaka, melainkan berkenaan dengan atau merupakan bagian dari perubahan sosial dan budaya masyarakatnya. Kemunduran kehidupan seni tradisi, antara lain disebabkan oleh salah tafsir dari para seniman dan masyarakat terhadap hakikat kehidupan kesenian, sebagai akibat dari perubahan sosial dan budaya yang terjadi sejak permulaan abad ke-20 hingga era pembangunan kini (Humardani, 1975, 4-5).

21 Sesungguhnya “Penjarwaan” itu bukan istilah baku bahasa Indonesia. Istilah ini saya kutip dari salah satu makalah Pak Gendhon Humardani dan juga dari Prof. Umar Kayam yang digunakan dalam pidato pengukuhan Guru Besarnya di UGM. “Penjarwaan” dari kata dasar “Jarwa” (bahasa Jawa/Kawi) yang artinya, “keterangan makna”. Istilah yang semakna dengan “Penjarwaan” dalam KBBI adalah “Pengejawantahan”, yang artinya (1) penjelmaan (perwujudan, pelaksanaan, manifestasi) suatu posisi, kondisi, sikap, pendirian, dan sebagainya; (2) proses, cara, perbuatan mengejawantahkan; penjelmaan; perwujudan; manifestasi”. Namun demikian, saya tetap menggunakan istilah “Penjarwaan”.

Kehidupan kesenian merupakan salah satu segi dari kehidupan masyarakat. Persoalan-persoalan yang ada di dalamnya bukan hanya persoalan teknik kesenian belaka, melainkan berkaitan dengan masalah-masalah masyarakat seluruhnya. Oleh karena itu, upaya-upaya untuk membangun kehidupan seni tradisi yang berorientasi kepada nilai-nilai modern Indonesia akan menghadapi masalah-masalah yang kompleks, yang berkaitan dengan segi-segi kehidupan sosial dan budaya, juga kehidupan politik dan ekonomi (Humardani, 1970a: 1).

Gerakan pembaruan kehidupan seni tradisi yang dilakukan Gendhon Humardani dimaksudkan bukan semata-mata sebagai bentuk tandingan dari kehidupan seni tradisi yang menekankan sifat-sifat kebagusan, keluwesan, keramaian, kelucuan, dan sifat-sifat *wadhag* lainnya. Upaya yang dilakukan Gendhon Humardani adalah mengajak semua unsur masyarakat yang terkait dengan kehidupan seni tradisi untuk bersama-sama membangun seni tradisi dalam suasana kehidupan yang baru. Pembaruan yang dikehendaki Gendhon Humardani tidak semata-mata terbatas pada wujud garapan seninya saja. Penggarapan wujud seni tradisi baru hanya merupakan salah satu kegiatan dari seluruh kegiatan pembaruan yang dimaksud. Kegiatan-kegiatan pembaruan ditujukan untuk (1) mencapai suatu kehidupan baru dalam dunia kesenian, khususnya seni tradisi; (2) memulihkan kekuatan dan kedudukan kesenian dalam fungsi utamanya sebagai sarana ekspresi dan sebagai sarana penghayatan nilai-nilai kerohanian yang *wigati*; dan (3) menciptakan seni tradisi yang hidup dalam ajang budaya dan jiwa zaman Indonesia kini. Mengenai hal itu pernah dinyatakan Gendhon Humardani dalam Seminar Kesenian tahun 1972 di PKJT, sebagai berikut.

Jika kita tidak mau membuat orang-orang budaya tradisi sebagai alat yang dalam kehidupan kesenian bisa kita peras dan eksploitir untuk pesta-pesta internasional—untuk kepariwisataan, menjamu tamu-tamu, dsb—melainkan jika kita bermaksud mengajak seniman tradisi—sebagian besar masyarakat kesenian kita—untuk bersama-sama membudaya Indonesia sebagai ajang kehidupan kesenian

mereka maka mereka harus kita ajak—lambat atau cepat—membudaya Indonesia kini, [yang] modern-kontemporer. Usaha mengindonesia dan mengindonesiakan ini terang memerlukan kegiatan seluruh potensi di segala bidang, merupakan usaha seluruh masyarakat. Ini terang memerlukan cara-cara membudaya yang padat mantap mengindonesia. Tidak rampung per instruksi, indoktrinasi, maupun sloganisasi ala dulu maupun sekarang, melainkan perlu dengan apa yang diistilahkan “penjarwaan”, yaitu pelaksanaan dan perwujudan dalam segala tindakan, termasuk terutama juga tindakan pemerintah (Humardani, 1979/1980a, 37–38).

Pengertian “penjarwaan” di atas mempersyaratkan bahwa upaya untuk mewujudkan kehidupan seni tradisi ‘baru’ memerlukan kegiatan-kegiatan yang didukung oleh seluruh potensi setiap komponen kesenian, termasuk juga masyarakat dan pemerintah. Kegiatan-kegiatan itu tidak semata-mata ditujukan untuk penggarapan wujud kesenian ‘baru’, tetapi yang lebih penting juga untuk mencegah, menanggulangi, dan kalau dapat menghilangkan kondisi kehidupan seni tradisi yang dirasakan semakin merosot mengkhawatirkan. Dengan kata lain, masalahnya bukan semata-mata masalah kesenian, melainkan masalah-masalah yang berakar pada berbagai segi kehidupan sosial-budaya. Perihal kemerosotan kehidupan seni tradisi bukan sekadar masalah teknik, organisasi, atau dana, melainkan menyangkut masalah yang lebih fundamental, yaitu bahwa kemerosotan kehidupan seni tradisi itu berarti suatu gejala akan hilangnya salah satu wujud penting dari kemantapan kehidupan sebagian besar masyarakat Indonesia (Humardani, 1975, 6).

Kegiatan-kegiatan kesenian yang dilakukan Gendhon Humardani sejak tahun 1952 sampai dengan akhir hayatnya, pada dasarnya didorong oleh cita-citanya untuk membangun suatu kehidupan seni tradisi ‘baru’ yang merupakan wahana untuk mendekati dan menghayati nilai-nilai kehidupan kemanusiaan Indonesia kini. Oleh karena itu, meskipun strategi “penjarwaan”-nya secara lengkap baru

diupayakan sejak tahun 1970-an, yaitu ketika ia ditugasi memimpin PKJT, tetapi sebagian strategi itu sudah dilakukannya sejak ia memimpin HSB. Pemikiran-pemikiran Gendhon Humardani yang dilontarkan dalam “Kongres Pedalangan Indonesia” (1958) di Surakarta dan dalam “Musyawarah Kepribadian Nasional” (1960) di Salatiga tentang pembinaan dan pengembangan kehidupan kesenian, pada hakikatnya sama dengan pokok-pokok pikirannya yang dituangkan ke dalam program-program pembinaan dan pengembangan kesenian di PKJT (Humardani, 1958, 3–4; Humardani, 1960e).

Demikian juga pada dekade 1960-an, meskipun tanpa kegiatan olah seni, tetapi usaha-usaha “penjarwaan” tetap dilakukannya melalui menulis, ceramah, dan mengajar. Dengan dasar itu kiranya cukup beralasan untuk menempatkan ketiga periode HSB, pasca-HSB, dan PKJT—ASKI Surakarta ke dalam kerangka strategis “penjarwaan” Gendhon Humardani. Dengan itu maka dapat diamati apa yang sudah dan yang belum dicapai, dan mengapa hal itu terjadi.

Dalam mengupayakan “penjarwaan”, meskipun Gendhon tidak mampu menangani seorang diri, tetapi bagaimanapun juga ia berperan sentral. Kesentralan perannya ini di antaranya disebabkan oleh beberapa faktor. *Pertama* karena sumber gagasan untuk itu berasal dari dia. *Kedua* karena padanya ada kewenangan dan kemampuan untuk menyusun dan melaksanakan sekaligus mengendalikan strategi “penjarwaan”. Dengan demikian—kecuali sebagai sumber gagasan—Gendhon Humardani juga berperan sebagai pendorong, penggerak, dan pengatur laku, termasuk mengendalikan komponen-komponen pendukung usaha-usaha untuk itu.

Kesentralan peranan Gendhon Humardani di antaranya juga dapat ditunjukkan bahwa HSB bubar setelah Gendhon Humardani meninggalkannya; juga PKJT dan ASKI Surakarta bercerai setelah Gendhon Humardani tidak memimpinnya. Bubarnya HSB dan bercerai berainya PKJT dan ASKI Surakarta bukan masalah organisasi belaka, tetapi pengaruhnya sangat nyata dalam kehidupan seni tradisi selanjutnya.

Dalam menyusun dan melaksanakan strategi “penjarwaan”, Gendhon Humardani mempertimbangkan berbagai faktor, di

antaranya: keberadaannya dalam organisasi; posisinya di tengah-tengah masyarakat kesenian dan masyarakat luas serta jajaran pemerintahan; wawasan penalaran dan penghayatan kesenian dari komponen kesenian (seniman, pembina seni, penghayat) yang dilibatkan dalam upaya “penjarwaan”; situasi lingkungan masyarakat di tempat kegiatan-kegiatan itu dilakukan; dan faktor-faktor lainnya; yang semuanya dipertimbangkan untuk tetap menganut prinsip *’empan papan’*, yaitu tidak untuk semua orang dan lingkungan kesenian berlaku cara-cara pendekatan dan atau perlakuan yang sama, tetapi disesuaikan dengan kondisi masyarakat dan lingkungannya di tempat kegiatan itu dilakukan. Memang ada keinginan untuk segera mewujudkan cita-cita pembaruan itu, tetapi tidak harus dilakukan secara paksa. Mengenai hal itu Gendhon Humardani pernah menyatakannya dalam suatu sarasehan tari di PKJT (tahun 1980) sebagai berikut.

“... kalau kita hanya bertanggung jawab kepada dirinya sendiri, kita dapat maju menurut apa yang kita rasakan. Tetapi kalau kita bekerja untuk masyarakat seperti saya ini, itu berarti bekerja tidak untuk saya sendiri. Jadi harus melihat perkembangan masyarakat dan membinanya setapak demi setapak. Jika saya bukan pejabat, melainkan seniman, mungkin tindakan saya akan lain. Mungkin saja saya akan tidak peduli dengan masyarakat ...” (Humardani, dalam rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980).

Strategi “penjarwaan” Gendhon Humardani secara garis besar dilaksanakan dalam dua program kegiatan. Pertama, adalah yang disebut Gendhon Humardani sebagai “program pembinaan”. Dalam “program pembinaan” ini kegiatan-kegiatannya meliputi usaha-usaha memberikan “pemahaman dan pementapan konsep-konsep kesenian”, dan usaha-usaha penguasaan dan perluasan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi, serta penggarapan dan eksperimen baru. Kedua, adalah yang disebut Gendhon Humardani sebagai “program penyebaran”, yaitu penyebarluasan konsep-konsep kesenian dan

hasil-hasil garapan baru kepada kalangan masyarakat yang lebih luas (Humardani 1971a, 1–2).

A. Program Pembinaan

Pengertian “pembinaan” pada umumnya, juga dalam kehidupan kesenian, pada dasarnya adalah suatu proses “mengondisikan” yang ditujukan untuk mencapai suatu keadaan kemampuan dasar daya berkembang pada objek “yang dibina”. Dengan kemampuan dasar itu diharapkan dapat dikembangkan lebih lanjut ke arah yang diinginkan. Pembinaan kehidupan kesenian dimaksudkan sebagai pembinaan bagi kalangan yang sudah memiliki kemampuan dasar keahlian seni. Jadi bukan kalangan ‘pemula’ pemuda dan apalagi kalangan masyarakat luas atau awam (Humardani, 1970a, 1–2).

Dalam “program pembinaan” tidak ditentukan secara tegas perwujudan “isi” daya berkembang di atas. Perwujudan dan “isi”nya diserahkan kepada ‘para pelaku yang dibina’ karena hal itu adalah hak mutlak mereka, juga karena mereka adalah insan yang harus dihormati haknya. Kedudukan pembina dalam program ini tidak lebih dari sebagai motivator dan pendorong bagi usaha-usaha mereka selanjutnya. ‘Para pelaku yang dibina’ adalah seniman, pembina seni atau pamong seni, publik penghayat seni, dan kritikus. Dalam hal ini ditujukan untuk mengondisikan mereka menjadi seniman yang dewasa; menjadi pembina dan penghayat seni yang terlatih; serta menjadi kritikus yang masak dan tajam. Pengertian dewasa, terlatih, masak dan tajam ini hendaknya diartikan dalam jaringan konteks kehidupan kesenian yang wajar dalam ajang budaya zaman sekarang (Humardani, 1970a, 1–2).

Di atas sudah disebutkan bahwa masalah kehidupan kesenian, juga masalah pembinaan kesenian, tidak terlepas dari masalah-masalah masyarakat dan lingkungan sekitarnya. Masyarakat dan lingkungan sekitar kehidupan seni tradisi sekarang adalah masyarakat yang heterogen, bukan homogen atau seragam seperti halnya masyarakat domba. Sifat heterogenitas masyarakat ini juga tecermin dalam kehidupan kesenian, di antaranya ditunjukkan dengan dua

kalangan kesenian. Pertama, kalangan kesenian yang terbuka, dalam hal ini kalangan seni modern, yang berusaha mencari kekayaan pengalaman yang tidak terbatas pada kesenian yang berakar pada budaya tradisi *local genius*, tetapi juga dari kebudayaan lain atau asing. Unsur-unsur kebudayaan lain atau asing itu digarap dan dihayati menjadi milik sendiri, yang sungguh dapat memperkaya kehidupan keseniannya sendiri. Kedua, kalangan kesenian yang tertutup, dalam hal ini kalangan seni tradisi, yang pada umumnya bersikap tidak mau menerima unsur-unsur kebudayaan lain atau asing. Penggolongan secara tajam ini sesungguhnya tidak mutlak, atau tidak hitam-putih, tetapi Gendhon Humardani memerlukan penajaman semacam ini untuk memperjelas permasalahan agar pemecahannya dapat diwujudkan secara jelas (Humardani, 1970a, 2).

Untuk keperluan pembinaan, permasalahan yang ada pada seni modern adalah masalah ‘akar’. Dalam hal ini akar kesenian yang kurang kuat pada masyarakat lingkungan seni tradisi. Artinya, “isi” seni modern dan perwujudannya jauh di luar daya tangkap dan pengertian masyarakat seni tradisi. Memang, pada masyarakat tradisi yang lamban, seniman tidak selalu memerlukan akar kesenian. Akan tetapi, dalam rangka “pembinaan” ini, masalah kehidupan kesenian itu bukan semata-mata masalah kesenian bagi para pelakunya (seniman, pamong seni, kritikus), melainkan perlu bagi kehidupan bermasyarakat. Pembinaan kehidupan seni modern terutama ditujukan untuk peningkatan atau perluasan daya apresiasi penghayat dan masyarakat, di samping untuk memecahkan permasalahan sempitnya lingkungan apresiasi yang kurang memacu daya kreativitas seniman (Humardani, 1970a, 3).

Permasalahan yang ada pada kalangan seni tradisi adalah masalah ketertutupan kalangan tersebut terhadap hakikat perubahan dalam kehidupan kesenian, juga terhadap konsep bahwa kehidupan kesenian itu sifatnya ‘selalu kontemporer’. Pada kalangan tradisi ada kecenderungan-kecenderungan keengganan untuk memperluas pandangan hidup; keengganan menggunakan konsep-konsep baru atau asing dalam hal pengetahuan maupun kesenian untuk memperkuat pandangan dan cara-cara yang wajar; keengganan mengakui bahwa

kedudukan seni tradisi sekarang sudah berbeda tingkat dan dayanya dengan keadaannya pada masa lampau. Pembinaan untuk kalangan ini ditujukan untuk membuka sikap ketertutupan mereka, yang sudah barang tentu bukan hal yang mudah. Akan tetapi, ada juga sifat-sifat kalangan tradisi ini yang dapat membantu upaya pembinaan, yaitu bahwa dalam kenyataannya para seniman tradisi sangat luwes atau fleksibel. Hal yang menyulitkan pembinaan justru bukan datang dari para seniman, melainkan para pelaku *perifer* (kalangan di luar kesenian), atau para *apologist* yang berusaha mempertahankan iklim seni tradisi dalam pengertian yang terlalu *wadhag* (Humardani, 1970a, 3).

Pembinaan kehidupan kesenian dapat dilaksanakan dengan mudah dan berhasil manakala telah tumbuh sikap keterbukaan pada yang dibina, yaitu seniman, pamong seni, penghayat, dan kritikus. Di kalangan seni modern, hal ini tentu bukan merupakan permasalahan, kecuali jika pihak pembina terlalu menonjolkan diri, memaksakan kehendak dan pandangannya sendiri, serta menyerobot hak dan kedudukan insan seniman (Humardani, 1970a, 3).

Gendhon Humardani menekankan bahwa program pembinaan harus dilandasi sikap optimistis, yaitu percaya bahwa usaha-usaha pembinaan kehidupan seni tradisi akan berhasil karena modal dasar untuk itu ada, yaitu sifat keterbukaan pada kalangan seni modern, dan sifat keluwesan pada kalangan seni tradisi. Apakah kekuatan seni tradisi juga dapat dijadikan sebagai modal dasar untuk bersikap optimistis? Apakah seni tradisi mampu bertahan dalam ajang budaya Indonesia sekarang dan masa yang akan datang? Jawaban untuk pertanyaan-pertanyaan itu tentu tidak mudah dan tidak serupa untuk semua jenis kesenian tradisi. Namun, apabila diingat bahwa daya ekspresi seni tradisi sangat kuat, menurut Gendhon Humardani, tanpa berdalih keaslian, tanpa berdalih warisan nenek-moyang leluhur, dan dalih-dalih lainnya di luar kesenian yang tidak relevan maka sikap optimistis akan keberhasilan pembinaan kehidupan seni tradisi bukan tanpa alasan. Apalagi jika diingat bahwa generasi muda sekarang menunjukkan kecenderungan yang menggembirakan, yaitu mereka dapat menghayati bentuk-bentuk seni tradisi menurut alam mereka, yaitu alam Indonesia modern (Humardani, 1970a, 3-4).

1. Pemahaman dan Pemantapan Konsep-Konsep Kesenian

Program ini utamanya ditujukan bagi seniman, pamong seni, dan kritikus dengan melibatkan mereka secara aktif dalam acara-acara yang diselenggarakan untuk maksud itu. Kegiatannya berupa pembicaraan-pembicaraan atau tukar-pikiran di antara mereka, yang membahas tentang konsep-konsep kesenian, terutama sekitar fungsi utamanya dan aplikasinya ke dalam seni tradisi, serta konsep-konsep sekitar pembaruan kesenian. Kegiatan tersebut dapat diselenggarakan dalam berbagai bentuk acara tukar-pikiran, seperti sarasehan, diskusi, seminar, dan bentuk-bentuk lainnya yang tidak terlalu mengikat secara formal.

Menurut urgensi permasalahannya, kegiatan-kegiatan untuk itu sebaiknya dilakukan secara teratur, secara berkala, atau terus-menerus. Isi dan tujuan program ini terutama untuk pemulihan kekuatan dan fungsi utama kesenian dalam kehidupan seni tradisi, sebagai dasar untuk penyelenggaraan kegiatan-kegiatan kreativitas seni yang mengarah kepada pencapaian tujuan, yaitu terwujudnya kehidupan seni tradisi “baru” yang bercorak dan berwatak modern mengindonesia (Humardani, 1971a, 1; Humardani, 1975, 5). Sasaran pemulihan itu terutama ditujukan untuk seniman, pamong seni, dan kritikus karena mereka adalah para pelaku utama sumber kegiatan karya cipta, penyebar perbendaharaan dan repertoar seni untuk dihayati masyarakat penghayat, dan penyebar konsep-konsep kesenian termasuk konsep-konsep pembaruannya (Humardani, 1975, 5).

Menurut sinyalemen Gendhon Humardani, kemerosotan kehidupan seni tradisi yang ditandai dengan penonjolan sifat-sifat seni fungsi sekundernya yang memisahkan antara bentuk lahir dan isinya, antara lain disebabkan oleh sikap para pelaku utama seni dan lingkungannya yang kurang menghargai keberadaan seni tradisi pada posisinya yang wajar. Kehidupan seni tradisi yang wajar seharusnya berisi kegiatan-kegiatan seni mandiri—bukan sebagai alat bagi kegiatan-kegiatan nonseni lainnya—yang merupakan wahana bagi

penghayatan kehidupan kemanusiaan yang lebih bermakna sampai dengan tingkat yang lebih *wigati*.

Dalam fungsinya yang wajar, kesenian bukan semata-mata sebagai sarana untuk menghibur; bukan semata-mata sebagai sarana untuk pengisi acara pembukaan/penutupan upacara-upacara resmi; bukan semata-mata sebagai sarana untuk pameran kebagusan, keayuan, dan kegenitan; melainkan terutama sebagai perabot hidup untuk menggarap masalah-masalah kehidupan kejiwaan manusia yang merupakan perabot mutlak bagi kehidupan manusia berbudaya dan membudaya. Melalui program ini, dengan kegiatan-kegiatan sarasehan, diskusi, atau seminar yang membahas masalah-masalah tentang kehidupan seni tradisi secara teratur dan berkesinambungan, Gendhon Humardani berharap dapat membuka wawasan pemikiran, menumbuhkan kesadaran, dan pada akhirnya menjadi semacam keyakinan bagi para pelaku utama tersebut (Humardani, 1975, 5; Humardani, 1970a, 1).

Menurut Gendhon Humardani, dalam kehidupan kesenian sekarang seniman seharusnya dipandang bukan semata-mata sebagai teknikus yang berbakat, melainkan juga sebagai pemuka masyarakat dalam arti yang sesungguhnya, bukan pemuka dalam arti formal seperti pejabat pemerintahan. Keberadaannya sebagai pemuka masyarakat ini dicapai karena subjek garapannya adalah masalah-masalah kehidupan masyarakat zamannya. Kemampuan teknik kesenian yang matang merupakan salah satu syarat yang harus dimilikinya, tetapi hal itu bukan merupakan tujuan utama, melainkan lebih sebagai sarana untuk mengungkapkan pengalaman jiwanya secara *mungguh* atau tepat. Keberadaannya sebagai pemuka masyarakat dengan bekal kemampuan teknik kesenian yang tinggi menyebabkan seniman dengan karya-karya kreasinya melaju ke depan meninggalkan masyarakat lingkungannya, bahkan kadang-kadang meninggalkan terlalu jauh. Dalam keadaan seperti itu diperlukan semacam jembatan penghubung untuk mengurangi kesenjangan antara seniman dan masyarakat. Untuk itu diperlukan jasa-jasa pamong seni dan kritikus yang dapat memberikan informasi melalui semacam penyuluhan atau pun kritik. Oleh karena itu, bagi Gendhon

Humardani tidak ada alasan lain kecuali melibatkan ketiga komponen tersebut, seniman, pamong seni, dan kritikus, dalam program ini (Humardani, 1970a, 2).

Kehidupan seni tradisi “baru” yang menekankan sifat-sifat kekinian dalam fungsi utamanya, dirasakan makin mendesak, makin aktual, dan relevan karena merupakan bagian dari kehidupan sebagian besar atau seluruh masyarakat Indonesia kini. Menurut Gendhon, sudah saatnya sekarang masyarakat hidup dalam suatu lingkungan kehidupan kesenian yang mampu mengantarkan mereka ke cita kehidupan membudaya Indonesia kini. Kehidupan kesenian yang sedemikian itu seharusnya juga merupakan kebutuhan bagi masyarakat. Untuk mencapai suatu kondisi masyarakat lingkungan yang sedemikian itu diperlukan pamong-pamong seni yang terlatih, yang dapat mengantarkan masyarakat ke alam kehidupan kesenian “baru” itu, yang dapat meningkatkan daya apresiasi terhadap kesenian. Melalui jasa pamong seni itu diharapkan kemampuan apresiasi seni masyarakat menjadi meningkat, bukan lagi sebagai penonton saja, tetapi meningkat kemampuannya menjadi penghayat dan bahkan penghayat yang terlatih (Humardani, 1979/80, 84).

Sampai saat ini, fungsi pamong seni belum berjalan sewajarnya. Hal ini karena predikat sebagai pamong seni yang kebanyakan masih bersifat formal, yaitu para pejabat “Seksi Kebudayaan” pada kantor-kantor Depdikbud, mulai dari tingkat Kecamatan sampai dengan tingkat Provinsi. Di antara mereka memang ada yang berlatar belakang keahlian seni budaya, tetapi pada umumnya tidak sedikit yang berlatar belakang keahlian lain-lain. Hal ini terjadi karena penempatan mereka ke dalam jabatan itu tidak semata-mata didasarkan atas keahlian mereka, tetapi lebih didasarkan atas pertimbangan administratif, seperti golongan kepangkatan dan struktur organisasi. Ada kecenderungan bahwa siapa pun dapat ditempatkan dalam jabatan itu apabila dari segi golongan kepangkatan dan lamanya pengabdian menjadi pegawai negeri sudah memenuhi persyaratan.

Sementara itu, tenaga-tenaga yang berlatar belakang keahlian seni-budaya yang memenuhi persyaratan golongan kepangkatan, dirasakan sangat kurang dalam jumlah maupun kualitasnya. Sebaliknya, ada

tenaga-tenaga yang diperkirakan mampu untuk melakukan tugas-tugas sebagai pamong seni, tetapi tidak difungsikan karena tidak memenuhi persyaratan formal tersebut. Seandainya fungsi pamong seni itu semacam juru penerang saja, mungkin dengan memberikan kepada mereka buku-buku petunjuk atau pegangan, mereka dapat melakukan tugas dengan mudah. Akan tetapi, karena yang harus dihadapi adalah permasalahan kehidupan kesenian sekarang yang sangat kompleks maka diperlukan penanganan yang tidak sederhana.

Melalui program “pemahaman dan pementapan konsep-konsep kesenian” ini, yaitu dengan melibatkan para pamong seni secara aktif dalam kegiatan-kegiatan tukar-pikiran tentang konsep-konsep kesenian, juga dengan mengenalkan kepada mereka bentuk-bentuk garapan seni “baru” yang dilakukan secara teratur dan berkesinambungan, Gendhon Humardani berharap dapat meningkatkan wawasan kesenian mereka. Dengan demikian, diharapkan mereka dapat membantu upaya “penjarwaan”. Menurut Gendhon Humardani, kekurangan akan tenaga ahli kepomongan seni ini dapat diatasi dengan cara yang lebih baik, yaitu dengan membuka “Prodi Pamong Seni” di tingkat perguruan tinggi, untuk menghasilkan tenaga-tenaga pamong seni yang memenuhi persyaratan kualitas maupun administratif (Humardani, 1979/80, 85).

Selain jasa pamong seni, jasa kritikus sangat diharapkan berperan dalam upaya “penjarwaan”. Dalam kehidupan kesenian—juga dalam kehidupan pada umumnya—kehadiran kritik adalah mutlak. Mutlak dalam arti bahwa tanpa kritik, kesenian akan tetap ada, tetapi perkembangannya dapat disangsikan, atau setidaknya tidaknya laju perkembangannya tidak secepat dan subur apabila ada kritik. Hal itu karena kritik pada prinsipnya merupakan penilaian terhadap karya atau karya seni yang dipertanggungjawabkan. Ia bukan semata-mata menilai baik jeleknya saja, bukan hanya menunjukkan yang wajar dan yang tidak sewajarnya, melainkan juga terutama membuka wawasan atau jalan ke arah perkembangan ke masa depan (Humardani, 1980/81, 3).

Penilaian itu akan makin mantap apabila kritikus dengan berbagai cara dan kejujurannya dapat membayangkan arah penyelesaian

permasalahannya dan atau bayangan akan berbagai kemungkinan arah perkembangan di masa datang (Humardani, 1980/81, 9). Kritik ditujukan kepada seniman atas karya seninya. Namun demikian karena kritik dapat didengar dan dibaca secara meluas maka bukan hanya seniman saja yang dapat mengikutinya, melainkan juga masyarakat. Oleh karena itu, dengan jasa kritik itu, diharapkan masyarakat juga dapat mengikuti perkembangan yang terjadi dalam kehidupan kesenian. Di samping itu, juga diharapkan tingkat wawasan seni dan daya apresiasi masyarakat semakin meningkat (Humardani, 1980/81, 6-7).

Gendhon Humardani berpendapat bahwa dalam situasi kehidupan seni tradisi sekarang, kritik dapat diperankan untuk memulihkan keadaan kehidupan seni tradisi ke dalam fungsinya sebagai sarana penghayatan dan ekspresi, di samping dapat meningkatkan bobot karya seni. Akan tetapi, Gendhon Humardani juga khawatir bahwa dalam situasi kehidupan seni tradisi yang lebih menonjolkan sifat-sifat lahiriahnya, sementara itu tingkat apresiasi seni masyarakatnya tidak tinggi, kemungkinan keberhasilan kritik dalam ikut berperan mengembangkan kehidupan seni tradisi, tampaknya sukar untuk diwujudkan. Hal ini menurut Gendhon Humardani karena ketiga aspek “kreasi”, “apresiasi”, dan “kritik” dalam kehidupan kesenian itu saling memacu dan memengaruhi (Humardani, 1980/81, 8-10).

Dalam kenyataannya memang demikian, peranan kritik dalam membina kehidupan seni tradisi di Indonesia kurang berhasil. Hal ini di antaranya disebabkan oleh dua faktor yang saling berkaitan. Pertama, belum tumbuhnya ‘budaya kritik’. Kedua, jumlah kritikus yang sama sekali belum berarti untuk mengangkat bobot kehidupan seni tradisi dalam jalinan “kreasi”, “apresiasi”, dan “kritik” itu. Ini berarti bahwa di samping kewajiban kritik membina kehidupan seni tradisi, kehidupan atau ‘budaya kritik’ itu sendiri harus dibina pertumbuhannya. Dalam program “pembinaan” ini, yang dirasakan sangat urgen adalah membina pertumbuhan tunas-tunas kritikus (Humardani, 1980/81, 8-11).

Gendhon Humardani beranggapan bahwa apabila ketiga aspek “kreasi”, “apresiasi”, dan “kritik” dalam kehidupan seni tradisi

sudah dapat hidup, tumbuh, dan berkembang secara wajar maka “penjarwaan” bagi terwujudnya kehidupan seni tradisi “baru” yang modern mengindonesia dapat dicapai secara berhasil. Untuk menghidupkan, menumbuhkan, dan mengembangkan ketiga aspek “kreasi”, “apresiasi”, dan “kritik”, tidak cukup dengan program “pemahaman dan pemantapan konsep-konsep kesenian” saja. Aspek “kreasi” harus ditunjang dengan program-program latihan penguasaan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi, serta penggarapan dan atau eksperimen-eksperimen baru. Aspek “apresiasi” harus ditunjang dengan program-program yang dimaksudkan untuk memberikan kesempatan sebanyak-banyaknya kepada para pamong seni, dan terutama masyarakat, untuk menyaksikan secara langsung hasil garapan dan eksperimen-eksperimen baru itu. Aspek “kritik” masih harus ditunjang lagi dengan kedua program “kreasi” dan “apresiasi” karena bagaimanapun juga, untuk mempertanggungjawabkan karya kritiknya, seorang kritikus harus membekali diri dengan berbagai kemampuan. Berbagai kemampuan itu di antaranya: kemampuan bergaul dengan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi; kemampuan atau penguasaan tentang masalah-masalah sosial dan budaya; dan sudah barang tentu kemampuan mengutarakan kritik secara bertanggung jawab, yang dilandasi oleh sikap yang jujur (Humardani, 1980/81, 4, 9, 10).

a. Periode Himpunan Siswa Budaya (HSB) 1952–1960

Selama periode ini, kegiatan-kegiatan yang ditujukan untuk “pemahaman dan pemantapan konsep-konsep kesenian” agak terabaikan, baik untuk kelompok HSB sendiri dan apalagi untuk kalangan di luar kelompok itu. Hal ini diakui Gendhon Humardani bahwa memang kegiatan-kegiatan HSB pada waktu itu lebih diutamakan untuk penggarapan seni daripada untuk penerangan (Humardani, 1958, 6). Usaha-usaha untuk pemahaman konsep-konsep kesenian kepada kalangan yang lebih luas dilakukan sebatas kemampuan yang dapat dilakukan oleh Gendhon Humardani sendiri. Usaha-usaha untuk itu biasanya dilakukan dalam bentuk komunikasi

satu arah. Dalam hal ini, Gendhon Humardani aktif menyampaikan konsep-konsep kesenian melalui pidato-pidato pengantar suatu pertunjukan atau melalui tulisan-tulisannya yang dipublikasikan lewat majalah atau koran. Apakah publik pembaca dapat atau tidak dapat memahami konsep-konsep kesenian yang dilontarkan Gendhon Humardani itu, tidak seorang pun yang tahu, kecuali para pembaca itu sendiri. Menurut beberapa tulisan tanggapan Gendhon Humardani yang ditujukan kepada beberapa pembaca, dapat dikatakan bahwa pembaca belum sepenuhnya memahami konsep-konsep kesenian yang diajukan Gendhon Humardani (Humardani, 1959).

Bentuk komunikasi satu arah di atas tentu lebih baik daripada tidak ada komunikasi sama sekali. Akan tetapi untuk maksud “penjarwaan”, cara-cara semacam itu sudah barang tentu kurang efektif dan bahkan bisa mubazir. Cara-cara yang lebih efektif, seperti sudah dibicarakan di atas, adalah cara-cara yang memungkinkan terjadinya dialog langsung secara teratur dan berkesinambungan, antara para komponen pendukung kesenian. Namun, rupa-rupanya kemampuan sarana, prasarana, dan dana yang ada pada waktu itu tidak memungkinkan untuk menyelenggarakan forum-forum—katakan sarasehan—semacam itu secara berkala, apalagi berkesinambungan. Karena, penyelenggaraan forum-forum semacam itu bagaimana pun akan membawa konsekuensi, antara lain konsekuensi pendanaan. Kas HSB yang sebagian berasal dari iuran anggota, dan mungkin sebagian berasal dari sisa hasil pertunjukan, serta sebagian kecil lagi dari subsidi pemerintah lewat Urusan Kesenian Kementerian PP dan K Yogyakarta, barangkali tidak menjangkau untuk menyelenggarakan forum-forum semacam itu, sekalipun hanya satu sampai dua kali setahun. Padahal yang dimaksud Gendhon Humardani berkesinambungan itu bisa 12 kali atau lebih dalam setahun. Menurut data, selama sembilan tahun memimpin HSB, Gendhon Humardani hanya empat kali berbicara tentang konsep-konsep kesenian dalam forum komunikasi dua arah. Itupun bukan ia sendiri atau HSB yang menyelenggarakannya, melainkan pihak-pihak lain (Humardani, 1959; Humardani, 1971).

Dengan keterbatasan HSB di atas, cita-cita untuk menumbuhkan tunas-tunas pamong seni dan kritikus tentu jauh dari harapan. Pada

akhirnya tugas-tugas sebagai pamong seni dan kritikus dilakukan sendiri oleh Gendhon dalam jangkauan yang terbatas pula. Untuk kritik, jangkauan sebarannya tidak hanya terbatas pada kelompok HSB saja, tetapi juga menjangkau ke luar karena sebagian besar tulisannya, yang sebagian besar ditulis pada tahun 1959, berupa kritik tari dan pedalangan yang cukup tajam.

Apakah keberadaan Gendhon Humardani sebagai pamong atau pembina seni di HSB diakui oleh kelompoknya? Dalam hal ini, Sunardi sebagai pimpinan dan penggarap karawitan HSB mengaku selalu *manut* (tunduk) pada semua arahan dan gagasan Gendhon Humardani. Sunardi, salah satu putra dari Wirawiyaga—*Empu* karawitan tradisi di Istana Kepatihan Surakarta, merasa tidak risih lagi meninggalkan paham “*waton*” (*pakem*) sejak ia menerima gagasan pembaruan Gendhon Humardani (Sunardi Wisnubroto, 1989: wawancara).

Sementara pada kesempatan lain, para *pengrawit* HSB lainnya melakukan aksi mogok, tidak mau mengiringi tari *wireng* “Ciptoning-Keratarupa” karena Gendhon Humardani mengubah kebiasaan pakaian tari yang dikenakan penari-penarinya. Biasanya mengenakan pakaian tari versi wayang orang, tetapi pada waktu itu Gendhon Humardani memutuskan untuk mengganti mahkota (tutup kepala) dengan *blangkon* (kain untuk ikat kepala). Kedua penari tidak mempersoalkan, tetapi justru para *pengrawit* yang menolak dengan reaksi mogok main (Humardani, dalam rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980). Meskipun peristiwa seperti itu sangat jarang terjadi, tetapi bagaimanapun juga hal itu dapat diartikan bahwa di antara anggota HSB sendiri belum seluruhnya dapat memahami dan menerima konsep-konsep kesenian Gendhon Humardani.

Salah satu faktor yang sangat membantu usaha-usaha Gendhon Humardani melakukan “pembinaan” bagi anggota HSB adalah jabatannya sebagai “Ketua Umum” yang disandanginya selama sembilan tahun. Dalam keorganisasian, jabatan “Ketua Umum” bagaimanapun juga memberikan kewenangan. Persoalan ‘mogok’ sebenarnya berkaitan erat dengan masalah konsep kesenian, tetapi untuk penyelesaiannya Gendhon menggunakan kewenangannya

sebagai “Ketua Umum” (Humardani, dalam rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980).

Apakah konsep-konsep kesenian yang dilontarkan Gendhon Humardani melalui artikel-artikel dan atau kritik-kritik yang ditulis pada masa itu berpengaruh terhadap perkembangan seni tradisi, dan berpengaruh terhadap sikap masyarakat kesenian di sekitarnya? Selama sikap apriori masyarakat terhadap gaya seni daerah masih kuat dan selama ‘budaya kritik’ belum tumbuh, hal itu tidak banyak berpengaruh. Meskipun sudah dijelaskan bahwa kehadiran HSB di Yogyakarta tidak didasarkan atas pertimbangan kedaerahan, tetapi prasangka bahwa kehadirannya semata-mata untuk menyaingi kegiatan seni daerah gaya Yogyakarta tidak dapat disangkal. Hal itu karena selain Gendhon Humardani berasal dari daerah gaya seni Surakarta, juga karena bahan-bahan dasar penggarapan yang dikembangkan oleh HSB pada umumnya diambil dari vokabuler teknik dan repertoar seni gaya Surakarta. Di samping itu para anggota HSB kebanyakan berasal dari daerah-daerah bukan Yogyakarta, melainkan dari daerah-daerah sebaran seni gaya Surakarta (Humardani, 1955, 3–4).

Sikap masyarakat seni sekitarnya yang masih kuat-kuat diliputi oleh sentimen kedaerahan semacam itu, tentunya apriori terhadap pandangan kesenian yang berasal dari pihak gaya seni daerah lain. Demikian juga halnya tanggapannya terhadap kritik yang dilontarkan oleh orang yang berasal dari gaya seni daerah lain. Kritik tidak ditanggapi secara wajar, melainkan ditanggapi sebagai “campurtangan” pihak lain, ejekan, atau bahkan penghinaan. Tanggapan balik yang mereka lontarkan biasanya bernada mengejek, umpamanya memberi sebutan HSB sebagai “rombongan wayang bisu”, terutama setelah diperkenalkan untuk pertama kalinya garapan dramatari tanpa dialog (Sunardi Wisnusubroto, 1989, wawancara). Sampai dengan menjelang tahun 1970-an, di Yogyakarta, khususnya kalangan pengajar tari di ASTI Yogyakarta, menolak kehadiran Gendhon Humardani di tengah-tengah mereka. Lamaran Gendhon untuk mengajar di sana ditolak oleh dewan pengajar tari karena dikhawatirkan dapat merusak kemapanan yang sudah tercipta di ASTI Yogyakarta (RM Soedarsono, 1989: wawancara).

b. Periode Pasca-Himpunan Siswa Budaya (HSB) 1961–1969

Seperti sudah dibicarakan di muka (pada Bab I), aktivitas Gendhon Humardani pasca-HSB lebih banyak dipusatkan pada tugas-tugas pokoknya sebagai dosen dan Kepala Bagian Anatomi di Fakultas Kedokteran Universitas Diponegoro Semarang, di samping sejak tahun 1965 juga mengajar di ASKI Surakarta sekali dalam sepekan. Kesibukan yang berkenaan dengan tugas-tugas pokok itu di antaranya yang menyebabkan terabaikannya kegiatan-kegiatan olah seni seperti yang pernah dilakukan pada waktu ia memimpin HSB. Di samping itu, rupa-rupanya situasi politik yang terjadi pada masa itu juga merupakan faktor penyebab lainnya. Hal itu tampak dalam pernyataannya yang ditulis dalam *Personal History*, sebagai berikut.

“ ... *Back home in 1963 political conditions forced me to concentrate on my work at the medical faculty. Activities in art were limited to promoting the foundation of the Akademi Seni Karawitan Indonesia at Surakarta ...*” (Humardani, t.t.b).

Situasi politik pada saat itu diwarnai oleh kampanye politik anti “neokolonialisme”, anti-Malaysia, anti-Inggris, dan anti-Amerika Serikat. Di samping itu, juga situasi persaingan antarpantai-pantai politik di Indonesia menunjukkan kecenderungan yang semakin tidak sehat. Hampir semua jaringan kehidupan sosial-budaya, termasuk jaringan pemerintahan dikuasai oleh tiga partai politik yang tergabung dalam Nasakom, terutama Partai Komunis Indonesia (PKI). Pada tanggal 17 Agustus 1963 muncul semacam ‘gerakan tandingan’ yang dimotori oleh sejumlah budayawan dan seniman dengan manifest kebudayaannya, sebagai usaha untuk meredam keambisiusan “Lekra” (Lembaga Kebudayaan Rakyat) yang dengan doktrin “politik sebagai panglima” bertekad hendak membat, menyapu bersih, dan tidak memberi peluang sedikitpun bagi perkembangan seni yang tidak segaris-sepahaman.

Gerakan “Manifest Kebudayaan” (MK) akhirnya harus menelan pil pahit karena gerakan mereka secara resmi dilarang oleh Presiden sejak 18 Mei 1964. Menurut Goenawan Mohamad, salah seorang

penanda tangan MK, motif dasar MK adalah sekitar “upaya untuk memperoleh ruang gerak yang lebih longgar bagi ekspresi kesenian yang mandiri, yang independen dari desakan politik dan pelbagai tata-cara ‘revolusioner’ tahun 1960-an awal” (Mohamad, 1988, 5, 6, 9). Namun, rupa-rupanya oleh penguasa pada waktu itu, hal itu dianggap sebagai sesuatu yang menggajal tercapainya cita-cita ‘revolusi’.

Konsep-konsep kesenian yang dianut Gendhon Humardani, sebelum ia belajar tari di Amerika pun, memiliki serat-serat dasar yang sama dengan konsep-konsep estetika Barat; apalagi setelah ia belajar tentang tari modern di Amerika Serikat (Parker, 1979/80b). Apabila dibanding dengan dasar-dasar pemikiran MK—meskipun MK lebih ditujukan untuk bidang kesusastraan—dapat dikatakan bahwa konsep-konsep dasar pemikiran Gendhon tentang pembaruan seni pertunjukan tradisi pada hakikatnya memiliki serat-serat dasar yang serupa (Mohamad, 1988, 5, 6, 9; Sukito, 1988).

Gencarnya kampanye politik anti-Amerika (anti-barat) dan peristiwa pelarangan MK di atas, barangkali yang membimbing Gendhon Humardani untuk tanggap, atau setidaknya tidaknya bertindak hati-hati, tidak gegabah, dan penuh pertimbangan. Barangkali dari itulah Gendhon memilih untuk tidak melakukan kegiatan-kegiatan olah seni menurut konsep-konsep kesenian yang diyakininya, di samping kesibukannya akan tugas-tugas resmi di atas, serta mungkin masih ada faktor-faktor penyebab lainnya.

Memang, selama dekade 1961–1969 kegiatan-kegiatan Gendhon Humardani dalam hal olah seni terhenti. Akan tetapi, kegiatan-kegiatan lain terutama yang berkaitan dengan “pemahaman dan pemantapan konsep-konsep kesenian” terus dilakukan, yaitu dengan memanfaatkan kesempatan-kesempatan penting meskipun hal itu jarang diperoleh. Pada waktu tinggal di London (1961), ia berbicara tentang tari balet melalui siaran radio *BBC* London, yang ditujukan kepada para penari, koreografer, pelatih, dan guru-guru tari di Indonesia (Humardani, 1961). Pada waktu di Universitas Diponegoro, ia berusaha meyakinkan pimpinan Fakultas Kedokteran dan dosen-dosen lainnya tentang pentingnya pelajaran Filsafat bagi mahasiswa Fakultas Kedokteran. Mula-mula ide Gendhon itu

diterima, dan mahasiswa memperoleh kuliah Filsafat dari Gendhon. Akan tetapi, atas desakan para dosen yang tidak setuju, keputusan tentang pemberlakuan mata kuliah Filsafat bagi mahasiswa Fakultas Kedokteran Undip dicabut kembali. Anehnya lagi, kata Sulisty, setelah Gendhon resmi mutasi ke Direktorat Jenderal Kebudayaan pada tahun 1969, mata kuliah Filsafat diberikan kembali kepada para mahasiswa Fakultas Kedokteran Undip (Sulisty, wawancara, 1989).²²

Kesempatan ketika Gendhon Humardani mengajar di ASKI Surakarta (sejak 1965), digunakan untuk membeber konsep-konsep kesenian melalui mata kuliah Filsafat Seni dan Kinesiologi yang diampunya (Kris Sukardi & Soetarno, wawancara, 1989). Kesempatan ketika menjadi pembicara dalam “Seminar Sendratari Ramayana Nasional” di Yogyakarta (1970), digunakan untuk melontarkan kritik tari yang sangat terinci, tajam, dan menyengat, melalui makalah yang dipresentasikannya (Humardani, 1970).

c. Periode Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT)—Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta 1970–1983

Dalam periode PKJT–ASKI Surakarta ini, kegiatan-kegiatan yang ditujukan untuk “pemahaman dan pemantapan konsep-konsep kesenian” dapat diselenggarakan secara intensif, teratur, dan berkesinambungan. Hal ini karena sarana, prasarana, dan dana untuk menunjangnya cukup tersedia. Dua tahun pertama sejak PKJT diresmikan, diisi dengan kegiatan-kegiatan sarasehan untuk ketiga bidang seni tradisi, yaitu seni tari, seni karawitan, dan seni pedalangan (Gambar 4.1). Sarasehan dilaksanakan sekali dalam sebulan untuk setiap bidang seni, dengan melibatkan para seniman dari ketiga bidang seni tersebut, mulai dari yang bertaraf empu sampai yang masih tunas-tunas. Dalam setiap sarasehan, mereka, terutama para empu, diberi kesempatan untuk menceritakan pengalamannya dalam kekaryaan seni. Dalam acara-acara itu Gendhon Humardani lebih banyak mendengarkan, dan kadang-kadang mengajukan

22 Gatot Sulisty adalah dokter lulusan Undip yang menjadi saksi hidup karena memperoleh kuliah Filsafat, ia juga dosen ASKI Surakarta.

pertanyaan-pertanyaan sekitar dasar-dasar pemikiran yang mereka gunakan dalam penggarapan seni. Seterusnya, pertanyaan-pertanyaan Gendhon Humardani cenderung menggiring mereka kepada suatu titik, di mana mereka terdorong untuk membuat suatu rumusan pernyataan sebagai kesimpulannya. Pernyataan para empu itu—yang juga menjadi kesimpulan sarasehan—pada hakikatnya sepaham dengan konsep-konsep kesenian yang dimaksud Gendhon.



Keterangan: Salah satu rekaman gambar Sarasehan Pedalangan yang diselenggarakan PKJT pada tahun 1978.

Foto: PKJT (1978)

Gambar 4.1 Gendhon Humardani (lingkar merah) sedang menyampaikan tentang konsep Pakeliran Padat.

Dengan metode semacam itu, konsep-konsep kesenian tidak hanya dipahami, melainkan sudah menjadi milik sendiri, meskipun untuk mencapai tahap itu diperlukan waktu yang cukup lama, yaitu kurang lebih setelah sarasehan-sarasehan itu berlangsung selama dua tahun (Tasman, wawancara, 1989).

Secara kebetulan, pada 1972 terjadi peristiwa kesenian yang dapat dijadikan sebagai bahan untuk menguji sikap para empu terhadap

konsep-konsep kesenian modern. Peristiwa itu adalah pementasan *Samgita Pancasona* karya Sardono W. Kusumo yang dipentaskan di RRI Surakarta, yang mendapat reaksi keras dari para penonton. Dalam suatu sarasehan tari di PKJT yang diselenggarakan tidak lama setelah pementasan *Samgita Pancasona* itu (Gambar 4.2), para empu tari tradisi pada umumnya dapat menerima dan atau setidaknya-tidaknya dapat memahami garapan tari Sardono itu (Tasman, wawancara, 1989). Akan tetapi, ada juga yang mengutuknya, dan diikuti dengan tindakan ‘pemecatan’ terhadap para siswanya yang terlibat dalam garapan tari Sardono (Sunarno, wawancara, 1989). Gendhon Humardani beranggapan bahwa penonton yang mengutuk garapan tari Sardono sebagai tindakan orang-orang yang ‘picik’. Akan tetapi, Gendhon tetap merangkul mereka, juga merangkul empu yang mengutuk Sardono. Karena menurut Gendhon, perlu waktu untuk menyadarkan mereka, tidak perlu memusuhinya, dan perlu pendekatan khusus yang tidak cukup dalam waktu satu atau dua tahun saja (Tasman, wawancara, 1989).



Keterangan: Gendhon mengadakan Sarasehan dengan para empu tari di PKJT tahun 1971.
Foto: PKJT (1970)

Gambar 4.2 Gendhon Humardani (lingkar merah) dan A. Tasman (panah merah) sedang mendengarkan penjelasan dari para empu tari.

Pada tahap-tahap selanjutnya, hubungan dengan para empu dalam sarasehan agak diregangkan. Pusat perhatian dialihkan kepada generasi muda tunas-tunas seniman. Pokok pembicaraan ditingkatkan, tidak hanya berhenti pada konsep-konsep kesenian saja, tetapi ditingkatkan pada konsep-konsep penggarapan seni tradisi “baru”. Dalam forum-forum ini Gendhon tidak lagi sebagai pendengar yang sabar, tetapi sebagai pengarah dan pengatur laku, yang mendorong seniman untuk sesegera mungkin berkarya (Tasman, wawancara, 1989).

Pada tahap yang lebih maju lagi, sudah ditampilkan generasi muda sebagai pembicara dalam forum-forum sarasehan. Acara-acara sarasehan tingkat lanjutan ini diadakan sejak 1977, sekali dalam setahun untuk setiap bidang seni (selain tari, karawitan, dan pedalangan, juga kesusastraan Jawa, ketoprak, dan wayang orang). Subjek yang dibicarakan dalam sarasehan-sarasehan dari tahun ke tahun berkembang. Mula-mula tentang konsep-konsep dasar pengembangan garapan seni, dan seterusnya berkembang sampai kepada pembicaraan tentang penilaian atau evaluasi hasil garapan baru.

Usaha-usaha untuk menularkan konsep-konsep kesenian kepada para pamong seni, dalam hal ini orang-orang yang menjabat atau ditugasi sebagai pembina kesenian, pada mulanya dilakukan dengan mengadakan ceramah-ceramah di kantor-kantor “Seksi Kebudayaan” Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten di seluruh wilayah Jawa Tengah. Sejak tahun 1978, dengan bekerja sama dengan Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah, acara-acara untuk itu dapat diselenggarakan seluruhnya di PKJT, yaitu bertempat di “Sasonomulyo” Surakarta. Para pamong seni dari daerah-daerah diundang untuk mengikuti acara-acara tersebut, dan masing-masing mendapat tas yang berisi makalah, alat tulis, dan kaos atau jaket (Gambar 4.3). Acara-acara untuk para pamong seni ini pelaksanaannya biasanya dibersamakan dengan acara-acara penggalan dan penggarapan yang juga diikuti mereka.



Keterangan: Tas kerja yang beserta isinya, yang dibagikan kepada semua peserta Penataran/Peningkatan Pamong Seni di PKJT.

Foto: Susilo Priyodiningrat (1979)

Gambar 4.3 Tas Kerja Penataran Pamong Seni

Pada tahun 1972, PKJT bekerja sama dengan Pemerintah Daerah Kotamadya Surakarta dan Institut Keguruan Ilmu Pendidikan (IKIP) Surakarta menyelenggarakan Seminar Kesenian yang bertaraf nasional. Dari “Laporan Hasil Sidang Perumusan Seminar Kesenian di Surakarta” (Arsip Taman Budaya Surakarta, 1972), tujuan seminar adalah pertama, berusaha memecahkan masalah pengembangan dan pembinaan kesenian Indonesia; dan kedua, berusaha menyusun dan menyumbangkan data-data pengembangan dan pembinaan kesenian daerah pada khususnya dan kesenian Indonesia pada umumnya kepada penelitian-penelitian pada masa mendatang.

Dalam Seminar Kesenian 1972 diundang para pakar kebudayaan terkemuka dan seniman-seniman dari berbagai bidang dan daerah gaya seni. Bertindak sebagai *keynote speaker* adalah Soedjatmoko. Bertindak sebagai pembicara dan pembahas utama di antaranya adalah Sartono Kartodirdjo, Koentjaraningrat, Umar Kayam, Djajakusuma, Hardjosoebroto, R.M. Soedarsono, Edi Sedyawati, Wiranto, Soetrisno, dan Gendhon Humardani (Arsip Taman Budaya Surakarta, 1972).

Apabila dikaji, semua kesimpulan seminar itu segaris pandangan dengan gagasan-gagasan Gendhon mengenai pembinaan dan pengembangan seni dalam rangka “penjarwaan”. Salah satu dasar pertimbangan diadakan seminar kesenian, seperti yang dinyatakan dalam “Surat Keputusan Pemimpin Proyek PKJT No. 112/PusKes/Pelita/72 tentang pembentukan panitia penyelenggara”, berbunyi: “bahwa untuk memberi arah sasaran pengembangan kesenian, perlu penyelenggaraan suatu seminar tentang pengembangan kesenian yang bersifat nasional” (Arsip Taman Budaya Surakarta, 1972).

Arah pengembangan kesenian itu bagi Gendhon Humardani sudah jelas. Tanpa seminar pun program-program “pembinaan dan pengembangan” kesenian tetap dilakukan sejalan dengan kesimpulan-kesimpulan seminar. Diduga, di balik tujuan yang tersurat itu, rupanya ada maksud tertentu yang dikandung Gendhon Humardani, yaitu agar diketahui secara meluas bahwa gagasan-gagasan yang dijadikan sebagai dasar bagi program-program PKJT bukan semata-mata buah pikirannya, melainkan juga merupakan pemikiran para tokoh masyarakat budayawan terkemuka di Indonesia, di samping juga disahkan oleh semua peserta seminar, termasuk Pemerintah Daerah dan masyarakat Perguruan Tinggi. Barangkali hal itu diharapkan dapat memberikan kewibawaan kepada PKJT dan menumbuhkan kepercayaan masyarakat terhadap PKJT. Dengan perkataan lain, Seminar Kesenian itu merupakan forum untuk melegitimasi konsep-konsep kesenian Gendhon Humardani yang diprogramkan untuk “pembinaan dan pengembangan” kehidupan seni tradisi.

Upaya “pemahaman dan pementapan konsep-konsep kesenian” dilakukan melalui kuliah-kuliah “Filsafat dan Kritik Seni” dan “Bimbingan Penyajian” yang diberikan kepada mahasiswa ASKI Surakarta sejak 1972. Meskipun kedua kuliah itu tidak tercantum dalam Pedoman Kurikulum yang resmi, tetapi hal itu dimungkinkan karena sejak 1972 Gendhon disertai tanggung jawab urusan akademik ASKI Surakarta. Ketiadaan pengajar untuk kedua mata kuliah tersebut diatasi oleh Gendhon sendiri. Ia sendiri yang mengampu kuliah

tersebut untuk mahasiswa semua semester (dari semester 1 [tahun pertama]—semester 11 [tahun kelima]).

2. Penguasaan Vokabuler Teknik dan Repertoar Seni Tradisi, Penggarapan, dan Eksperimen Baru

Program ini ditujukan untuk para seniman berbagai bidang seni tari, karawitan, dan pedalangan, serta berbagai tingkat kemampuan, mulai dari yang bertaraf empu sampai dengan tunas-tunas seniman yang menunjukkan potensi tumbuh berkembang. Mereka ini dipertemukan dalam kegiatan-kegiatan latihan bersama secara teratur berkesinambungan. Melalui kegiatan-kegiatan ini terjalin hubungan yang akrab antara generasi tua empu-empu dan generasi muda tunas-tunas seniman. Pada awalnya bentuk hubungan itu berupa hubungan belajar-mengajar; yang satu memberikan pembelajaran teknik seni tradisi, dan yang lain menerima pembelajaran itu. Pada tahap selanjutnya, bentuk hubungan ini dikembangkan menjadi hubungan kerja sama, yaitu kerja sama dalam penggarapan dan eksperimen-eksperimen baru.

a. Pembelajaran Vokabuler Teknik dan Repertoar Seni Tradisi

Gendhon Humardani menyebut program ini sebagai “penggalan” karena pokok pembelajarannya adalah menggali kekayaan seni tradisi yang berupa vokabuler teknik dan repertoarnya. Bentuk konkretnya adalah proses penularan atau penyerapan kemampuan teknik yang dimiliki oleh para empu seni tradisi. Para empu menularkan kemampuannya kepada para peserta—tunas-tunas seniman—dengan cara memberikan contoh-contoh pelaksanaan berbagai vokabuler teknik dan repertoar seni tari, karawitan, serta pedalangan, dan para peserta mengikuti dan melakukannya.

Penularan kemampuan teknik ini tidak hanya berhenti pada tingkat hafalan urutan atau bentuk-bentuk, tetapi juga terutama ditekankan agar para peserta dapat melakukannya dengan baik. Jadi selain penguasaan segi kuantitas juga ditekankan segi kualitasnya.

Oleh karena itu, penyelenggaraan program ini harus dilakukan secara teratur dan berkesinambungan, dengan menciptakan cara-cara yang efektif dan memberlakukan kedisiplinan yang ketat pada para pesertanya.

Program yang oleh Gendhon Humardani disebut “penggalian” di atas pada hakikatnya adalah suatu proses belajar-mengajar atau pembelajaran. Di satu pihak, menempatkan para empu sebagai pengajar, dan di lain pihak menempatkan para peserta—tunas-tunas seniman—sebagai siswa. Akan tetapi, “penggalian” ini juga dapat dianggap sebagai semacam proses penelitian, yang menempatkan para empu sebagai narasumber, dan para peserta sebagai peneliti. Hal ini didasarkan pada pandangan Gendhon bahwa karya seni ciptaan seniman itu sejajar dengan karya ilmiah seorang sarjana. Apabila sarjana harus melengkapi dirinya dengan perabot analisis berupa ilmu, metodologi, dan pendekatan (*approach*) untuk menggubah hasil penelitiannya menjadi karya ilmiah maka seorang seniman juga harus melengkapi dirinya dengan perabot ekspresi berupa wawasan pengetahuan seni dan teknik-teknik penggarapan seni untuk mengungkapkan “isi” pengalaman kejiwaannya ke dalam karya seninya. Oleh karena itu, sudah sewajarnya apabila karya seni seorang seniman dihargai sejajar dengan karya ilmiah seorang sarjana. Demikian juga kemampuan karya seni seorang seniman seharusnya dihargai sejajar dengan kemampuan karya ilmu seorang sarjana.

Penguasaan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi merupakan hal yang tidak bisa ditawar-tawar oleh seniman siapa pun yang hendak melakukan penggarapan atau eksperimen-eksperimen baru dalam seni tradisi, di samping pemilihan wawasan kesenian dan perluasan konsep-konsep pengembangan seni lainnya. Betapa pun luas pandangannya tentang kesenian, tetapi tidak didukung oleh kemampuan teknik yang tinggi, atau setidaknya memadai maka dapat diduga hasil karyanya tidak akan memenuhi harapan. Demikian juga sebaliknya, kemampuan tekniknya luar biasa baiknya, tetapi

tanpa sentuhan wawasan dan konsep-konsep kesenian maka akan menghasilkan pameran teknik belaka.

Kegiatan-kegiatan dalam rangka “penggalan” tidak dibatasi pada satu gaya seni tradisi saja, melainkan dapat diperluas pada gaya-gaya seni tradisi lainnya. Hal ini dimaksudkan agar dengan pemilikan kekayaan vokabuler teknik dan repertoar berbagai gaya seni tradisi, dapat dilakukan penggarapan dan atau eksperimen-eksperimen secara lebih leluasa (Humardani, 1971a, 2). Perihal perluasan dan pemilikan kekayaan vokabuler dan repertoar berbagai gaya seni tradisi ini, oleh Gendhon Humardani disebut sebagai “silang seni”. “Silang seni” dimaksudkan untuk tujuan kreativitas seni, yaitu perluasan dan pendalaman daya hayat dan daya cipta untuk menghasilkan kreasi yang mantap. Kegiatan-kegiatan yang menyerupai “silang seni” yang bertujuan untuk memperbanyak keragaman unsur dalam suatu bentuk karya kreasi “gunting-tempel”, menurut Gendhon tidak dapat disebut sebagai “silang seni”. Kegiatan-kegiatan dalam rangka “silang seni” ini akan berhasil apabila para peserta “penggalan” menghadapinya dan menanggapi secara kreatif (Humardani, 1977, 6,8).

“Silang seni” dengan menerobos pembatas-pembatas wilayah gaya seni tradisi lokal maupun daerah di atas, juga dimaksudkan untuk menciptakan apa yang oleh Gendhon disebut sebagai “keakraban Indonesia” dalam kehidupan seni tradisi (Humardani, 1977, 2). Pada zaman penjajahan beberapa seniman telah melakukan terobosan dengan meretas batas-batas pemisah antara gaya-gaya seni satu dengan lainnya. Hal itu berarti bahwa pada masa itu sudah tumbuh kesadaran bahwa pembatasan wilayah gaya seni itu sifatnya tidak mutlak. Akan tetapi, kecuali jumlah seniman yang melakukan hal itu sedikit, juga biasanya dimaksudkan untuk tujuan memberi identitas kelokalan, yaitu untuk identitas lingkungan sendiri yang jangkauannya kurang luas. Menurut Gendhon, kegiatan “silang seni” di lingkungan dan zaman sekarang seharusnya ditujukan agar terjadi pertemuan yang luas dan akrab dalam rangka mencapai suatu kehidupan seni tradisi yang mengindonesia. Suasana keakraban semacam itu, yaitu keakraban hubungan yang dapat menumbuhkan semacam ‘dialog’

antargaya-gaya seni tradisi, menurut urgensinya sangat diperlukan, seperti halnya cita-cita keakraban bangsa Indonesia yang tertuang dalam Pancasila. Dalam hal ini Gendhon menyatakan bahwa hal itu tidak dimaksudkan untuk menciptakan semacam keseragaman bentuk seni tradisi yang berlaku untuk seluruh wilayah Indonesia; juga tidak dimaksudkan untuk menghilangkan bentuk-bentuk atau gaya-gaya seni tradisi yang menunjukkan identitas daerahnya masing-masing (Humardani, 1977, 3).

Upaya “penggalan” akan berhasil apabila para peserta melakukannya secara tekun dan mengikuti kegiatan-kegiatan secara teratur dan berkesinambungan. Di samping itu, hal yang mendasar dan penting, diperlukan motivasi para peserta dalam mengikuti kegiatan-kegiatan tersebut. Keikutsertaan para peserta yang semata-mata didasarkan pada hasrat ‘kesenangan sesaat’, tidak akan menjamin keberhasilan usaha ini. Namun, juga disadari bahwa unsur ‘kesenangan’ merupakan modal dasar bagi tumbuhnya hasrat “mendalami”. Upaya “penggalan” ini akan berhasil apabila pada para peserta sudah tumbuh hasrat “mendalami” seni tradisi berbagai gaya, sebagai kekayaan atau pengalaman untuk meningkatkan kemampuan diri, khususnya dalam kekaryaan seni dan umumnya dalam kehidupan kesenian di tengah-tengah dan bersama-sama kehidupan membudaya Indonesia secara modern (Humardani, 1977, 1,8, & 9).

1) Periode HSB 1952–1960

Pada periode ini, “penguasaan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi” pada umumnya dapat terselenggara dengan baik, tetapi hanya terbatas pada anggota HSB. Penyelenggaraannya dilakukan dengan mendatangkan guru-guru atau pelatih-pelatih tari, karawitan, dan pedalangan, untuk diserap kemampuan teknik seninya. Acara-acara latihan penguasaan teknik diselenggarakan secara rutin, dan diikuti oleh seluruh anggota HSB menurut bidang seni masing-masing (Wisnubroto, wawancara, 1989). Dalam hal ini Gendhon Humardani juga kadang-kadang bertindak sebagai pelatih (Humardani, 1959, 2).

2) Periode PKJT — ASKI Surakarta 1970–1983

Pada periode ini, program “penguasaan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi” diselenggarakan secara teratur dan berkesinambungan. Pada tahap pertama, dihadirkan para empu seni tradisi sebagai narasumber, dan para seniman—termasuk tunas-tunas seniman—sebagai penyerap. Penyelenggaraannya diwujudkan dalam bentuk yang berbeda-beda menurut bidang seni masing-masing. Untuk seni tari, diselenggarakan dalam bentuk semacam ‘kursus menari’, yaitu dengan menempatkan para empu tari sebagai guru atau pelatih, dan para peserta (seniman dan tunas-tunas seniman) sebagai peserta kursus. Untuk seni pedalangan, diselenggarakan latihan bersama antara empu (para dalang sepuh) dan dalang muda, juga tunas-tunas dalang, yang masing-masing mendapat giliran kesempatan untuk mendalang. Untuk seni karawitan, diselenggarakan acara *klenengan* (konser) bersama antara para empu dan *pengrawit* muda berbagai tingkat kemampuan. Di sela-sela waktu *klenengan*, para *Empu* memberikan penjelasan dan contoh-contoh sekitar teknik penggarapannya, Acara-acara tersebut diadakan antara satu hingga tiga kali dalam sepekan untuk setiap bidang seni.

Pada tahap-tahap selanjutnya, tugas para empu sebagai pelatih dialihkan kepada para asisten empu yang memang sudah dipersiapkan sejak awal. Para empu tetap dihadirkan sebagai pengamat dan pengevaluasi. Para asisten empu juga diberi tugas untuk memilih kader-kader yang kelak diharapkan dapat meneruskan tugas sebagai asisten-asisten pelatih pada tahap berikutnya lagi. Demikian proses semacam itu berjalan terus-menerus secara berkesinambungan dari ‘generasi tua’ ke ‘generasi muda’.

Khusus untuk seni tari, kecuali “penguasaan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi”, juga ditambah dengan latihan-latihan fisik atau ‘olah tubuh’ tiga kali dua jam setiap pekannya. Ini berlaku untuk peserta tunas-tunas seniman. Untuk latihan-latihan ‘olah tubuh’ ini, biasanya ditangani sendiri oleh Gendhon Humardani (Gambar 4.4) dengan dibantu oleh beberapa asisten yang ditunjuk.



Keterangan: Olah tubuh dilakukan tiga kali dua jam setiap pekan. Setiap latihan dimulai pukul 06.00. Gendhon Humardani (lingkar merah) memegang dan menabuh kentongan memimpin sendiri senam 'olah tubuh' bagi para Penari/mahasiswa ASKI Surakarta di Pendapa dan Pringgitan Sasonomulyo

Foto: PKJT (1977)

Gambar 4.4 Latihan-Latihan Fisik Atau 'Olah Tubuh'

Mengingat banyaknya acara yang harus dilakukan dan karena itu waktu dirasakan terlalu pendek maka untuk efisiensi waktu dan efektivitas hasil, diperlukan cara-cara latihan khusus dan dengan memberlakukan disiplin yang ketat. Cara-cara latihan khusus itu umumnya dikembangkan di ASKI Surakarta, di antaranya dengan membagi peserta ke dalam kelompok-kelompok yang lebih kecil menurut kemampuan dan spesialisasi masing-masing. Umpamanya, dalam seni karawitan, peserta dibagi ke dalam kelompok-kelompok pembelajaran Kendhang, Gender, Rebab, dan kelompok-kelompok lain. Setiap kelompok diampu oleh beberapa orang guru atau pelatih atau asisten pelatih. Demikian juga halnya dengan tari dan pedalangan.

Untuk keperluan “silang seni”, didatangkan para empu, guru, atau pelatih dari berbagai asal gaya seni yang dipelajari, seperti dari Bali, Banyuwangi, Surabaya, Yogyakarta, Banyumas, Sunda, dan Minangkabau; atau dengan mengangkat asisten-asisten pelatih menjadi pegawai tetap (PNS) sehingga meskipun para empu pelatih hanya dapat hadir melatih secara berkala, tetapi latihan-latihan dapat diselenggarakan secara terus-menerus. Khusus untuk karawitan Bali, setiap tahun sekali—sejak 1975—diadakan latihan-latihan di kediaman empu yang diserap, yaitu Empu Agung Raka Saba di Gianyar, Empu I Wayan Beratha di Denpasar, dan Empu I Gede Manik di Jagaraga Singaraja. Dengan pemusatan latihan di Bali—10 jam per hari selama 15 hari berturut-turut—ternyata menunjukkan peningkatan kualitas tabuhan yang lumayan, meskipun para peserta pada umumnya berlatarbelakang kemampuan teknik karawitan Jawa (Humardani, 1955, 5).

Repertoar seni tradisi yang digali diusahakan sebanyak-banyaknya, meliputi berbagai jenis repertoar kuno. Umpamanya karawitan *Sekaten*, karawitan *Monggang*, karawitan *Carabalen*, karawitan *Kodhok-Ngorek*, karawitan *Bedhaya-Srimpi* (*gendhing-gendhing kemanak*), *Santiswaran*, *Laras Madya*, *Macapat Pringgitan* (untuk seni karawitan); pakeliran *Wayang Purwa*, pakeliran *Wayang Gedhog*, pakeliran *Wayang Madya*, pakeliran *Wayang Golek Menak* (untuk seni pedalangan); tari *Bedhaya*, tari *Srimpi*, dan tari *Wireng* (untuk seni tari). Demikian juga dengan vokabuler teknik, meliputi bentuk-bentuk kuno, bentuk-bentuk yang rumit dan sukar pelaksanaannya, dan bentuk-bentuk lain yang pada hakikatnya dapat memperkaya bahan garapan.

b. Penggarapan dan Eksperimen Baru

Sementara kegiatan-kegiatan dalam rangka “penggalian” terus dilakukan, kegiatan-kegiatan dalam rangka “penggarapan dan eksperimen baru” juga ditumbuhkembangkan. Dalam kegiatan ini para seniman empu dan tunas-tunas seniman peserta kegiatan “penggalian” tetap diikutsertakan. Baik para empu maupun para

peserta diberi kesempatan untuk bertindak sebagai koreografer, komponis, sutradara, dan penyaji (penari, *pengrawit*, dalang) untuk garapan tari, karawitan, ataupun pakeliran baru. Para empu diberi prioritas untuk memulai, dengan menyertakan para tunas seniman sebagai pemainnya. Dengan menyertakan secara aktif para tunas seniman dalam proses penggarapan kreasi baru para empu tersebut, diharapkan dapat lebih memperluas pengalaman dan meningkatkan kemampuan mereka sehingga pada saatnya kelak mereka sudah dapat melakukan eksperimen-eksperimen baru secara mandiri.

Ide garapan baru dapat datang dari siapa saja, tetapi isi garapan sepenuhnya menjadi tanggung jawab penggarap. Namun, mengingat proses tersebut masih dalam rangka “pembinaan” maka masih diperlukan semacam ‘bimbingan’ agar arahnya dapat sejalan dengan tujuan “penjarwaan”. Bentuk ‘bimbingan’ itu bukan berupa ‘petunjuk pelaksanaan’ dan apalagi ‘instruksi’, melainkan biasanya diwujudkan dalam bentuk yang lebih terbuka, yaitu setiap kali sehabis latihan-latihan penggarapan diadakan diskusi tentang sekitar masalah penggarapan tersebut. Diskusi-diskusi itu diikuti oleh semua yang terlibat dalam proses penggarapan. Mereka diberi kesempatan untuk berbicara apa saja mengenai garapan itu, baik tentang isi, bentuk, struktur, maupun teknik, yang pada dasarnya ditujukan untuk perbaikan. Hasil pembicaraan dari diskusi itu merupakan bahan-bahan untuk penyempurnaan penggarapan dalam latihan-latihan berikutnya. Cara-cara seperti itu terus dilakukan sampai dengan terwujudnya karya hasil penggarapan itu. Dengan demikian, tanpa terasa, tumbuh sikap kritis di antara para pelaku yang terlibat dalam proses penggarapan itu. Hal ini merupakan modal yang baik bagi pertumbuhan ‘budaya kritik’ dan tunas-tunas kritikus dalam kehidupan kesenian, khususnya seni tradisi.

Pembicaraan yang berlangsung dalam diskusi-diskusi di atas bisa tidak terarah karena setiap pembicara, di satu pihak memaksakan keinginannya, dan di lain pihak menolak keinginan orang lain itu. Dalam situasi seperti itu diperlukan orang yang berperan sebagai ‘pengarah’. Dalam kenyataannya, kesulitan-kesulitan dan kebuntuan-kebuntuan yang terjadi dalam setiap kali diskusi, juga dalam sarasehan,

dapat diatasi dengan mudah oleh ‘pengarah’. Siapa yang berperan sebagai ‘pengarah’? Tidak lain adalah Gendhon Humardani sendiri. Peranan Gendhon Humardani sebagai ‘pengarah’ itu tidak hanya terjadi dalam proses penggarapan seni saja, melainkan hampir terjadi dalam setiap kegiatan ‘penjarwaan’. Gendhon sendiri tidak bermaksud menetapkan dirinya-sendiri, apalagi secara resmi kedinasan, sebagai ‘pengarah, tetapi biasanya para peserta sendiri yang mendudukkan Gendhon untuk berperan sebagai ‘pengarah’, terutama apabila mereka menemui jalan yang buntu dalam pemecahan masalah. Gendhon sendiri merasa heran, mengapa mereka bersikap seperti itu, padahal ia sendiri merasa tidak selalu dapat menjawab atau memecahkan semua masalah yang mereka hadapi. Dalam suatu sarasehan tari di PKJT pada tahun 1979, Gendhon menyatakan hal itu seperti dapat dibaca pada kutipan di bawah ini.

“ ... Menang saya terhadap saudara-saudara adalah karena saudara-saudara menganggap saya tahu. Saudara-saudara selalu devensif dan akhirnya mundur. Padahal bagi saya sendiri, persoalan-persoalan itu susah dipecahkan ...”
(Humardani, rekaman audio kaset No. 7.6/WAH/3/1979).

1) Periode HSB 1952–1960

Pada periode HSB Gendhon lebih banyak berperan sebagai pencetus ide garapan dan sekaligus menyutradarainya. Penggarap, dalam hal ini koreografer, komponis, dan dalang, biasanya diserahkan kepada orang lain. Untuk koreografer tari biasanya diserahkan kepada Soeharso; untuk komponis karawitan diserahkan kepada Sunardi; dan untuk dalang diserahkan kepada Sri Mulyono atau Soewarto. Para anggota HSB lainnya biasanya lebih banyak sebagai pendukung garapan, baik sebagai penari maupun *pengrawit*. Guru-guru atau pelatih-pelatih dari luar HSB tidak dilibatkan dalam kegiatan-kegiatan penggarapan tersebut (Wisnusubroto, wawancara, 1989).

Penggarapan tari, karawitan, dan pakeliran wayang kulit didasarkan pada konsep-konsep pembaruan Gendhon yang

mengutamakan kekuatan unsur-unsur ekspresi ketiga bidang seni itu (Humardani, 1955, 1). Paham *waton*, sentimen ‘keaslian’ warisan nenek-moyang, simbol-simbol fisik yang berhubungan dengan kepercayaan atau mistik, dan unsur-unsur ‘non-seni’ lainnya yang tidak relevan dengan wilayah ekspresi seni, semuanya ditinggalkan. Konsep “pemadatan” diterapkan untuk menghasilkan garapan yang bentuk dan isinya *mungguh*. Pada tahun 1953 HSB sudah menggelarkan hasil garapan baru “Dramatari tanpa dialog” (bukan gerak-gerak pantomim), dengan garapan karawitan iringannya yang mengalir tanpa berhenti. Juga garapan beberapa tari “*pethilan*” bentuk “padat”. “Tari Pagi” karya Soeharso, dan iringan karawitannya digarap oleh Sunardi, merupakan bagian dari garapan “drama kolosal” dengan judul “Sumpah Gadjah Mada”, yang didukung oleh 500 penari/pemain, dan dipentaskan di suatu lapangan terbuka di Jakarta dalam rangka memperingati hari ulang tahun Kemerdekaan Republik Indonesia yang ke-8, tanggal 17 Agustus 1953 (Humardani, 1971, 1; juga dalam sambutan Bagian Kesenian Djawatan Kebudayaan Kem. PP & K 17 Agustus 1953 berjudul “Sumpah Gadjah Mada, Drama Terbuka”). Pada tahun 1955, untuk yang pertama kalinya dipentaskan hasil garapan “Pakeliran Baru HSB” dalam rangka malam kesenian memperingati Dies Natalis ke-6 Universitas Gadjah Mada Yogyakarta (Humardani, 1953).

“Tari Pagi” gubahan Soeharso di atas, oleh Gendhon disebut tari “baru” (Humardani, 1955, 5). Gendhon sendiri juga menciptakan tari “baru”, di antaranya tari “Corat-Coret Gatutkaca Gandrung” (1959) (Gambar 3.1) dan tari “Gandrungan” yang berasa Jawa dengan iringan karawitan/gamelan Bali (Gambar 4.5) (Humardani, 1959b, 3,5).²³

23 Gendhon bercerita dalam kuliah Kritik Seni bahwa koreografi baru “Gandrungan yang berasa Jawa dengan iringan karawitan Bali” itu dipentaskan di Jakarta. Ketika ia minta korerografinya diiringi dengan gamelan Bali, para pengrawit Bali menolak. Para pengrawit Bali adalah kelompok karawitan Bali dari kepolisian negara di Jakarta (sekarang Polda Metro Jaya-red). Kemudian Gendhon menemui Kapoldanya, minta tolong untuk memberi ‘instruksi’ kepada anak buahnya yang tergabung dalam kelompok Karawitan Bali itu untuk mau mengiringi koreografi tari berasa Jawa yang akan ditarikan oleh Gendhon. Kapoldanya juga mau memenuhi permintaan Gendhon. Akhirnya, atas perintah Kapolda, para pengrawit Bali mau mengiringinya; dan pementasan tetap berjalan.



Keterangan: “Tari Gandrung” merupakan tari hasil ciptaan Gendhon yang berasal dari Jawa dengan iringan karawitan/gamelan Bali, dilakukan di kebun/pekarangan dengan penerangan lampu *senthir* yang dibuat dari batang bambu (lingkar merah).

Foto: Berta Humardani (1960)

Gambar 4.5 Gendhon Humardani menarikan tari ciptaannya, “Tari Gandrung”.

2) Periode PKJT—ASKI Surakarta 1970–1983

Pada periode Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT)—Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta, penyelenggaraan program “penggarapan dan eksperimen baru” dilakukan sangat intensif, teratur, dan terarah. Pada tahap pertama penggarapan masih kuat berorientasi pada vokabuler seni tradisi, dengan menerapkan konsep penggarapan “padat”. Pada tahap-tahap berikutnya lebih dikembangkan lagi, dan akhirnya sampai kepada eksperimen-eksperimen bentuk “baru” yang mengutamakan fungsi seni sebagai ungkapan pengantar hayatan.

Pada awalnya, kesempatan diberikan kepada seniman-seniman ‘senior’ termasuk para empu, dan pada tahap-tahap berikutnya diberikan kepada seniman-seniman atau tunas-tunas seniman yang memiliki potensi sebagai penggarap atau pencipta. Semua kebutuhan penunjang untuk itu, seperti fasilitas tempat dan peralatan latihan sampai dengan pertunjukannya, serta berbagai kebutuhan yang

berhubungan dengan dana dan logistik, disediakan oleh PKJT. Dengan demikian, para seniman pencipta dapat memusatkan perhatiannya secara khusus pada ciptaan atau garapannya.

Dalam program “penggarapan dan eksperimen baru” ini, Gendhon Humardani lebih berperan sebagai pendorong dan pemberi kesempatan bagi para seniman yang dipromosikan sebagai pencipta. Di samping itu, Gendhon juga berperan sebagai pengamat aktif sekaligus sebagai pembimbing, dan akhirnya, dia pulalah yang menentukan layak tidak layak karya-karya hasil ciptaan baru itu.

Dalam proses penggarapan kreativitas, Gendhon Humardani tidak langsung ikut campur menangani. Campur tangan Gendhon baru dilakukan pada waktu seniman pencipta menyatakan bahwa hasil ciptaannya sudah siap untuk dinilai. Penilaian yang diberikan oleh Gendhon Humardani biasanya hanya ditujukan untuk bagian-bagian garapan/kreasi yang dipandang belum pas. Biasanya dengan menyebut bagian-bagian tersebut dengan pengandaian, mulai yang bernada sindiran halus sampai dengan umpatan. Dalam menilai hasil ciptaan yang masih prematur itu, Gendhon tidak memberikan alternatif bagaimana sebaiknya bagian-bagian tersebut harus digarap. Oleh para pencipta, biasanya sindiran dan umpatan Gendhon itu dijadikan sebagai bahan untuk perbaikan selanjutnya sampai dengan Gendhon dapat menerima hasil ciptaan itu.

Untuk pemeratakan kesempatan menjadi seniman pencipta, Gendhon Humardani menerapkan sistem ‘penggarapan bersama’. Contoh yang paling jelas adalah dalam penciptaan “dramatari” atau “sendratari” baru. Biasanya ditunjuk beberapa seniman tari dengan pembagian kerja menurut tata adegan, atau menurut spesialisasi kemampuan pencipta masing-masing. Demikian juga dalam penciptaan “pakeliran baru layar lebar”; ada yang berperan sebagai sutradara; ada yang berperan menciptakan gerak wayang atau *sabet*; ada yang berperan sebagai pencipta narasi dan dialog; ada yang berperan sebagai pencipta karawitan iringannya; dan lain-lain. Pemerataan kesempatan mencipta ini tidak semata-mata dimaksudkan agar lebih banyak orang yang memperoleh pengalaman mencipta, tetapi juga didasarkan atas alasan bahwa tidak seorang pun

yang memiliki kemampuan yang sempurna. Setiap orang memiliki kelebihan sekaligus kekurangannya. Kekurangmampuan seseorang dalam satu hal, dapat diatasi dengan baik oleh orang lain yang lebih mumpuni dalam hal itu. Dengan menerapkan prinsip ini ke dalam sistem 'penggarapan bersama', diharapkan dapat menghasilkan karya-karya cipta baru yang lebih baik daripada jika karya itu diciptakan seorang diri.

Selama kurang lebih 13 tahun telah dihasilkan puluhan karya-karya cipta baru, baik yang dihasilkan oleh para seniman 'senior' (termasuk empu), maupun yang dihasilkan oleh seniman-seniman muda di lingkungan PKJT dan ASKI Surakarta. Karya-karya ciptaan baru mereka dalam perkembangannya masih mengalami perubahan-perubahan setiap ada kesempatan untuk dipergelarkan kembali. Alasan pemberlakuan perubahan adalah karena rasa kemantapan penciptanya terhadap karya ciptanya sendiri perlu diubah sesuai dengan kondisi lingkungan dan waktu yang baru.

B. Program Penyebarluasan

Istilah lain yang hampir sama artinya dengan penyebarluasan adalah memasyarakatkan. Penyebarluasan yang dimaksud Gendhon Humardani adalah tindakan memasyarakatkan konsep-konsep kesenian dan karya-karya hasil ciptaan baru kepada masyarakat kesenian. Tujuannya untuk meningkatkan daya hayat masyarakat pecinta menjadi penghayat terlatih (Humardani, 1975, 6).

Kegiatan-kegiatan penyebarluasan konsep-konsep kesenian dilakukan antara lain dengan mengadakan semacam 'penyuluhan', ceramah, kuliah umum, kuliah apresiasi, kursus-kursus apresiasi, yang semuanya disediakan untuk masyarakat berbagai kalangan, termasuk siswa-siswa sekolah dan mahasiswa. Penyebarluasan karya-karya ciptaan baru dilakukan dengan cara mempergelarkannya, baik dalam rangka acara penyebarluasan konsep-konsep kesenian maupun dalam acara-acara khusus. Untuk kegiatan-kegiatan tersebut, dilakukan hubungan kerja sama yang baik dengan instansi-instansi

pemerintah, baik yang langsung maupun tidak langsung menangani bidang kesenian, dan dengan sekolah-sekolah berbagai tingkat dan perguruan tinggi (Humardani, 1971a, 2,3).

Dalam kehidupan kesenian ada semacam kewajiban pada para pelaku utama, yaitu kewajiban terhadap dirinya sendiri dan kewajiban terhadap masyarakat. Karya seni hasil ciptaan baru, di samping dapat memberikan kepuasan kepada seniman penciptanya, juga dapat memberikan kepuasan kepada masyarakat penghayat. Tingkat kepuasan kedua belah pihak tersebut sewajarnya berbeda, namun hubungan antara seniman dan masyarakat dapat terjalin secara selaras.

Dalam hubungan seperti itu, seolah-olah seniman dan masyarakat menyatu dalam peristiwa penghayatan seni. Akan tetapi, untuk dapat mencapai ke taraf keselarasan yang sedemikian itu tidak begitu mudah diwujudkan. Berkomunikasi dengan masyarakat melalui karya-karya seni (apalagi ciptaan baru) tidak selalu berjalan secara selaras. Hal itu karena antara cita-cita seniman dan tanggapan masyarakat terhadap karya seni ciptaan seniman tersebut dapat berbeda dan bahkan bertentangan. Di satu pihak, seniman menyajikan hasil ciptaan seni 'baru', yang menurut ukuran seni dan senimannya sendiri sudah berbobot, tetapi di lain pihak, masyarakat menunjukkan reaksi tidak mengerti atau tidak mau mengerti, atau bahkan menolak.

Oleh karena itu, untuk program penyebarluasan ini diperlukan semacam 'kebijaksanaan' untuk mengatur keseimbangan hubungan antara seniman dan masyarakat. Meskipun demikian, dengan tetap menyadari bahwa hal itu tidak selalu mudah dilakukan. Pertama karena sifat heterogenitas masyarakat, yang berarti bahwa siapa pun barangkali tidak dapat mengukur keinginan dan selera masyarakat yang heterogen itu. Kedua, siapa pun seniman atau pamong seni, yang ditugasi untuk mengatur keseimbangan itu, pada dasarnya mereka berangkat dari persepsi pandang yang berbeda-beda pula sehingga 'kebijaksanannya' juga akan berbeda (Humardani, dalam rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980; dan 7.6/WAH/6/1983).

Kesukaran-kesukaran dalam mengupayakan keseimbangan di atas, menurut Gendhon Humardani, seharusnya juga tidak begitu saja

dijadikan sebagai alasan untuk mengambil jalan pintas. Jalan pintas yang dimaksud, umpamanya seniman menyerah demikian saja dan membuat karya-karya mengikuti selera penonton atau masyarakat luas. Dalam hal ini, menurut Gendhon, seharusnya seniman secara tegas menentukan sikap, tidak perlu bimbang, dan menentukan selera yang wajar menurut kaidah kesenian, bukan sebaliknya mengikuti reaksi atau selera penonton yang awam. Masyarakat penonton yang awam memang perlu diperhatikan seniman, tetapi tidak berarti bahwa seniman harus membudak kepada selera masyarakat awam (Humardani, dalam rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980; dan 7.6/WAH/6/1983).

Tujuan penyebarluasan karya-karya seni tradisi ‘baru’ seperti sudah disinggung di atas adalah untuk meningkatkan daya hayati masyarakat terhadap kesenian. Untuk itu diperlukan waktu dan proses pengendapan yang dapat berlangsung lama. Semua usaha untuk tujuan itu harus dilakukan dengan hati-hati; harus dipertimbangkan kemungkinan-kemungkinan akibatnya, apakah diperkirakan akan berakibat positif atau negatif. Sebab bagaimana pun tujuannya adalah untuk kebaikan masyarakat, meskipun juga disadari bahwa masyarakat belum tentu dapat menangkap bahwa hal itu merupakan sesuatu yang baik. Untuk itu Gendhon Humardani menetapkan ‘kebijaksanaan’ bahwa karya-karya ‘baru’ yang diperkirakan terlalu jauh dari jangkauan kemampuan hayati masyarakat ditanggguhkan penyebarannya. Kelak apabila masyarakat sudah siap, karya-karya ‘baru’ semacam itu dapat diperkenalkan kepada mereka.

Untuk mempergelarkan karya-karya cipta ‘baru’ semacam itu, tempatnya bukan di tengah-tengah masyarakat luas, melainkan di forum-forum khusus atau terbatas, misalnya dalam festival kesenian. Untuk tahap-tahap awal, tujuan “memasyarakatkan” karya-karya seni ciptaan baru adalah bukan untuk pameran, melainkan terutama untuk mengadakan kontak dengan masyarakat, yaitu merintis terciptanya “jembatan” hubungan (Humardani, dalam rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980; dan 7.6/WAH/6/1983).

1. Kegiatan Penyebarluasan Periode HSB 1952–1960

Usaha-usaha penyebarluasan konsep-konsep kesenian, seperti sudah dijelaskan di atas, pada periode HSB umumnya dilakukan melalui artikel-artikel tulisan Gendhon sendiri, yang dipublikasikan melalui majalah dan surat kabar, di samping pidato-pidato pengantar pertunjukan dan ceramah-ceramah yang jarang dilakukan. Meskipun keinginan untuk itu sangat mendesak, tetapi hal itu tidak dapat dilakukan sepenuhnya karena rupa-rupanya ada ketergantungan dengan pihak lain, yaitu pihak-pihak yang memberikan kesempatan.

Betapa pun rajinnya Gendhon menulis artikel, tetapi kalau tidak ada yang bersedia memublikasikannya maka hanya akan berarti bagi dirinya sendiri. Hal itu juga sama saja artinya, apabila artikel-artikel Gendhon itu dipublikasikan, tetapi tidak ada yang membacanya, atau ada pembacanya tetapi tidak mengerti atau tidak mau mengerti. Hal yang sangat membantu usaha-usaha Gendhon menyebarluaskan konsep-konsep keseniannya adalah adanya kesempatan untuk mengisi “Kolom Ruang Budaya” dalam harian *Nasional* setiap hari Jumat. Kesempatan itu diperoleh sejak Mei 1959 selama kurang lebih satu tahun. Akan tetapi, kegiatan itu harus berhenti karena Gendhon mendapat tugas belajar dari Universitas Gadjah Mada untuk studi Anatomi di London (Humardani, 1959, 3).

Usaha-usaha untuk penyebarluasan karya-karya ciptaan baru juga terbatas dan atau tergantung kepada pihak-pihak yang memberikan kesempatan. Dalam kenyataannya, kesempatan-kesempatan untuk menggelar karya-karya ciptaan baru HSB lebih banyak diberikan oleh Universitas Gadjah Mada, baik yang diselenggarakan di dalam lingkungan kampus maupun di luar kampus dalam rangka muhibah seni yang mengatasnamakan Universitas Gadjah Mada. Dengan demikian, jangkauan wilayah sebarannya hanya terbatas pada lingkungan masyarakat tertentu saja. Hal itu berarti bahwa keinginan untuk penyebarluasan kepada masyarakat yang lebih luas belum terjangkau sepenuhnya.

2. Kegiatan Penyebarluasan Periode PKJT-ASKI Surakarta 1970–1983

Pada periode ini, usaha-usaha untuk penyebarluasan konsep-konsep kesenian dan karya-karya cipta baru tidak selalu tergantung pada pihak-pihak luar pemberi kesempatan. Akan tetapi, untuk menjangkau ke seluruh wilayah sebaran seni Jawa Tengah, Gendhon Humardani tidak dapat secara bebas melakukannya. Pasalnya karena PKJT tidak memiliki kewenangan atas wilayah administratif di daerah-daerah, dan dengan demikian tidak dapat bergerak bebas. Jadi, persoalannya terletak pada kewenangan Gendhon atas daerah-daerah sebaran seni.

Sesuai dengan hasil pembicaraan dengan Kepala Kantor Wilayah (Kakanwil) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah, yang waktu itu dijabat oleh Woerjanto (Gambar 4.6) dengan Gendhon selaku pimpinan PKJT, ditetapkan bahwa tugas dan fungsi PKJT adalah sebagai *dapur* pengolahan unsur-unsur kehidupan kesenian. Pengolahan unsur-unsur kehidupan kesenian yang dimaksud meliputi penciptaan seni baru, penataran untuk tenaga-tenaga teknis kesenian atau pamong seni, pembicaraan tentang masalah-masalah kesenian, dan lain-lain yang dianggap urgen. Adapun tugas Kantor Wilayah (Kanwil) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah, dalam hal ini Bidang Kesenian kantor tersebut adalah memasyarakatkan karya-karya ciptaan baru dan konsep-konsep kesenian di daerah-daerah. Pemikiran seperti itu didasarkan pada tata cara birokrasi—SOP—yang berlaku, yaitu bahwa pemasyarakatan seni adalah tindakan operasional di daerah-daerah; oleh tenaga-tenaga pembina seni di daerah-daerah, dalam hal ini pejabat-pejabat dan pegawai-pegawai bidang kesenian/kebudayaan pada kantor-kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan di tingkat kabupaten, kota madya, dan kecamatan yang berada di bawah sub-ordinasi Kantor Wilayah (Kanwil) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah. Oleh karena itu, untuk melaksanakan program-program penyebarluasan harus bekerja sama dengan Kantor Wilayah (Kanwil) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah (Woerjanto, wawancara, 1989; Humardani, 1980, 1).



Keterangan: Woerjanto, pejabat Kepala Kantor Wilayah (Kakanwil) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah, yang pernah menjadi Ketua Presidium ASKI Surakarta.

Foto: Woerjanto (1989)

Gambar 4.6 Prof. Drs. Woerjanto

Bentuk kerja sama yang dilakukan adalah Kanwil Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah secara berkala mengirimkan tenaga-tenaga teknis kesenian dan atau pembina seni dari daerah-daerah untuk mengikuti ‘penataran’ yang diselenggarakan oleh PKJT. Kerja sama keduanya untuk membicarakan konsep-konsep kesenian, latihan-latihan penguasaan vokabuler teknik dan repertoar seni tradisi, dan melakukan penggarapan seni tradisi secara baru.

Mereka inilah yang diharapkan dapat menyebarluaskan pengetahuan dan pengalaman kesenian yang diperoleh dari penataran-penataran di PKJT kepada masyarakat. Dengan demikian, perihal peningkatan apresiasi seni masyarakat di daerah-daerah sebaran seni Jawa Tengah, menjadi tanggung jawab mereka yang mengikuti penataran seni di PKJT.

Siswa-siswa sekolah berbagai tingkat merupakan anggota masyarakat tunas harapan. Pada saatnya kelak, mereka juga diharapkan menjadi bagian dari masyarakat yang dapat menghayati nilai-nilai kehidupan membudaya. Secara cita-cita, mereka juga diharapkan menjadi anggota masyarakat yang dapat menghargai dan menghayati kehidupan kesenian. Oleh karena itu, dalam program penyebarluasan ini, mereka juga dijadikan objek pembinaan. Hanya dengan menjalin kerja sama yang baik dengan para kepala sekolah, program ini dapat diselenggarakan dengan baik. Acara-acara “apresiasi seni” untuk para siswa sekolah yang kerap diselenggarakan oleh PKJT dan ASKI Surakarta merupakan bentuk yang dianggap tepat untuk program penyebarluasan ini. Acara “apresiasi seni” itu biasanya diisi dengan ceramah-ceramah yang disertai dengan peragaan atau pementasan karya-karya ciptaan baru. Penyelenggaraannya dapat di sekolah-sekolah yang bersangkutan, atau di pusat kegiatan PKJT yaitu di Sasonomulyo Keraton Surakarta.

Cara lain yang dilakukan dalam upaya penyebarluasan adalah dengan mementaskan karya-karya ciptaan baru pada setiap kali pementasan, baik yang diselenggarakan sendiri maupun yang diselenggarakan atas permintaan pihak-pihak lain. Kesempatan-kesempatan seperti itu dimanfaatkan sebaik-baiknya untuk menampilkan karya-karya ciptaan baru yang dinilai bermanfaat bagi kehidupan masyarakat.

Dalam hal ini, Gendhon mengambil ‘kebijaksanaan’ untuk tidak menampilkan karya-karya ciptaan baru yang diperkirakan terlalu jauh dari jangkauan daya apresiasi masyarakat penonton. Konsekuensi dari ‘kebijaksanaan’ itu adalah ada beberapa karya cipta baru yang tidak dipentaskan ulang untuk masyarakat. Misalnya koreografi baru

“Joged” karya Sunarno; koreografi “Rudrah” karya Wahyu Santoso Prabowo; dan hampir semua karya-karya komposisi baru karawitan.

Berbagai festival seni diikuti, baik yang bertaraf daerah (kabupaten dan provinsi), nasional, maupun internasional. Sejak 1979 dan seterusnya, setiap tahun sekali Gendhon mengikutsertakan seniman-seniman PKJT-ASKI Surakarta dengan karya-karya cipta terbarunya dalam berbagai festival seni, seperti: Festival Tari/Sendratari tingkat Jawa Tengah dan Nasional; Pekan Wayang Nasional; Pekan Penata Tari Muda Dewan Kesenian Jakarta; Pekan Komponis Muda Dewan Kesenian Jakarta; duta seni ke Bali, Jawa Timur, dan Jawa Barat; Festival Wayang di Perancis (1976); *Durham Oriental Music Festival* (Inggris, 1979); *BBC Promenade Concert* (London, 1979 & 1982); *Summer Music Festival* (Inggris, 1982); *Festival de’Indonesie* (Belgia & Prancis, 1982); Festival Seni Singapura (1982).

Keikutsertaan dalam berbagai forum festival di atas, lebih ditekankan untuk tujuan ‘pamer’. Yang dimaksud ‘pamer’ adalah memamerkan kemampuan dalam berkarya seni kepada kalangan kesenian terbatas, yaitu kalangan yang dipandang memiliki tingkat kemampuan apresiasi seni yang tinggi. Akan tetapi, juga disadari bahwa di balik tujuan itu dapat juga diperoleh manfaat ganda, yaitu di samping ‘pamer’ mungkin dapat juga menambah pengalaman dan meningkatkan kemampuan penghayatan dan apresiasi seni bagi para penontonnya.

C. Faktor Penunjang dan Kendala

Kegiatan-kegiatan kesenian yang dilakukan pada Periode HSB (1952–1960) pada dasarnya sebatas kemampuan para anggota dan organisasi itu. Dalam hal ini menyangkut kemampuan seni para anggota dan kemampuan organisasi dalam menyediakan fasilitas dan dana. Hasrat berkesenian para anggota HSB, yang sebagian besar adalah mahasiswa Universitas Gadjah Mada, pada umumnya tidak dilandasi oleh bekal kemampuan teknik yang memadai. Hasrat berkesenian mereka umumnya lebih didorong oleh kesenangan atau

hobi. Gendhon Humardani mengidentifikasi kemampuan seni para anggota HSB sebagai ‘golongan tenaga kasar’ (Humardani, 1955, 1).

Kekurangmampuan para anggota HSB dalam hal teknik kesenian ini sudah barang tentu memengaruhi hasil garapannya. Faktor inilah yang rupanya menjadi sasaran kritik oleh masyarakat kesenian sekitarnya. Kritik masyarakat itu beragam, mulai dari yang wajar sampai dengan olok-olok di luar kewajaran seni. Meskipun Gendhon sudah menjelaskan tentang kekurangan itu dalam berbagai kesempatan, terutama melalui pidato-pidato pengantar pertunjukan, rupanya belum juga dapat dipahami secara merata oleh masyarakat sekitarnya, terlebih oleh kelompok masyarakat yang bersikap ‘apriori’. Misalnya, pernyataan “barunya pakeliran wayang HSB terletak pada cara berpakaian para *pengrawit* dan duduk di kursi”, merupakan salah satu contoh olok-olok masyarakat sekitar di luar kewajaran seni (Humardani, 1955, 1; Humardani, 1957, 2–3; Humardani, 1958, 6).

Demikianlah, kekurangan para anggota HSB dalam kemampuan teknik kesenian, sedikit atau banyak dapat mengurangi kepercayaan masyarakat terhadap keberadaan HSB. Salah satu faktor yang barangkali menambah kepercayaan masyarakat terhadap HSB adalah karena keberadaannya di bawah pengayoman Universitas Gadjah Mada dan Urusan Kesenian Kantor Kementerian PP dan K Yogyakarta.

Agak berbeda dari kegiatan-kegiatan kesenian pada periode HSB, kegiatan-kegiatan di “dapur” olah seni PKJT dan ASKI Surakarta (1970–1983) ditujukan untuk pencapaian kualitas garapan seni yang terbaik. Untuk tujuan itu diberlakukan cara-cara kerja yang sifatnya profesional, yaitu cara kerja yang mengutamakan kecermatan, kerja keras terus-menerus tanpa mengenal lelah, dan menerapkan disiplin yang tinggi. Cara-cara kerja semacam itu sekaligus difungsikan sebagai alat seleksi. Para seniman peserta kegiatan-kegiatan seni di PKJT dalam kenyataannya terseleksi dengan sendirinya. Barang siapa yang mengikuti kegiatan atas dasar hasrat kesenangan atau hobi belaka, biasanya tidak lama kemudian akan mundur dengan sendirinya, tanpa ditekan atau diminta oleh siapa pun, juga oleh PKJT. Hal ini karena

hubungan antara para seniman peserta dan PKJT tidak terjalin dalam ikatan formal, melainkan lebih terjalin dalam suatu ikatan batin.

Kemampuan teknik kesenian yang tinggi, kecuali sangat vital bagi keperluan penggarapan dan penciptaan, juga dapat meningkatkan kepercayaan masyarakat dan juga dapat meningkatkan daya apresiasi masyarakat. Masyarakat kesenian dan bahkan masyarakat awam pun tentu akan lebih menghargai suatu sajian seni yang menyiratkan kemampuan teknik seni yang tinggi daripada suatu sajian seni yang tampil seadanya.

Pada tahap-tahap awal, usaha-usaha pembaruan seni di “dapur” olah seni PKJT seperti halnya yang dialami oleh HSB, yaitu menimbulkan reaksi dari kalangan masyarakat seni tradisi. Akan tetapi, dalam perkembangan selanjutnya reaksi itu semakin menipis dan akhirnya menghilang dengan sendirinya. Bahkan di antara kalangan atau pun perorangan yang pernah melancarkan reaksi keras sekalipun, seperti kalangan atau orang-orang yang pernah menyatroni pertunjukan *Samgita Pancasona*, akhirnya mau bergabung dalam PKJT, menjadi pendukung dan bahkan menciptakan karya-karya baru sejenis *Samgita Pancasona*. Murtiyoso, salah satu penonton yang ikut memprotes pertunjukan *Samgita* pada waktu itu, dan Hastanto yang menjadi *pengrawit* dalam pertunjukan *Samgita Pancasona*, kemudian menjadi asisten Gendhon Humardani yang andal dalam seni pedalangan dan seni karawitan. Dari kedua orang ini pula dapat diketahui masih ada beberapa asisten Gendhon yang mantan penentang *Samgita* (Murtiyoso & Hastanto, wawancara, 1989).

Faktor keterbatasan HSB dalam hal fasilitas dan dana barangkali menjadi salah satu penyebab keterbatasan ruang gerak HSB. Kegiatan-kegiatan HSB pada umumnya terbatas pada kegiatan olah seni bagi kelompoknya sendiri. Kesempatan untuk mempertunjukkan karya-karya hasil kreasi seniman-seniman HSB pada umumnya tergantung pada kesempatan yang diberikan oleh pihak-pihak lain. Keadaan fasilitas dan dana yang ada tampaknya tidak memungkinkan untuk menciptakan sendiri forum-forum kesenian secara mandiri, yang tidak tergantung pada pihak lain. Hal ini tentu berbeda dari

fasilitas dan dana yang disediakan bagi kegiatan-kegiatan oleh seni di PKJT, meskipun relatif terbatas, tetapi cukup memungkinkan untuk menyelenggarakan program-program kegiatan seni bagi tercapainya tujuan “penjarwaan”. Fasilitas dan dana PKJT itu tidak hanya semata-mata untuk penyelenggaraan berbagai kegiatan kesenian, tetapi juga sebagian digunakan untuk kesejahteraan para seniman peserta kegiatan itu. Kecuali ‘uang lelah’ dan bantuan untuk transportasi, kesulitan-kesulitan mereka yang berkenaan dengan keadaan ‘darurat’, misalnya sakit, dan meninggal, diperhatikan dan dibantu secukupnya.

Para tunas seniman peserta kegiatan yang memiliki potensi tumbuh dan menunjukkan kesungguhan dalam mengikuti kegiatan, disediakan asrama secara gratis. Dengan cara memperhatikan dan atau mengurangi beban kesulitan hidup sehari-hari mereka itu, diharapkan dapat mengondisikan mereka untuk lebih memusatkan perhatian kepada kegiatan-kegiatan olah seni di “dapur” PKJT. Dengan demikian, jalan untuk mencapai tujuan “penjarwaan” kemungkinannya lebih terbuka dan dapat dipercepat prosesnya. Bahwa dalam kenyataannya kadang-kadang fasilitas dan dana yang tersedia kurang mencukupi semua kebutuhan di atas, namun hal itu biasanya dapat diatasi dengan jalan mencari bantuan kepada pihak swasta, baik melalui jalur-jalur resmi, maupun melalui jasa orang-orang penting ‘pengayom’ PKJT.

Hubungan Gendhon Humardani dengan para anggota HSB terjalin dalam tingkat yang sejajar karena bagaimanapun mereka adalah sekolega mahasiswa. Kedudukan Gendhon dalam HSB sebagai ‘Ketua Umum’, yang berarti dianggap lebih mumpuni daripada para anggota HSB lainnya, tetapi dengan kedudukan itu Gendhon tidak dapat demikian saja mengarahkannya untuk mengikuti semua gagasannya dan melakukan cara-cara pencapaiannya. Hal ini tersirat dalam pernyataan Gendhon berikut ini.

“ ... Dalam suatu perkumpulan, konsepsi perseorangan itu wujudnya tentu tidak dapat dijemakan secara utuh. Beberapa faktor menentukan wujud ini: kehidupan perkumpulan, kerjasama dan loyalitas anggota, dan sebagainya, yang tiap-

tiap kali kadarnya masing-masing berlainan ...” (Humardani, 1956, 4).

Hubungan Gendhon dengan para anggota HSB di atas sifatnya sangat berbeda dari hubungan Gendhon dengan para seniman pengikutnya di PKJT-ASKI Surakarta. Di PKJT-ASKI Surakarta, dalam hal konsep-konsep kesenian dan terutama konsep pembaruannya, Gendhon dianggap paling mumpuni. Hal itu karena di samping konsep-konsep tersebut berasal dari dia, juga karena bagi para pengikut merupakan hal yang sama sekali baru.

Dari hal itulah, sifat hubungan antara Gendhon seniman pengikutnya lebih dirasakan sebagai hubungan antara orang yang lebih tahu dan orang yang kurang tahu. Seolah-olah hubungan itu berlangsung dalam bentuk ‘vertikal’, yaitu antara bawahan dan atasan, dan sebaliknya. Bentuk hubungan semacam itu sungguh terasa dalam hubungan antara Gendhon para tunas seniman pengikutnya. Bahkan para tunas seniman ini dengan bangga menyebut diri sebagai para *cantrik* Gendhon. Hal itu seolah-olah membayangkan suatu keadaan hubungan yang terjadi di suatu pertapaan, kuil, atau *paguron* (perguruan), antara “Sang Pertapa”, atau “Pendeta/Resi/Begawan”, atau “*Suhu*/Guru” para murid atau *cantrik* pengikutnya. Para murid atau *cantrik* ini tidak hanya sebagai siswa pencari pengetahuan saja, tetapi juga sebagai orang-orang yang taat menjalankan perintah-perintah yang diberikan oleh ‘Sang Guru’ Gendhon Humardani. Barangkali ada kemiripan dengan hubungan antara Kiai dan para santrinya di Pondok Pesantren.

Sifat hubungan ‘vertikal’ tersebut barangkali juga erat kaitannya dengan kedudukan Gendhon sebagai pimpinan formal PKJT sekaligus ASKI Surakarta. PKJT tidak memiliki pegawai tetap, tetapi pegawai tidak tetap yang tugasnya membantu kelancaran tata-laksana administrasi. Jumlah mereka tidak lebih dari 10 orang, yang setiap kali dapat diganti atau diangkat kembali. Kesepuluh orang itu terdiri atas: 1) sekretaris; 2) bendahara; 3) urusan tata-usaha surat menyurat; 4) seksi tari; 5) seksi karawitan; 6) seksi pedalangan; 7) seksi sastra dan teater; 8) seksi kerumahtanggaan; 9) sopir; dan 10) tenaga pembersih.

Di antara kesepuluh orang tersebut, ada lima orang yang tidak pernah diganti, yaitu bendahara, urusan tata usaha surat menyurat, seksi sastra dan teater, kerumahtanggaan, dan sopir. Sampai dengan berakhirnya PKJT dan berubah menjadi Taman Budaya, seksi sastra dan teater dan sopir diangkat menjadi PNS Taman Budaya; urusan surat menyurat diangkat menjadi pegawai ASKI Surakarta. Bendahara meninggal dan urusan kerumahtanggaan pensiun.

Hubungan ‘vertikal’ antara para tunas seniman dan para *cantrik* dengan Gendhon juga sangat jelas karena mereka pada umumnya adalah para pengajar, asisten pengajar, asisten mahasiswa, dan mahasiswa ASKI Surakarta. Usia mereka pada umumnya masih muda, juga masih muda dalam pengetahuan, pengalaman, dan kemampuan teknik kesenian. Apabila dibanding dengan Gendhon, pengetahuan dan pengalaman berkesenian mereka masih berada jauh di bawahnya. Kecuali itu, kedudukan mereka sebagai pegawai negeri dan mahasiswa ASKI Surakarta, sudah barang tentu berada di bawah sub-ordinasi pimpinannya, yaitu Gendhon.

Di “dapur” olah seni PKJT para *cantrik* bukan hanya digodok tetapi juga digojlok. Setiap hari, mulai pukul 06.00 (pagi) sampai dengan pukul 23.00 (malam) selalu ada kegiatan yang mereka lakukan. Antara pukul 07.30 sampai 13.00 biasanya untuk kegiatan-kegiatan kurikuler (kuliah) ASKI Surakarta, dan waktu selebihnya untuk kegiatan-kegiatan PKJT. Kegiatan-kegiatan kurikuler ASKI Surakarta, bagi civitas akademika (mahasiswa dan dosen) adalah suatu keharusan. Akan tetapi, untuk kegiatan-kegiatan PKJT sebenarnya bukan suatu keharusan bagi mereka. Namun dalam kenyataannya, sering kali batas-batas antara kegiatan ASKI Surakarta dan PKJT itu tidak jelas. Seolah-olah antara ASKI Surakarta dan PKJT itu menyatu dalam kebijaksanaan Gendhon. Meskipun secara formal batas-batasnya cukup jelas, hal-hal yang berhubungan dengan ‘pembentukan sikap berkesenian’ para *cantrik*, ASKI Surakarta dan PKJT tidak dibedakan. Bagi Gendhon, siapa pun para *cantrik* yang sudah berniat menjalin ikatan dengannya, apakah mereka itu dosen dan mahasiswa ASKI atau bukan, harus teguh dalam sikap maupun prinsip, dan mau bekerja keras. Sikap mendua, misalnya di ASKI ‘begitu’, di PKJT ‘begini’, di

luar ASKI dan PKJT ‘semaunya’, bagi Gendhon merupakan sikap yang ditentang.

Untuk menjaga konsistensi dari sikap mereka itu, tidak jarang Gendhon memberikan sanksi terhadap para *cantrik* yang mendua, atau yang bekerja setengah-setengah, atau yang tidak jujur, dan lain-lainnya yang sejenis. Jika para *cantrik* jujur, dalam hati mereka tersimpan perasaan takut dan segan terhadap Gendhon. Takut akan sanksi yang dapat menimpa siapa pun, dan segan karena hampir dalam setiap kegiatan, Gendhon selalu berada di tengah-tengah mereka, meskipun hanya untuk mengamati. Oleh karena itu, betapa pun lelahnya, mereka tetap melakukan kegiatan-kegiatan yang sudah dijadwalkan.

Bagi para *cantrik* yang dapat memahami dan mendalami sifat dan sikap Gendhon, cara-cara yang ditempuh Gendhon di atas merupakan suatu pengalaman yang sangat bermanfaat, terutama untuk pembentukan sikap pribadi yang berkaitan dengan proses berkarya seni secara ‘profesional’. Akan tetapi, pada umumnya yang mereka tangkap dari Gendhon adalah cara-cara lahiriahnya saja, seperti memberi sanksi, marah, dan didiamkan.

Perasaan takut dan segan yang timbul pada mereka, pada dasarnya disebabkan oleh pemahaman yang kurang mendalam terhadap pribadi Gendhon. Pemberian sanksi, dimarahi, didiamkan, hanyalah cara Gendhon untuk membentuk sikap disiplin para *cantrik* pengikutnya. Dalam kenyataannya, Gendhon tidak pernah menunjukkan ‘rasa dendam’, bahkan biasanya selalu membuat pertimbangan dan selalu berusaha untuk dekat dengan mereka. Hampir dalam setiap kegiatan latihan, Gendhon selalu memanfaatkan waktu-waktu istirahat untuk berkelakar dengan para *cantrik*. Kadang-kadang juga meminta tolong kepada beberapa *cantrik* untuk secara bergiliran memijit punggungnya.

Persaan takut dan segan yang tidak didasari oleh pemahaman yang mendalam tentang pribadi Gendhon, mengakibatkan kesungguhan yang mereka tunjukkan sesungguhnya bersifat semu. Di antara mereka ada yang seolah-olah bersungguh-sungguh bila di hadapan Gendhon, tetapi apabila tidak ada Gendhon, sikap ‘asli’-nya

muncul, yaitu seenaknya sendiri. Di lingkungan PKJT-ASKI Surakarta mereka seolah-olah memperlihatkan kesungguhannya, tetapi di luar lingkungan itu mereka melepaskan sikap kesungguhan itu.

Situasi hubungan yang terjadi di lingkungan PKJT-ASKI Surakarta di atas, rupanya dimanfaatkan sebaik-baiknya oleh Gendhon dalam rangka memfungsikan PKJT sebagai “dapur” olah seni bagi pengembangan kehidupan seni tradisi yang bercorak dan berwatak modern kontemporer. Pada akhirnya tenaga inti yang digerakkan untuk mencapai tujuan “penjarwaan” sebagian besar adalah para *cantrik*, tenaga pengajar, asisten, dan mahasiswa ASKI Surakarta, di samping para empu sebagai narasumber. Pada mulanya memang banyak tugas-tugas yang ditangani sendiri oleh Gendhon, tetapi setelah para *cantrik* dianggap telah siap, peranan Gendhon lebih sebagai pemegang kendali dan menggerakkan mereka ke arah tujuan yang dikehendaki Gendhon.

Apabila terhadap para *cantrik* Gendhon Humardani bersikap keras, bahkan seolah-olah agak ‘otoriter’ maka terhadap pembina seni, pejabat, dan tenaga teknis kebudayaan/kesenian kantor-kantor Depdikbud di daerah-daerah, ia lebih bersikap lembut dan membimbingnya dengan sabar. Terhadap para pembina atau pamong seni ini, Gendhon tidak terlalu banyak menuntut, tidak seperti terhadap para *cantrik*. Menurut Gendhon, tidak pada tempatnya jika para pembina dituntut untuk berpikir dan berkarya seperti halnya seniman karena mereka bukan seniman. Jika saja mereka dapat memahami konsep-konsep kesenian dan atau dapat meniru dengan baik model-model garapan baru yang diberikan dalam penataran-penataran di PKJT, menurut Gendhon, itu sudah lebih dari cukup. Oleh karena itu, cara yang ditempuh Gendhon adalah membimbingnya setapak demi setapak (Humardani, dalam rekaman audio kaset No.7.6/SUN/1979).

Hubungan dengan para pembina seni di daerah-daerah dapat terjalin dengan baik dan lancar berkat pengertian yang baik dari Kepala Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Tengah, juga Kepala-Kepala Kantor Depdikbud di daerah-daerah

tingkat kabupaten, kota madya, dan kecamatan. Meskipun dalam waktu 13 tahun (1970–1983) terjadi tiga kali pergantian Kepala Kantor Wilayah, hubungan dengan Kantor Wilayah tetap terjalin dengan baik. Apalagi sejak Kepala Bidang Kesenian Kantor Wilayah tersebut dijabat oleh A. Sugiarto, salah seorang *cantrik* Gendhon yang alumni ASKI Surakarta.

Secara hierarkis kedua lembaga PKJT dan kantor Bidang Kesenian berada pada tingkat yang sejajar, tetapi secara psikologis, A. Sugiarto berada di bawah kewibawaan Gendhon. Hampir semua keinginan Gendhon yang berhubungan dengan program ‘pembinaan dan pengembangan kehidupan seni tradisi’ di daerah-daerah wilayah binaan Kantor Bidang Kesenian, selalu ditaati oleh A. Sugiarto. Hal ini tentunya berkebalikan dengan keadaan pada periode HSB. Meskipun hubungan HSB dengan Kantor Urusan Kesenian Yogyakarta juga terjalin dengan baik, tetapi ikatan hubungan kedua lembaga tersebut tidak didasarkan atas pembagian tugas secara formal. Dalam hal ini, Kantor Urusan Kesenian Yogyakarta lebih berperan sebagai ‘pengayom’ bagi keberadaan HSB.

D. Yang Sudah dan Yang Belum Tercapai

Setelah melewati pembicaraan yang panjang tentang “penjarwaan”, sampailah pada suatu pertanyaan, apakah tujuan Gendhon Humardani membangun kehidupan seni tradisi yang bercorak dan berwatak modern-mengindonesia sudah tercapai? Tercapai seluruhnya? tentu saja belum. Akan tetapi, sebagian atau sebagian besar sudah tercapai.

Pada dekade tahun 1950-an, dan berulang kembali pada dekade tahun 1970-an, sikap dan reaksi menentang dari masyarakat seni tradisi terhadap konsep-konsep pembaruan beserta hasil karya-karya seni tradisi baru yang dilakukan oleh Gendhon Humardani dan para pengikutnya, masih tetap menonjol. Akan tetapi, sejak sekitar tahun 1980-an awal hingga kini, reaksi semacam itu sudah tipis sekali dan boleh dikatakan sudah tidak terdengar lagi. Apabila dahulu para seniman seni tradisi masih berkilah bahkan berdebat tentang *waton*,

atau *pakem*, yang bagi mereka sendiri belum jelas kriterianya maka kini hampir tidak terdengar lagi. Kalangan Keraton Kasunanan Surakarta, yang pada mulanya menentang lahirnya garapan “padat” tari *Bedhaya* dan *Srimpi* menurut versi Gendhon, akhirnya juga mau menerimanya. Hal itu pada awalnya ditandai dengan pementasan tari *Bedhaya* dan atau *Srimpi* hasil garapan baru PKJT-ASKI Surakarta pada acara-acara penting yang diselenggarakan oleh Keraton Kasunanan Surakarta. Pada waktu-waktu selanjutnya beberapa *Putri Dalem* (putra Sri Susuhunan Pakubuwana XII) ikut serta dalam kegiatan penggarapan tari *Bedhaya* dan atau *Srimpi* versi PKJT. Akhirnya sekarang para *Putri Dalem* menggarap atau menciptakan sendiri tari *Bedhaya* dan atau *Srimpi* secara “padat”, antara lain *Srimpi Lagu Dhempel* (1979) dan *Bedhaya Durodasih* (1986).

Demikian juga dalam seni pedalangan, garapan baru “Pakeliran Layar Lebar” yang menurut tradisi pertunjukan wayang kulit merupakan bentuk garapan yang sama sekali baru, ketika dipentaskan di lapangan terbuka untuk masyarakat luas, ternyata mendapat sambutan yang sangat antusias dari para penonton. Hal ini ditunjukkan dengan permohonan untuk mempertunjukkan kembali “Pakeliran Layar Lebar” pada kesempatan lain, dan sambutan penonton yang tetap sangat antusias.

Berpuluh-puluh karya baru dalam seni tari, pedalangan, dan karawitan, mulai dari yang masih berakar kuat pada unsur-unsur tradisi sampai dengan yang banyak meninggalkan tradisi, telah dihasilkan melalui “dapur” olah seni PKJT. Karya-karya baru itu tidak hanya diciptakan oleh para seniman muda, tetapi seniman yang bertaraf empu pun, seperti Martapangrawit, juga menunjukkan semangat mudanya berkat bergaul dekat dengan Gendhon. Komposisi solo *gender* yang diberi judul “Perjalanan” (1984), merupakan indikator bahwa penciptanya, *Empu* Martapangrawit, bersemangat muda dan baru dalam berkarya; semangat muda dan baru Gendhon.

Para dalang yang mula-mula tidak sependapat dengan konsep-konsep pakeliran ‘baru’, dan acuh tak acuh pada karya baru pakeliran “padat”, lambat laun mau mendengar, mau memahami, mau belajar, dan akhirnya beberapa dalang berusaha melakukan hal yang serupa.

Sebagai contoh, Ki Manteb Soedarsana, dalang yang sangat populer saat itu, banyak menerapkan konsep garapan ‘baru’ pakeliran “padat” ke dalam pertunjukan pakeliran semalam suntuknya. Di samping itu, kerap juga mementaskan garap pakeliran “padat”.

Semangat berkarya secara ‘baru’ makin meluas ke daerah-daerah. Setiap tahun sekali, para seniman dari daerah-daerah di Jawa Tengah bertemu dalam forum Festival Seni tingkat Provinsi Jawa Tengah. Dalam forum seperti itulah tampak jelas warna garapan dari setiap peserta festival yang tidak disangsikan lagi berkiblat pada konsep-konsep garapan ‘baru’ versi Gendhon, dan karya-karya ciptaan ‘baru’ produk PKJT-ASKI Surakarta, baik dalam seni tari, karawitan, maupun pedalangan.

Cita-cita Gendhon yang belum terwujud sampai sekarang di antaranya adalah keinginannya untuk menyelenggarakan program-program studi “Guru Seni”, “Pamong Seni”, dan “Kritik Seni” di ASKI Surakarta. Keinginan tersebut terbentur pada peraturan yang dibuat oleh institusi yang memiliki kewenangan menentukan dapat tidaknya program-program studi tersebut diselenggarakan di ASKI Surakarta. Peraturan yang berlaku pada saat itu bahwa yang diberi kewenangan untuk menyelenggarakan program-program studi pendidikan guru pada tingkat perguruan tinggi adalah Institut Keguruan Ilmu Pendidikan (IKIP) dan atau Fakultas Ilmu Pendidikan. Oleh karena itu, yang dapat dilakukan pada tahun 1980 adalah bekerja sama dengan Fakultas Ilmu Pendidikan Universitas Negeri Sebelas Maret Surakarta (UNS) untuk menyelenggarakan bersama Program Pendidikan Guru untuk seni tari dan seni karawitan. Luarannya adalah guru-guru seni tari dan seni karawitan untuk Sekolah Menengah Pertama (SMP) di Jawa Tengah dan Daerah Istimewa Yogyakarta.

Kerja sama itu telah diwujudkan dengan pembagian tugas: UNS bertindak sebagai penyelenggara program studi dan ASKI Surakarta menyediakan fasilitas tempat dan peralatannya, serta tenaga-tenaga pengajar seni tari dan karawitannya. Akan tetapi, kerja sama itu hanya berlangsung selama dua tahun. Menurut Gendhon, banyak hal yang menurut sifatnya prinsip, tetapi tidak dapat sepenuhnya dilaksanakan oleh penyelenggara. Akhirnya ASKI Surakarta melepaskan diri dari

ikatan kerja sama tersebut, dan UNS terus menyelenggarakan program itu sendiri.

Apabila program pendidikan guru kesenian sudah pernah dilaksanakan meskipun berhenti di tengah jalan maka rencana penyelenggaraan program pendidikan ‘Pamong Seni’ hanya berhenti sampai pada angan-angan saja. Pada 1978 Gendhon sudah merumuskan pemikiran tentang program pendidikan ‘Pamong Seni’ itu. Lembaga yang paling berkepentingan dengan program tersebut adalah Direktorat Kesenian atau Direktorat Jenderal Kebudayaan. Gendhon sudah berusaha meyakinkan kedua lembaga itu akan pentingnya tenaga-tenaga ahli ‘kepamongsenian’ dalam kehidupan kesenian.

Gagasan Gendhon Humardani tentang hal itu mendapat tanggapan positif. Beberapa kali dikirim “tim survei” dari Direktorat Jenderal Kebudayaan ke ASKI Surakarta untuk menjajagi kemungkinan-kemungkinan terwujudnya gagasan tersebut. Akan tetapi, hanya berhenti pada survei saja. Seterusnya tidak pernah ada laporan atau kesimpulan dan apalagi keputusan tentang penyelenggaraan program pendidikan ‘Pamong Seni’ itu. Untuk program pendidikan Kritikus, Gendhon memang baru sampai pada tahap pemikiran saja; belum pernah dirumuskan secara rinci mengenai bentuk penyelenggaraannya maupun inti isi kurikulumnya (Humardani, 1980/81).

Kegagalan untuk menyelenggarakan sendiri program-program pendidikan Guru Seni, Pamong Seni, dan Kritikus Seni di atas tidak menghentikan usaha Gendhon untuk mencapainya. Usaha-usaha untuk itu tetap dilakukan dalam batas-batas kewenangannya. Gendhon berusaha untuk menyiapkan para mahasiswa ASKI Surakarta agar kelak menjadi tenaga terampil dalam bidang kesenian tradisi, yang memiliki kapasitas untuk tugas-tugas sebagai guru, pamong, dan kritikus seni di daerah-daerah. Kandungan isi kurikulum ASKI Surakarta dan silabusnya dirancang sedemikian rupa untuk tujuan tersebut, yaitu agar lulusan ASKI Surakarta bukan hanya sebagai seniman, tetapi juga mampu melakukan tugas-tugas sebagai guru, pamong, dan kritikus seni.

Cita-cita untuk meningkatkan status kelembagaan ASKI Surakarta menjadi ‘Institut Kesenian’ juga kandas. Sesungguhnya cita-cita tersebut tidak hanya datang dari Gendhon, tetapi juga merupakan cita-cita bersama dari akademi-akademi seni yang sudah eksis pada waktu itu, yaitu ASKI Surakarta; ASTI, STSRI-ASRI, dan AMI Yogyakarta; ASTI Denpasar; ASTI Bandung; dan ASKI Padang Panjang. Pada tahun 1976 dimulai pembicaraan untuk mewujudkan Institut Seni melalui rapat-rapat terbatas, yang diikuti oleh semua Ketua Akademi Seni tersebut. Untuk keperluan itu pemerintah menyediakan dana dan wadahnya, yaitu “Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia” yang berkantor pusat di Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Jakarta. Dari tahun ke tahun rapat-rapat diadakan; alternatif-alternatif diusulkan dalam diskusi dan atau pembicaraan yang cukup panjang dan alot. Beberapa alternatif yang pernah diusulkan di antaranya dapat dijelaskan pada alinea di bawah ini (Humardani, 1981, 4–6).

Alternatif pertama, hanya ada satu Institut Kesenian Indonesia yang berkantor pusat di Jakarta, dengan tujuh fakultas yang tersebar di lima kota tempat akademi-akademi seni berada, yaitu di Surakarta, Yogyakarta, Denpasar, Bandung, dan Padang Panjang. Alternatif ini tidak disetujui oleh Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, dengan alasan, tidak dibenarkan satu institut memiliki lebih dari satu fakultas sejenis. Misalnya, di Surakarta ada Fakultas Seni Pertunjukan, demikian juga di Yogyakarta, Denpasar, Bandung, dan Padang Panjang. Menurut Gendhon, alasan itu tidak tepat karena meskipun sejenis, tetapi sesungguhnya berbeda dalam sifat dan akar budaya daerahnya.

Alternatif kedua, diusulkan satu institut dengan dua fakultas, Fakultas Seni Rupa dan Desain di Yogyakarta, dan Fakultas Seni Pertunjukan di Surakarta. Alternatif kedua ini diusulkan oleh Gendhon, setelah ASTI Bandung dan ASKI Padang Panjang tidak sanggup melaksanakan ‘alternatif pertama’, dan setelah ada rencana untuk mendirikan Institut Kesenian Indonesia (IKI) di Yogyakarta dengan dua fakultas, yaitu Fakultas Seni Rupa dan Desain, dan Fakultas Kesenian. Usulan Gendhon pun ditolak oleh forum, dengan

alasan yang sama dengan alasan penolakan alternatif pertama. Ketika Gendhon Humardani menolak rencana pendirian IKI di Yogyakarta maka kepadanya disodori alternatif ketiga.

Alternatif ketiga, menggabungkan ASKI Surakarta dengan universitas terdekat, dalam hal ini UNS. Usulan ini menurut Gendhon bukan alternatif karena hal itu berarti menyerahkan nasib ASKI Surakarta kepada orang-orang yang pada umumnya kurang memahami masalah-masalah kesenian, terutama seni tradisi.

Aternatif keempat, mengalihkan status ASKI Surakarta menjadi “Sekolah Tinggi”. Gendhon menganggap alternatif ini bukan alternatif yang sejajar/setara, melainkan merupakan pilihan yang paling baik di antara yang tidak baik. Bahkan Gendhon menganggap bahwa alternatif ini dapat mematikan perkembangan jika Sekolah Tinggi hanya diberi kewenangan untuk membuka program-program diploma. Menurut Gendhon, masyarakat itu menganggap bahwa kedudukan Sekolah Tinggi itu lebih rendah daripada Institut; menganggap bahwa sarjana itu lebih bergengsi daripada diploma seniman. Oleh karena itu, jika diminta untuk memilih, masyarakat tentu akan memilih Institut; tidak memilih Sekolah Tinggi. Dengan demikian, akibatnya peminat masuk Sekolah Tinggi “ASKI Surakarta” akan menurun karena prestise itu. Menurunnya jumlah peminat itu menurut Gendhon dapat menghambat pertumbuhan ASKI Surakarta yang selama ini telah menunjukkan kepesatan.

Setelah peristiwa itu, yaitu setelah Gendhon disodori alternatif keempat, Gendhon mengumpulkan semua staf pimpinan ASKI Surakarta. Kepada mereka ia menyatakan keinginannya untuk mengundurkan diri. Kepada para stafnya yang juga mau mengikuti jejak Gendhon, Gendhon berjanji akan membantu menguruskan kepindahannya ke instansi-instansi lain. Dalam suratnya kepada Dirjen Pendidikan Tinggi Gendhon Humardani memohon agar “keputusan apa pun yang hendak diambil, hendaknya suatu keputusan yang tidak mematikan perkembangan seni tradisi” (Humardani, 1981, 6).

Pada bulan Januari 1982 Gendhon diundang untuk bertemu Menteri Pendidikan dan Kebudayaan, Daoed Joesoef. Dalam pertemuan tersebut juga hadir Dirjen Pendidikan Tinggi, Dody

Tisnaamijaya. Inti dari pertemuan tersebut, Menteri menugaskan Gendhon selaku Ketua ASKI Surakarta untuk mempersiapkan berdirinya “IKI Surakarta” dalam waktu satu setengah tahun. Gendhon menyatakan sanggup dan kembali ke Surakarta.

Tugas yang paling mendesak dan harus segera selesai adalah menyiapkan “Fakultas Seni Rupa dan Desain” karena memang tidak ada cikal bakalanya di ASKI Surakarta. Persiapan-persiapan yang dilakukan di antaranya menyusun rencana organisasi; menyusun kurikulum untuk semua program studi yang akan diselenggarakan; dan merekrut tenaga-tenaga pengajar (Humardani, 1983). Rencananya, akan disusun “Laporan Tentang Usaha-Usaha Persiapan Pembentukan IKI Surakarta” untuk dilaporkan kepada Menteri pada Selasa tanggal 7 Juni 1983. Akan tetapi, pada tanggal 5 Juni 1983 Gendhon harus dirawat secara intensif di rumah sakit. Di ruang *Intensive Care Unit* (ICU) itulah Gendhon berusaha merumuskan “Laporan tentang Usaha-Usaha Persiapan Pembentukan IKI Surakarta”, dengan mendikte Rustopo (sebagai Wakil Ketua Bidang I/Akademik waktu itu) secara lisan. Rustopo merekam semua yang dilaporkan Gendhon, kemudian sampai di rumah Rustopo mentranskrip, mengedit, dan mencetaknya. Pada Selasa 7 Juni 1983 Rustopo ke Jakarta untuk menyerahkan laporan tersebut kepada Menteri P dan K lewat Dirjen Pendidikan Tinggi. Dua bulan kemudian, tepatnya pada Minggu 7 Agustus 1983, Gendhon Humardani meninggal dunia. *Inalillahi wa ina ilaihi roji’un*.

Selanjutnya pada waktu Nugroho Notosusanto menjabat sebagai Mendikbud, menggantikan Daoed Joesoef, tiba-tiba pada tahun 1984 memutuskan bahwa Akademi-Akademi Seni di Yogyakarta (ASTI, STSRI-ASRI, dan AMI) disatukan dan ditetapkan menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta; dan menunjuk But Mochtar (dari ITB Bandung) menjadi rektornya. Adapun nasib Akademi-Akademi Seni lainnya, yaitu ASKI Surakarta, ASKI Padang Panjang, ASTI Denpasar, dan ASTI Bandung, tetap berstatus akademi seperti sedia kala.

Sepeninggal Gendhon Humardani para penerusnya harus mulai lagi berjuang dari awal, berusaha meningkatkan status ASKI Surakarta melalui pembicaraan dan pendekatan dengan orang-orang

penting ‘baru’ di lingkungan Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, juga dengan orang-orang ‘penting’ lainnya yang diharapkan dapat membantu usaha-usaha tersebut. Akhirnya pada tanggal 6 Oktober 1988, Mendikbud Fuad Hasan menetapkan ‘alih status’ ASKI Surakarta menjadi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta. Dengan catatan, itu baru keputusan Menteri; dalam hal ini ASKI Surakarta hanya berubah namanya menjadi STSI Surakarta, di mana organisasi tata-laksana, anggaran, dan kewenangannya masih tetap ASKI. Baru empat tahun kemudian, tepatnya pada tanggal 20 April 1992, status STSI Surakarta menjadi mantap, setelah terbit Surat Keputusan Presiden RI No. 21/1992. Seandainya Gendhon masih hidup, tentu akan menolak keputusan tersebut, atau mengundurkan diri sebagai Ketua.

Satu lagi cita-cita Gendhon yang belum terwujud, yaitu keinginan agar masyarakat, terutama pemerintah, menghargai tenaga seorang seniman berdasarkan kekaryaannya. Keinginan untuk itu sudah dilontarkan Gendhon sejak tahun 1960, yaitu dalam forum “Musyawarah Sekitar Arti Kepribadian Nasional” di Salatiga (Humardani, 1960, 6), kemudian diulang kembali pada waktu memimpin PKJT dan ASKI Surakarta (1970–1983).

Kebijaksanaan pemerintah dalam menghargai tenaga kerja manusia pada umumnya tidak didasarkan atas prestasi kerja atau kemampuan kekaryanya, tetapi lebih didasarkan atas ‘ijazah’ yang dimiliki. Masyarakat mengakui kemampuan seseorang sebagai empu, tetapi berhubung ia hanya memiliki ijazah setingkat Sekolah Dasar maka menurut peraturan kepegawaian yang berlaku ia hanya berhak memperoleh gaji setara dengan golongan ‘pesuruh’. Sampai dengan akhir tugasnya sebagai pegawai negeri, ia mendapat hak pensiun setara dengan gaji pensiunan golongan II/c. Untuk perbandingan, Ki Wasitadipura, seorang empu Karawitan setingkat Martapangrawit, mengajar di UCLA Amerika Serikat dengan jabatan “Profesor”. Ketika pensiun kembali ke Yogyakarta, setiap bulan beliau menerima gaji pensiunan sebesar USD 2000 (RM Soedarsono, 1986/87, 67).

Keinginan Gendhon Humardani adalah agar pemerintah maupun masyarakat menghargai kemampuan kesenimanannya secara

layak. Penghargaan secara layak berarti menempatkan kemampuan kesenimanannya sejajar dengan kemampuan keahlian dalam bidang lain-lainnya, yaitu setara, terhormat, dan tinggi. Dalam hal ini tentu harus disertai dengan segala konsekuensinya yang wajar, umpamanya konsekuensi ‘upah’ yang mesti diterima sehubungan dengan jasa kesenimanannya. Apabila masyarakat mau membeli karya lukisan Afandi dengan harga puluhan bahkan ratusan juta rupiah maka kiranya kurang layak apabila karya-karya atau jasa para empu seni tradisi setingkat Martapangrawit hanya dibayar puluhan ribu rupiah saja; atau hanya diberi selebar kertas atau sertifikat “Anugerah Seni” dan sertifikat-sertifikat penghargaan lainnya. Dalam hal ini, Gendhon memandang penting hal-hal yang berhubungan dengan kesejahteraan hidup para seniman, khususnya seniman tradisi.

Gendhon Humardani melihat kenyataan bahwa tidak sedikit para seniman tradisi yang memiliki kemampuan kesenimanannya yang tinggi, keadaan hidup sehari-harinya serba kekurangan. Keadaan serba kekurangan ini dapat berkembang dan atau berubah menjadi rawan. Kemungkinan besar mereka dapat berubah sikap, dari yang semula megutamakan mutu kekaryaannya, menjadi mengutamakan ‘upah’-nya. Ekseks dari keadaan semacam itu adalah prinsip “*waton payu*” (asal laku), “*waton mangan*” (asal bisa hidup/makan), atau “asal-asalan” lainnya (Humardani, 1979/80a, 40).

Pada pertengahan dekade 1970-an, Direktorat Jenderal Kebudayaan membentuk Tim Khusus yang bertugas menggodok “kriteria kemampuan kesenimanannya” untuk diusulkan memperoleh “Surat Ketetapan” dari pemerintah. Usulan tentang itu sudah berulang kali dibahas dalam rapat-rapat yang diselenggarakan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan di Pusat, maupun oleh DPR-MPR RI. Akan tetapi, sampai dengan para seniman-seniman yang diusulkan satu per satu meninggal dunia, keputusan tentang hal itu tidak pernah terbit. Anehnya, keputusan tentang hal itu justru terbit di jajaran Departemen Penerangan, ketika menteri Ali Murtopo. Kabar gembira menyusul dari jajaran Departemen Dalam Negeri, khususnya di Pemerintah Daerah Kota Surakarta, yaitu pengangkatan para seniman menjadi pegawai negeri sipil (PNS).

Akan tetapi, jika direnungkan sesungguhnya juga menyakitkan karena pengangkatannya tidak didasarkan atas prestasi atau kemampuan kesenimanannya, tetapi berdasarkan ijazah yang dimilikinya. Sebagai contoh, Rusman “Gatotkaca Sriwedari”, seorang seniman panggung wayang orang yang sangat terkenal dan kesayangan Bung Karno, diangkat menjadi PNS dalam golongan gaji I atau setingkat pesuruh.

Dari uraian di atas kiranya dapat dijadikan sebagai bahan renungan. Terlepas dari kekurangan-kekurangan yang dimiliki Gendhon, segala upaya yang telah dilakukan untuk membangun kehidupan seni tradisi yang modern mengindonesia, sejajar dengan kehidupan membudaya lainnya, pada hakikatnya adalah untuk mencapai taraf kehidupan masyarakat kesenian yang layak dan sejahtera. Akan tetapi, rupanya maksud baik itu belum sepenuhnya terwujud karena belum sepenuhnya mendapat tanggapan baik dari masyarakat pada umumnya, termasuk pemerintah. Ada kecenderungan—sampai sekarang pun—untuk menempatkan kesenian, apalagi seni tradisi, pada urutan prioritas paling belakang. Tampaknya masih banyak di antara kita yang masygul, bahkan mungkin tidak rela jika seniman-seniman seni tradisi bertaraf empu duduk sama rendah, berdiri sama tinggi, dengan sarjana-sarjana yang berkualitas ‘profesional’. Hampir setiap saat terdengar ucapan-ucapan yang mengenakan telinga bahwa seni tradisi kita itu *adiluhung*, menjadi identitas bangsa, membawa keharuman bangsa, mendapat sertifikat dari UNESCO, dan hal-hal yang mengenakan lainnya. Akan tetapi, tanggapan dan penghargaan terhadap seniman-seniman pelaku utama bertolak belakang dengan ucapan-ucapan penganak itu. Sampai kapan keadaan sedemikian itu akan terus berlangsung? Selama sikap, tanggapan dan pandangan masyarakat serta pemerintah (terutama pejabat-pejabat penting ‘penentu kebijakan’) tetap tidak berubah maka keadaan yang demikian akan terus berlanjut berkepanjangan. Mungkin jika kelak bangsa Indonesia mengikuti arus globalisasi, atau “tinggal landas” maka nasib kesenian tradisi tetap ditinggal di landasan.



BAB V

NASIONALISME, WESTERNISASI, DAN SENI TRADISI KONTEMPORER

Untuk keperluan identifikasi dan analisis, semua persoalan yang berkaitan dengan usaha-usaha Gendhon Humardani membangun kehidupan seni tradisi “baru” ditempatkan dalam kerangka pemikiran “transformasi budaya kita”, terutama dengan meminjam kerangka pemikiran Umar Kayam tentang hal itu. Dalam hal ini, periodisasinya disesuaikan dengan masa hidup Gendhon Humardani, yang dimulai pada dasawarsa ke-3 abad ke-20. Hal ini didasarkan atas asumsi bahwa perubahan nilai dan fungsi yang terjadi dalam kehidupan kesenian merupakan bagian dari dinamika transformasi budaya (*Kedaulatan Rakyat*, 1989). Dengan perkataan lain, perubahan-perubahan itu merupakan konsekuensi logis dari pergeseran-pergeseran nilai dan orientasi yang terjadi dalam masyarakat.

Peristiwa penting yang sangat berpengaruh terhadap dinamika transformasi kebudayaan Indonesia pada abad ke-20, adalah apa yang disebut Umar Kayam sebagai “gerakan nasionalisme”. Gerakan ini didengungkan lewat slogan “satu nusa, satu bangsa, satu bahasa Indonesia”, yang secara resmi diikrarkan lewat Sumpah Pemuda 28 Oktober 1928. Masyarakat dituntut untuk mengembangkan solidaritas ke dalam satu entitas baru yang lebih luas, yaitu suatu mitos baru

yang dapat diterima bersama-sama oleh ratusan kelompok masyarakat (Kayam, 1981, 27).

Kira-kira satu abad sebelum “gerakan nasionalisme” muncul di permukaan, “gerakan westernisasi” telah mendobrak pintu-pintu *krajan* atau keraton dengan ekonomi uang melalui penjajahan beserta segala sistem birokrasi kolonialnya. Gerakan ini telah menimbulkan gerakan tradisional yang cukup dramatis, dari semula berbentuk keakraban masyarakat yang homogen dan kolektif, menjadi suatu bentuk keakraban yang lebih menonjolkan prestasi individual. Kebiasaan-kebiasaan tradisi lama, kelambanan dalam persoalan-persoalan, berubah menjadi kegesitan yang mengandalkan keterampilan dan kecerdasannya sendiri. Solidaritas terhadap keluarga besar masyarakat tradisi semakin mengendor. Bersamaan dengan itu, kota-kota baru bertumbuh sebagai pusat-pusat pasar ekonomi uang, di samping sebagai pusat-pusat budaya baru. Urbanisasi dari desa-desa ke kota-kota merupakan konsekuensi logis dari perubahan tersebut. Kedua jalur “westernisasi” dan “nasionalisme” yang menggerakkan dinamika transformasi ini, meskipun jarak waktunya cukup jauh, tetapi menurut Umar Kayam karena keduanya bertemu dan mengisi kebudayaan baru “Indonesia” maka harus diperhitungkan dalam suatu perhitungan waktu (Kayam, 1981, 27–28; Kuntowijoyo, 1987, 26–27).

Humardani Djojosoedarmo, ayah Gendhon Humardani, seorang Raden keturunan ke-5 dari “pahlawan perang Giyanti”, Djokartika, adalah seorang yang dengan kegesitan, keterampilan, dan kecerdasannya sendiri malang-melintang dalam keramaian pasar ekonomi uang. Ia muncul sebagai wiraswasta yang sukses di kota Surakarta pada waktu itu. Kesuksesannya itu telah membawanya ke jenjang orang kaya dan terpendang di kota itu. Segala kebutuhan duniawi untuk mengangkat prestise dapat dipenuhi dengan kekayaannya itu. Kebutuhan hidup secara mewah, kebutuhan sekolah bergengsi untuk anak-anaknya, dan poligami, dapat dipenuhi dengan kekayaannya itu.

Tindakan terakhir, poligami, telah membuat Gendhon—dalam usia tujuh tahun—memberikan reaksi tidak setuju dengan memilih berpisah dengan ayahnya dan bersatu dengan ibunya yang telah

dicerai oleh ayahnya. Meskipun Gendhon dianggap sebagai anak yang “*ora miturut*” (tidak taat) kepada ayahnya, ia tetap diberi hak untuk bersekolah seperti kakak-kakaknya. Sekolah yang diikutinya pun bukan sekolah-sekolah untuk orang kebanyakan, melainkan sekolah Belanda yang hanya boleh diikuti oleh kalangan pribumi tertentu saja. Hidup bersama ibunya berarti jauh dari kegebyaran hidup duniawi. Sebaliknya, justru hidup secara sederhana, bahkan seadanya, serta diselimuti oleh kabut kesedihan dan kesakithatian ibunya. Sepeninggal ibunya, dalam usia 15 tahun Gendhon lebih banyak mandiri, dalam arti lebih banyak menentukan sikap sendiri, seperti memilih sekolah, belajar menari, *macapat*, pencak silat, dan memilih pacar (Ibu Mangkoekartika, wawancara, 1989).

Setidaknya ada empat faktor situasi lingkungan yang secara koheren ikut membentuk sikap Gendhon. Pertama, situasi hubungan dengan kedua orang tuanya; kedua, keterlibatannya dalam sekolah atau sistem pendidikan Belanda; ketiga, keakraban bergaul dengan seni tradisi Jawa, terutama seni tarinya; dan keempat, “gerakan nasionalisme” yang memengaruhi semua lapisan masyarakat, termasuk lapisan masyarakat terpelajar.

Hubungan dengan ayahnya berlangsung kurang harmonis, bahkan lebih cenderung konfrontatif. Ia memilih hidup berpisah, menjauhkan diri dari kegelimangan harta dan menyatu dengan kesederhanaan, kesedihan, dan kesakithatian. Suasana hubungan yang sedemikian itu barangkali telah ikut membentuk sikap Gendhon sebagai orang yang lebih mengutamakan nilai-nilai hayati daripada nilai-nilai lain yang bersifat sensorik. Ia lebih mengakomodasikan nilai-nilai kesederhanaan daripada kegebyaran. Di samping itu, sikap konfrontatif terhadap hal-hal yang dianggap tidak prinsipil menjadi inheren dalam jiwanya.

Sistem pendidikan barat ala Belanda yang direguk Gendhon sedikit-banyak telah membuka cakrawala pandangannya, terutama pandangan dalam hal kebudayaan. Gendhon sendiri merasa bahwa pendidikan barat selain bermanfaat, juga dapat membawa kemungkinan-kemungkinan yang membahayakan. Hal itu berarti bahwa Gendhon dapat menentukan pilihannya sendiri, mana

yang bermanfaat dan mana yang tidak bermanfaat. Dari itu pula menunjukkan bahwa pada diri Gendhon ada sikap keterbukaan terhadap konsep-konsep kebudayaan barat.

Keakraban bergaul dengan seni tradisi—tari, *macapat*, karawitan, wayang—telah mengantarkan Gendhon ke tingkat penghayatan nilai seni tradisi Jawa yang mendalam. Ia tidak berhenti belajar menari untuk *gebyakan* (pentas hasil kursus), tetapi belajar terus-menerus selama bertahun-tahun ke beberapa empu atau guru-guru tari terkemuka. Kegiatan yang mula-mula dilakukan atas dasar hasrat kesenangan, bergeser menjadi hasrat berkesenian, dan menjadi bagian dari kebutuhan hidupnya.

“Gerakan nasionalisme” yang mengarah kepada pencapaian tujuan suatu “negara kebangsaan” yang “satu nusa, satu bangsa, dan satu bahasa Indonesia”, bagaimana pun telah ikut membentuk sikap Gendhon. Seperti halnya kaum terpelajar lainnya, Gendhon juga ikut ‘angkat senjata’ tatkala Republik Indonesia yang baru diproklamasikan diganggu oleh pihak kolonial. Hal ini tentunya merupakan cerminan dari jiwa dan semangat “nasionalisme”. Lebih penting dari itu, penghayatan terhadap nilai “nasionalisme” rupanya telah mengantarkan Gendhon kepada suatu kesadaran tentang peranannya sebagai insan atau warga negara Indonesia.

Nilai-nilai hayati, konsep-konsep kebudayaan barat, penguasaan dan penghayatan terhadap seni tradisi Jawa, serta jiwa dan semangat Indonesia di atas, telah melekat dalam jiwa Gendhon. Kegiatan-kegiatan Gendhon selanjutnya, terutama dalam bidang kesenian, menunjukkan sifat-sifat dari keempat faktor tersebut di atas.

Pada waktu Gendhon berusia 10 tahun, sudah muncul gerakan-gerakan pembaruan seni yang dipelopori oleh seniman-seniman kreatif dan pemikir-pemikir kebudayaan. Setidaknya para sastrawan “Pujangga Baru” yang muncul pada 1933, dan para senirupawan yang bergabung dalam Persatuan Ahli Gambar Indonesia (Persagi) pada 1938. Para pelopor pembaruan seni ini melontarkan ide-ide tentang bagaimana mengahayati mitos baru yang disebut “Indonesia”. Keduanya, baik Pujangga Baru maupun Persagi, oleh Umar Kayam dianggap sebagai peletak “napas pembaruan serta napas kontemporer”

di bidang kesusastraan dan pemikiran kebudayaan, serta kesenirupaan Indonesia pada waktu itu (Kayam, 1981, 30–31).

Dalam kurun waktu yang hampir bersamaan, yaitu antara 1935 sampai dengan 1939, berlangsung silang pendapat antara para pemikir kebudayaan dan para seniman, melalui tulisan-tulisan mereka yang diterbitkan dalam koran dan majalah, yang kemudian dikenal dengan “Polemik Kebudayaan” (PK). Polemik Kebudayaan itu pada hakikatnya merupakan reaksi terhadap kebudayaan feodal yang statis, mandeg atau beku. Meskipun para polemis pada waktu itu saling berhadapan sebagai pihak-pihak yang berselisih pandang, dalam satu segi sebenarnya mereka sependapat bahwa kebudayaan tradisi yang beku itu harus dicairkan sehingga memungkinkan untuk bergerak dan mengalir terus ke muara kesempurnaan. Kebudayaan itu dikehendaki tetap tumbuh subur dan hidup segar maka harus ditanggapi tidak secara pasif.

Berbagai kegiatan cipta yang memberi kehidupan baru kepada kebudayaan, dilakukan sesuai dengan keadaan masyarakat yang telah berubah, yang telah membawa nilai-nilai dan ukuran baru, agar kebudayaan itu tidak merana hidupnya dan akhirnya mati sama sekali. Nilai-nilai dan ukuran-ukuran lama dalam kebudayaan tradisi harus dikaji kembali, dikupas, dan diperiksa. Hal itu merupakan syarat bagi hidupnya suatu kebudayaan karena hanya dengan cara itulah suatu kebudayaan dapat tumbuh subur dan hidup segar. Achdiat K. Miharja memandang “Polemik Kebudayaan” sebagai peristiwa penting dalam sejarah kebudayaan Indonesia karena untuk pertama kalinya nilai-nilai dan ukuran-ukuran kebudayaan tradisi dikaji, dikupas, dan diperiksa secara mendalam dan teratur. Di samping itu, bangsa Indonesia juga sedang mencari bentuk kebudayaan baru yang sesuai dengan masyarakat dan jiwa modern (Mihardja, 1986, 6–7).

Para polemis yang berselisih pandang dalam “Polemik Kebudayaan” di atas, berpusat pada perbedaan penekanan orientasi tentang “Timur-Barat”. Di satu pihak, dalam hal ini Sutan Takdir Alisyahbana, lebih menekankan orientasinya ke “Barat”. Ia mengajukan gagasan bahwa “isi” dan “bentuk” kebudayaan Indonesia baru bukan merupakan sambungan dari kebudayaan lama “pra-Indonesia”, atau

zaman jahiliyahnya Indonesia, melainkan lebih diorientasikan ke masa yang akan datang. Sutan Takdir Alisyahbana seolah-olah hendak melepaskan semua unsur kebudayaan “pra-Indonesia”. Akan tetapi, sebenarnya ia juga mengakui bahwa dalam kebudayaan Indonesia baru tentu terdapat unsur-unsur kebudayaan “pra-Indonesia” yang sudah dimodernisasi sesuai dengan semangat Indonesia baru (Alisyahbana dalam Mihadja, 1986, 13–21).

Di lain pihak, yaitu pihak-pihak yang berselisih pandang dengan Sutan Takdir Alisyahbana, dengan *cengkok* yang bervariasi memberi tekanan “Timur-Barat” yang kurang lebih senada. Pada umumnya mereka kurang sependapat dengan Sutan Takdir Alisyahbana, yang seolah-olah hendak meniadakan unsur-unsur kebudayaan “pra-Indonesia”. Sanusi Pane menanggapi Sutan Takdir Alisyahbana dengan menyatakan sebagai berikut.

Barat lebih mengutamakan jasmani daripada jiwanya, kemampuan akal digunakan untuk menaklukkan alam; ia bersifat Faust, ahli pengetahuan yang mengorbankan jiwanya demi menguasai jasmaninya. Sedangkan Timur lebih mengutamakan rohani daripada jasmaninya, akal digunakan untuk mencari jalan guna menyatukan dirinya dengan alam; ia bersifat Arjuna. ... yang ideal adalah menyatukan Faust dan Arjuna, memesrakan materialisme, perasaan, dan kolektivisme (Pane dalam Mihadja, 1986, 25).

Poerbatjaraka, dengan *cengkok* yang berbeda, tetapi jiwanya sama menyatakan, “janganlah mabuk kebudayaan kuna, tetapi jangan mabuk kebaratan juga, ketahuilah kedua-duanya, pilihlah yang baik dari keduanya itu, supaya kita bisa memakainya dengan selamat di masa yang akan datang” (Poerbatjaraka dalam Mihadja, 1986, 32). Demikian juga R. Sutomo yang menanggapi, “suatu kemajuan baru dalam bidang apa pun dapat dicapai, dapat berjalan terus menuju masa depan dengan selamat dan bahagia, apabila lebih dahulu menengok ke belakang” (Sutomo dalam Mihadja, 1986, 74). Demikian juga Adinegoro yang menyatakan bahwa “pengertian Timur dan Barat hendaknya tidak dihadapkan dalam posisi bermusuhan, melainkan

lebih dilihat bahwa keduanya ada perbedaan dan persamaannya, ada kekurangan dan kelebihannya; kekurangan yang ada pada Timur dapat diambil dari Barat, untuk menghindari kemajuan yang berat sebelah” (Adinegoro dalam Mihardja, 1986, 84, 87).

Masih senada dengan pandangan para tokoh di atas, Amir menyatakan, “sikap bangsa berupaya mempertahankan kebudayaan sendiri yang berurat akar dalam jiwanya; Ia dapat menggunakan unsur-unsur kebudayaan Barat dan dunia lainnya, hanya bila serasi dengan jiwanya itu; unsur-unsur perbendaharaan sendiri yang dirasa sudah tidak layak ditinggalkan” (Amir dalam Mihardja, 1986, 134). Ki Hadjar Dewantara, meskipun mengaku berada di pihak Sanusi Pane, menengahi perbedaan pendapat antara Sutan Takdir Alisyahbana Sanusi Pane bahwa “perbedaan-perbedaan pandangan antara keduanya tidak terlalu jauh sehingga masih memungkinkan untuk bekerja sama” (Dewantara dalam Mihardja, 1986, 118).

Dari “Polemik Kebudayaan” di atas, dapat diketahui dua aliran pandangan; yang satu radikal, yaitu pandangan Sutan Takdir Alisyahbana, dan yang lain moderat, yaitu pandangan para polemis lainnya. Para polemis yang moderat itu lebih menghendaki identitas kebudayaan Indonesia baru itu tetap berakar pada budaya tradisi, tetapi dimodernisasi dengan menggunakan konsep-konsep kebudayaan Barat. Berbeda dari Sutan Takdir Alisyahbana, yang seolah-olah hendak meniadakan sama sekali unsur-unsur kebudayaan tradisi dan menggantikannya dengan konsep-konsep kebudayaan Barat untuk membangun kebudayaan Indonesia baru. Mengingat dalam “Polemik Kebudayaan” itu lebih banyak yang menganut aliran moderat maka dapat diduga bahwa penghayatan terhadap nilai-nilai kebudayaan tradisi masih kuat melekat pada sebagian besar para pemikir kebudayaan pada masa itu. Persoalan yang diajukan dalam pembicaraan selanjutnya adalah seberapa jauh pemikiran mereka berpengaruh terhadap para pemikir generasi berikutnya, atau seberapa jauh pengaruhnya terhadap gerak transformasi kebudayaan. Lebih khusus lagi, seberapa jauh pengaruhnya terhadap pemikiran Gendhon tentang pembaruan seni tradisi.

Pada waktu “Polemik Kebudayaan” berlangsung, usia Gendhon berkisar antara 12–17 tahun. Kecuali kegiatan sekolah di HIS dan MULO serta LYCEUM di Surakarta dan Bandung, ia juga aktif mengikuti kursus-kursus menari Jawa. Hal yang menarik adalah tindakan Gendhon melakukan kegiatan tari secara “silang-seni”, yaitu belajar menari Jawa berbagai aliran kepada guru-guru yang berbeda, meliputi gaya lokal Kasunanan dan Mangkunagaran Surakarta, dan gaya daerah Surakarta dan Yogyakarta. Sebelum tahun 1940-an, seseorang yang belajar menari kepada beberapa orang guru adalah pantangan. Hubungan antara guru dan siswa tari pada masa itu, sama halnya dengan hubungan antara guru kebatinan siswa pengikutnya. Berguru kepada guru lain dianggap berkhianat. Tindakan Gendhon berguru tari kepada lebih dari satu orang guru, dan menerobos batas-batas gaya seni tari lokal dan daerah, itu didorong oleh minatnya untuk mencari “keakraban Indonesia”. Menurut Gendhon, apabila kehidupan seni tradisi dibatasi oleh tembok-tembok pemisah gaya seni perorangan, lokal, dan daerah maka pertumbuhan seni dalam rangka “keakraban Indonesia” akan terhambat (Humardani, 1977, 2, 4).

Pemikiran Gendhon tentang “keakraban Indonesia” serta kegiatan-kegiatannya melakukan tindakan “silang-seni”, diduga diilhami oleh pemikiran-pemikiran tentang kebudayaan Indonesia modern, baik yang diaktualisasikan lewat karya-karya seniman “Pujangga Baru”, “Persagi”, maupun yang dikonseptualisasikan oleh para polemis dalam “Polemik Kebudayaan”. Apalagi jika diingat bahwa kegemaran membaca merupakan kegiatan Gendhon selain sekolah dan belajar menari, yang menghabiskan sebagian besar waktu bermainnya (Ibu Mangunkartika, wawancara, 1989).

Lebih jelas lagi, Gendhon rupanya telah mengadopsi pokok-pokok pemikiran dalam “Polemik Kebudayaan” sebagai dasar untuk menetapkan pandangannya sekitar “Timur-Barat”. Sikap dan pandangan Gendhon itu tersurat dalam artikel berjudul “Sedekar Tentang Tari” yang ditulis pada tahun 1951. Antara lain dinyatakan bahwa “Timur-Barat” atau “Asli-Asing” tidak lain dari jarak geografis belaka. Perbedaan antara keduanya terletak pada bentuk-bentuk

ungkapkan lahiriah. Pendukung kedua kebudayaan tersebut adalah manusia yang pada hakikatnya memiliki sifat-sifat dasar yang sama, yaitu saling menghargai, bertekad, berwatak, dan gotong-royong. Perbedaan-perbedaan itu akan sirna manakala mereka berhadapan muka, dari mana pun asalnya. Dengan dasar itu maka bentuk-bentuk yang berbeda, dan bahkan bertentangan, dapat diambil sebagai bahan-bahan untuk menyusun atau memupuk bentuk-bentuk baru yang hidup. Bentuk-bentuk baru yang dimaksud tidak harus “Timur” atau “Barat”, tetapi bentuk-bentuk yang dirasakan hidup dan dapat dipertanggungjawabkan (Humardani, 1951, 3–4).

Gagasan tentang pembaruan seni tradisi yang dilontarkan Gendhon Humardani (sudah disinggung di Bab III), memiliki serat-serat dasar yang sama dengan pokok-pokok pikiran tentang kebudayaan Indonesia modern yang dilontarkan dalam “Polemik Kebudayaan”. Oleh sebab itu, dapat diduga bahwa konsep pembaruan seni Gendhon itu di antaranya merupakan pengejawantahan dari konsep-konsep kebudayaan Indonesia modern yang dilontarkan oleh para budayawan, pendidik, dan seniman dalam “Polemik Kebudayaan”.

Dasar untuk memperkuat dugaan tersebut, di samping serat-serat dasar yang sama itu, juga didasarkan atas pernyataan Umar Kayam bahwa para tokoh yang berpolemik dalam “Polemik Kebudayaan” itu adalah pelopor “arsitektur kebudayaan Indonesia modern”, yang tanpa mereka rencanakan juga telah menyusun agenda transformasi budaya Indonesia yang paling kontemporer. Lebih lanjut dinyatakan bahwa meskipun “Polemik Kebudayaan” lebih merupakan polemik tentang garis-garis pemikiran dasar tanpa mendalami berbagai kemungkinan yang dapat muncul, namun pengaruhnya sebagai penempa sikap budaya generasi berikutnya sangatlah nyata. Umar Kayam menunjukkan sikap nyata yang telah ditunjukkan oleh para arsitek UUD 1945 dan *weltanschauung* Pancasila dalam rapat-rapat Panitia Usaha Persiapan Kemerdekaan. Demikian juga tentang “Polemik Bebas-Aktif” dan “Surat Kepercayaan Gelanggang”, yang pada hakikatnya adalah kelanjutan pemikiran serta perumusan atau rangkuman dari serat-serat “Polemik Kebudayaan” tersebut (*Kedaulatan Rakyat*, 22–23 Mei 1989). Dari sini dapat dinyatakan

bahwa kemungkinan besar tidak mengada-ada bahwa “Polemik Kebudayaan” juga telah membimbing Gendhon dalam menentukan sikapnya dan pandangannya dalam berkesenian.

Inti gagasan Gendhon tentang pembaruan seni tradisi pada garis besarnya adalah, keinginan untuk mewujudkan suatu kehidupan seni tradisi “baru” dalam ajang budaya dan jiwa zaman Indonesia kini, yang modern, yang kontemporer dengan tetap menggunakan unsur-unsur seni tradisi “lama” sebagai bahan sumber garapan. Perhatiannya lebih ditujukan kepada sifat-sifat fungsi utama seni, yaitu mengutamakan kekuatan ekspresi seni daripada sifat-sifat sekundernya yang lebih menonjolkan unsur-unsur nonkeseniannya. Tujuannya bukan semata-mata untuk memberikan kepuasan lahiriah, melainkan terutama untuk memberikan sajian yang berbobot, yang bermakna, yang menjadi wahana untuk renungan dan atau penghayatan masalah-masalah kehidupan kejiwaan manusia dalam bermasyarakat, berbudaya, berbangsa, ber-Tuhan, dan lain-lainnya yang bermakna.

Keinginan untuk itu semakin mendesak ketika kehidupan seni tradisi dirasakan semakin menonjolkan sifat-sifat fungsi sekundernya daripada sifat-sifat fungsi utamanya. Ketika seni tradisi lebih menonjolkan sifat-sifat bentuk lahiriahnya daripada isinya; ketika kehidupan seni tradisi semakin menonjolkan segi-segi yang tidak relevan, yaitu segi-segi yang dapat merusak dan memerosotkan derajat seni tradisi.

Sikap dan pandangan Gendhon Humardani di atas lebih dipertegas lagi dengan niatnya untuk “membudayakan seni tradisi secara modern di tengah-tengah dunia kehidupan modern”, dengan memusatkan perhatian kepada masalah-masalah dan nilai-nilai kehidupan masa kini. Nilai-nilai, pola-pola berpikir, dan tata cara lama yang dapat membelenggu perkembangan ditinggalkan. Sebaliknya, konsep-konsep pemikiran dan cara-cara pendekatan baru—dari mana pun asalnya—yang dapat menyuburkan perkembangan kehidupan seni tradisi digunakan atau dijadikan sebagai milik sendiri. Kreativitas dan inovasi merupakan syarat yang tidak bisa ditawar-tawar lagi, agar

dapat mengejar dan menyesuaikan dengan pesatnya perkembangan berbagai segi kehidupan membudaya Indonesia kini.

Apabila diamati, pandangan Gendhon tersebut di atas pada hakikatnya menegaskan kembali pandangan para pakar dalam “Polemik Kebudayaan”, dan terutama juga anjuran Ki Hadjar Dewantara. Anjuran beliau adalah agar tidak segan-segan untuk melakukan hal berikut.

“Menghentikan pemeliharaan segala kebudayaan lama, yang merintangi kemajuan hidup perikemanusiaan. Meneruskan pemeliharaan kebudayaan lama yang bernilai dan bermanfaat bagi kehidupan perikemanusiaan, di mana perlu dengan diperubah, diperbaiki, disesuaikan, dengan alam dan zaman baru. Memasukkan segala bahan kebudayaan kebangsaan kita, asalkan yang dapat memperkembangkan dan atau memperkaya hidup dan penghidupan bangsa kita” (Dewantara, 1952, 120).

Dengan demikian, pandangan Gendhon berarti juga menegaskan kembali perumusan “Penjelasan Pasal 32 Undang-undang dasar 1945” karena penjelasan Pasal 32 tersebut pada hakikatnya merupakan intisari anjuran Ki Hadjar Dewantara. (UUD, 1945). Oleh karena itu, untuk sementara dapat disimpulkan bahwa ada ‘benang merah’ yang menghubungkan antara konsep-konsep pembaruan seni tradisi Gendhon dengan “nasionalisme”. Konsep-konsep pembaruan seni tradisi Gendhon dapat dipastikan bersumber pada paham “nasionalisme” yang mengarah ke pembentukan entitas baru, yaitu Indonesia. Dengan kata lain, konsep-konsep Gendhon berorientasi pada pandangan “Indonesiasentrisme”. Pandangan atau pernyataan Gendhon yang mengarah ke tujuan membangun ‘kehidupan seni tradisi yang mengindonesia, yang modern, dan yang kontemporer’, merupakan petunjuk yang jelas bahwa pandangannya berorientasi ke pandangan “Indonesiasentrisme” itu.

Pandangan yang berorientasi pada “Indonesiasentrisme” di atas tidak berarti dibatasi oleh ‘tembok’ Indonesia. Sebagai bangsa yang merdeka, yang hendak “ikut melaksanakan ketertiban dunia” (dalam

Pembukaan Undang-Undang Dasar 1945, alinea ke-4), sewajarnya berpandangan luas; sewajarnya menerobos ke luar ‘tembok’ Indonesia, termasuk menerobos sekat-sekat yang terdapat di dalam ‘tembok’ Indonesia sendiri. “Indonesiasentrisme” sewajarnya diartikan sebagai Indonesia di tengah-tengah dan bersama-sama pandangan yang mendunia. Batas-batas kebudayaan lokal, daerah, dan etnik-etnik lainnya, juga batas-batas “Timur-Barat” atau “Asli-Asing”, dibebaskan secara bertanggung jawab untuk mencari sosok budaya nasional.

Dalam menetapkan isi kesenian yang sesuai dengan kebudayaan nasional, Gendhon berpandangan bahwa isi kesenian adalah kebudayaan. Untuk keperluan memperkaya kehidupan kesenian yang mengindonesia, perlu dibuka sumber-sumber yang ada, baik yang berasal dari kebudayaan sendiri maupun yang berasal dari kebudayaan bangsa lain. Selanjutnya, Gendhon meyakini bahwa wujud kesenian tradisi yang mengindonesia dapat bercorak kuno dan baru. Wujud yang kuno mengutamakan bentuk dan isi tradisi yang sejati, sedangkan wujud yang baru mengutamakan bentuk dan isi yang baru, yaitu ungkapan pengalaman jiwa manusia yang dihasilkan oleh revolusi dunia.

Wujud baru itu terbuka bagi konsep-konsep kebudayaan dari mana pun asalnya, untuk kemudian diolah menjadi milik sendiri (Humardani, 1960, 4–6). Wujud baru itu tidak harus “Timur” atau “Barat”, tidak harus “Asli” atau “Asing”, tetapi wujud-wujud yang dirasakan hidup dan dapat dipertanggungjawabkan, yaitu wujud-wujud baru yang mengindonesia kini (Humardani, 1951, 4).

Gerakan “nasionalisme” terus bergerak menuju suatu entitas baru “Indonesia”. Tujuan itu secara formal telah dicapai dan dilegitimaskan melalui Proklamasi Kemerdekaan pada tanggal 17 Agustus 1945. Simbol entitas baru “Negara Kesatuan Republik Indonesia” juga disahkan, setelah melalui perdebatan dan diskusi antara para tokoh yang duduk dalam Badan Penyelidik Usaha Persiapan Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI). Isi perdebatan dan diskusi tersebut, menurut Umar Kayam juga merupakan kristalisasi dari “Polemik Kebudayaan” dan konsekuensi logis dari pernyataan “Sumpah Pemuda” (*Kedaulatan Rakyat*, 22–23 Mei 1989).

Persoalan yang dihadapi selanjutnya adalah bagaimana memberi arti atau isi “Indonesia” itu sebagai kesatuan. Ketika konsep “kesatuan” diikrarkan lewat “Sumpah Pemuda”, mungkin sudah ada bayangan suatu bentuk negara kesatuan republik, tetapi belum dirinci secara detail akan konsekuensi yang dapat timbul apabila unsur-unsur yang banyak, baik yang sama maupun yang berbeda itu disatukan. Oleh karena itu, ketika konsep “Negara Kesatuan” diaktualisasikan terjadilah gejolak. Karena, konsep-konsep bentuk yang berbeda, bahkan menyimpang, harus mengalah, menyingkir, atau disingkirkan. Beberapa peristiwa ‘pemberontakan’ yang meletup di daerah-daerah, antara lain merupakan bentuk reaksi menentang konsep “Negara Kesatuan” itu. Umar Kayam menunjuk pemberontakan PRRI-Permesta sebagai pemberontakan nilai budaya yang mempersoalkan pengaturan dan pembagian kekuasaan dan kedudukan penguasa di pusat, di daerah, dan sumber daya alam (*Kedaulatan Rakyat*, 22–23 Mei 1989).

Menurut Umar Kayam lagi, sebenarnya semboyan *Bhinneka Tunggal Ika* sebagai jiwa “Negara Kesatuan” mengingatkan bahwa kesatuan itu didukung oleh unsur-unsur yang berbeda. Unsur-unsur yang berbeda itu adalah serat-serat budaya yang berakar pada tradisi budaya daerah-daerah di wilayah republik ini. Serat-serat budaya itu di antaranya adalah bahasa daerah, nilai-nilai tradisi tentang benar-salah, baik-buruk, konsep-konsep tentang kekuasaan, kedudukan penguasa, kedudukan rakyat, dan konsep-konsep tentang kesenian. Pergeseran nilai dan fungsi yang terjadi pada serat-serat budaya tradisi daerah adalah konsekuensi logis yang harus diterima, setelah masyarakat penyangga serat-serat budaya tradisi itu menerima dan mengakui adanya “Negara Kesatuan”. Perbedaan-perbedaan pandangan yang menimbulkan perpecahan dan bahkan pemberontakan-pemberontakan, pada hakikatnya merupakan konsekuensi logis dari konsep “Negara Kesatuan” itu (*Kedaulatan Rakyat*, 22–23 Mei 1989).

Dalam bidang kesenian, bagaimana para seniman memberi isi dan arti “Indonesia”, sudah barang tentu berbeda dari politisi atau negarawan. Gerakan “westernisasi” dan “nasionalisme”, bagaimana pun mempunyai andil bersama-sama dalam membentuk sikap para

seniman sebagai pribadi-pribadi seniman Indonesia. Sebagai pribadi, seniman tertuntut untuk memberikan sesuatu yang berarti bagi “Indonesia” dari karya-karya ciptannya. Bagi seniman, Indonesia yang “satu nusa, satu bangsa, dan satu bahasa” itu tidak dipandang sebagai satu yang berlaku untuk seluruh, tetapi lebih sebagai tema, ilham, inspirasi, atau lain-lainnya. Bagaimana mereka mengungkapkan “Indonesia” ke dalam karya-karya cipta mereka, tentu saja dapat berbeda menurut pandangan, daya kreativitas, dan kemahiran teknik seni masing-masing.

Seniman-seniman muda “Pujangga Baru” dan “Persagi” pada masanya telah menunjukkan peranan mereka sebagai seniman dalam kedua hal di atas. Pertama, menunjukkan peran mereka sebagai seniman-seniman yang kreatif, yang bertolak dari diri pribadi atau jiwanya sendiri, dan melepaskan perannya sebagai seniman anonim dalam alam keakraban tradisi. Kedua, menunjukkan peranan mereka sebagai seniman-seniman sastra dan seni rupa Indonesia modern. Akan tetapi, ketika karya-karya cipta mereka ditampilkan di tengah-tengah masyarakat, banyak orang yang menganggap bahwa karya-karya cipta mereka itu terlalu aneh, modern atau ‘kebarat-baratan’, bahkan ada yang memberi reaksi dengan kemarahan (Kayam, 1981, 30–31).

Dalam hal eksistensi seniman sebagai pribadi yang bebas dari ikatan keakraban tradisi, bidang seni sastra dan seni rupa lebih memungkinkan daripada bidang seni pertunjukan. Dalam tradisi keraton, meskipun sifat kolektivitas dan anonim merupakan ciri karya seni yang menonjol, yaitu memerankan raja sebagai penciptanya, namun dalam bidang seni sastra keraton, juga dikenal nama-nama penulis keraton yang termasyhur, seperti Panuluh dan Sedah (zaman Kadiri), Tantular (zaman Majapahit), Yasadipura (zaman Kartasura), dan Ranggawarsita (zaman Surakarta). Hal ini mungkin di samping karena karya-karya cipta mereka memang luar biasa baiknya, juga karena mereka berkarya secara mandiri, tidak secara kolektif.

Keadaan seperti itu tidak dijumpai pada kehidupan seni pertunjukan tradisi, yang biasanya sangat menekankan ciri kolektivitas dalam garapan. Hampir tidak ada bentuk garapan-garapan secara ‘solo’

dalam seni pertunjukan tradisi. Penari “solo” dan dalang wayang kulit tidak pernah tampil tanpa iringan musik gamelan. Apabila muncul nama-nama tokoh seni tari, seni pedalangan, dan seni karawitan sebagai pribadi-pribadi seniman, hal itu merupakan perkembangan kemudian setelah pintu-pintu *krajan* (keraton) didobrak oleh gerakan “westernisasi” dengan sistem birokrasi kolonialnya. Meskipun para seniman seni pertunjukan tradisi sudah menunjukkan pribadi-pribadinya, namun kiblat mereka ke keraton masih kuat. Dengan perkataan lain, mereka masih berkuat pada orientasi budaya tradisi daerahnya sendiri. Persoalan itulah yang dihadapi Gendhon ketika ia mencari sosok “Indonesia” untuk bidang-bidang seni tari, seni pedalangan/pakeliran, dan seni karawitan; ketika ia hendak memerankan dirinya dan memerankan seniman-seniman tradisi (tari, pedalangan, karawitan) sebagai pribadi-pribadi orang Indonesia yang kreatif.

Pada tahun 1950-an, ketika Gendhon melontarkan gagasan untuk pembaruan seni tradisi, dan bersama-sama dengan kelompok HSB mempergelarkan karya-karya cipta “baru” mereka, banyak orang di sekitarnya yang menganggap mereka itu aneh, *edan* (gila), dan lain-lain. Reaksi menentang dari orang-orang di sekitarnya tecermin dari makian atau pun sindiran yang muncul pada waktu itu, yang ditujukan kepada mereka, seperti: *wong edan dikendhangi* (orang gila menari diiringi kendang); *rombongan wayang bisu*; dan *Janaka kok iket-iketan* (Janaka kok mengenakan ikat kepala). Puncaknya, pada akhir dekade 1950-an, Gendhon dianggap sebagai orang “gila”, dicap sebagai “perusak” seni tradisi, setelah ia menampilkan karya tari eksperimentalnya: “Tari Jawa dengan iringan gamelan Bali” (Humardani, 1960c & 1960e, 4).

Pada awal 1970, ketika Gendhon mulai melangkah lagi dengan usaha-usaha memodernisasikan kehidupan seni tradisi, Kota Surakarta dikejutkan oleh pementasan tari baru karya Sardono W. yaitu *Samgita Pancasona* di auditorium RRI Surakarta. Suasana di auditorium RRI Surakarta pada saat berlangsung pementasan *Samgita Pancasona* menjadi hingar-bingar, gaduh-riuh dengan teriakan para

penonton, dan ada salah satu penonton yang melempar telur busuk ke panggung pertunjukan (Murtiyoso, wawancara, 1989; Bujono, 1972).

Penonton melempar telur busuk, berarti pelempar ini sudah mempersiapkan telur busuk dari rumah. Artinya, tindakan tersebut sudah direncanakan sebelum menonton pertunjukan. Dengan demikian, berarti juga ada sikap apriori, dalam hal ini sikap menolak sebelum mengetahui wujudnya. Ekor dari peristiwa tersebut, Sardono dan beberapa penari pendukungnya tidak diakui sebagai siswa-siswa seorang empu (guru) tari tersohor di Kota Surakarta (Sunarno, wawancara, 1989).

Terdapat fenomena yang menarik dari tiga peristiwa di atas yang jarak waktu dan lokasinya berjauhan, yaitu peristiwa-peristiwa yang terjadi pada tahun 1930-an, 1950-an, dan 1970-an.²⁴ Dalam hal ini berkenaan dengan tanggapan masyarakat—penonton dan pembaca—terhadap karya-karya baru yang diciptakan oleh seniman-seniman “Pujangga Baru, “Persagi”, “Gendhon Humardani dengan kelompok HSB-nya”, dan Sardono W. Kusumo. Tanggapan masyarakat terhadap karya-karya cipta baru dari ketiga generasi itu menunjukkan sifat dan sikap yang tidak jauh berbeda. Pada umumnya mereka menunjukkan reaksi menolak tanpa atau dengan disertai tindakan-tindakan fisik yang cenderung kasar. Jarak waktu yang berselang antara 20–40-an tahun itu tentunya sudah terjadi pergantian generasi. Apabila diingat bahwa penonton *Samgita Pancasona* pada umumnya golongan muda, di antaranya para mahasiswa ASKI Surakarta, yang pada zaman “Pujangga Baru” mereka belum lahir, atau pada masa HSB mereka masih duduk di bangku Sekolah Rakyat (SR) atau Sekolah Menengah Pertama (SMP). Namun, dalam kenyataannya ada kesamaan sikap dengan masyarakat penonton/pembaca tahun 1930-an dan 1950-an.

Menurut Umar Kayam, terjadinya reaksi bengong, tidak atau tidak mau mengerti, marah, sampai dengan terang-terangan menolak terhadap karya-karya cipta baru para seniman modern di atas, di antaranya berhubungan dengan proses penghayatan terhadap “westernisasi” dan “nasionalisme” yang sedang berlangsung

24 Sangat disadari bahwa di luar ketiga peristiwa tersebut, kemungkinan masih ada peristiwa-peristiwa penting lainnya.

pada diri setiap orang Indonesia. Memang, “westernisasi” yang pada waktu itu sudah berjalan hampir dua abad telah mencairkan masyarakat tradisional yang agraris-feodal. Akan tetapi, Umar Kayam mengandaikan proses pencairannya seperti pencairan salju di musim semi, yang berlangsung lamban. Meskipun sudah banyak orang-orang yang meninggalkan kebiasaan lama, orang-orang yang sudah terjangkit virus “westernisasi” itu hanya secara dangkal saja memeluk kebiasaan-kebiasaan Barat. Inovasi yang mendorong kepada pemelukan kultur Barat dalam arti yang sesungguhnya, tidak ada pada mereka. Oleh karena itu, pengertian yang sesungguhnya tentang dinamika kebudayaan Barat juga tidak terdapat pada mereka. Mereka itu, terutama ‘kaum intelegensi’nya, pada umumnya terbatas pada kaum *priyayi* yang sikap “asli”-nya masih kuat-kuat berakar pada sikap “asli” nenek moyang mereka di keraton (Kayam, 1981, 76).

Dalam hal tersebut Gendhon menambahkan bahwa akibat dari pemelukan kultur barat secara dangkal, muncul dua golongan yang sikapnya saling berhadapan secara tegang. Pertama adalah golongan yang bersikap “keasli-aslian”, dan kedua adalah golongan yang bersikap “kebarat-baratan”. Golongan pertama menganggap bahwa kebudayaan barat itu dangkal dan menolak secara terang-terangan bentuk lahiriah kebudayaan barat. Sebaliknya, golongan kedua menganggap “kebudayaan asli” itu dangkal. Akan tetapi, kedua golongan tersebut sama-sama menderita apa yang disebut Gendhon sebagai golongan yang “buta pikir” dan “buta rasa”. Apresiasi mereka terhadap pengetahuan dan atau seni barat dan asli hanya sebatas lapisan permukaannya saja. Dalam seni tari misalnya, mereka menyejajarkan antara tari “barat” dalam bentuk rekreasinya dengan tari “asli” dalam bentuk kreasinya. *Ballroom dancing* (tari dansa) disejajarkan dengan tari *Bedhaya*. Demikian juga mereka menganggap bahwa tari “Asli” dalam bentuk rekreasinya sebagai seni yang *adiluhung* (Humardani, 1951, 3–4).

Sementara itu, sisi lain akibat dari gerakan “westernisasi”, terutama pada sistem birokrasi ekonomi kolonial Belanda, ternyata tidak mampu membangun suatu kelas borjuasi yang kuat. Kelas borjuasi atau ‘kelas menengah’ hasil bangunan “westernisasi”, seperti

kaum “intelegensia” di atas, adalah kelas-kelas yang sangat tanggung kulturnya. Menurut Umar Kayam, kelas menengah versi kolonial pada masa itu tidak kurang dan tidak lebih dari kaum pedagang kecil pribumi maupun nonpribumi, dan kelas *pencu*, yang masih terpupuk oleh jiwa kebangsawanan. Dari situ, orientasi pandangannya terhadap kebudayaan menjadi terfragmentasi. Pedagang non-pribumi, terutama orang-orang keturunan Tiongkok, berorientasi kepada Belanda dan kultur nenek moyang leluhurnya. Pedagang pribumi, yang kebanyakan adalah kaum “santri pesisir” Jawa dan luar Jawa, berorientasi kepada kultur Islam. Mereka ini, dari sudut pandang *establishment* kolonial Belanda dan kultur Jawa, dipandang sebagai semacam *counter culture*. Kelas *pencu*, atau kaum *priyayi* Jawa, berorientasi secara tanggung kepada kultur *kejawan* yang *abangan* dan kepada Belanda. Adapun orang-orang bukan Jawa berorientasi ke Belanda. Kaum *pencu* Bali dan Sunda kecenderungannya tidak jauh berbeda dari kaum *pencu* Jawa (Kayam, 1981, 76).

Menurut Kuntowijoyo, pada awalnya kelas menengah, terutama kaum santri, tidak tertarik dengan gerakan kebudayaan. Hal itu ditunjukkan umpamanya oleh gerakan Sarekat Islam di Sapudi (1913) yang antigamelan dan penari wanita. Demikian juga gerakan Muhammadiyah yang tidak menunjang pertumbuhan kebudayaan tradisional Jawa maupun santri. Namun, akhirnya kelas menengah tersebut menjadi pendukung kebudayaan “baru” juga. Oleh karena itu, dapat dimengerti apabila pendukung kebudayaan “baru” itu umumnya berasal dari luar Jawa. Mereka menjadi patron baru bagi kesenian dan kesusastraan baru (Kuntowijoyo, 1987, 26–27).

Orientasi pandangan kelas menengah terhadap kebudayaan yang terkotak-kotak di atas, menurut Kuntowijoyo menumbuhkan bentuk-bentuk kesenian konvensional yang berakar kuat pada budaya tradisi. Di samping itu, juga menumbuhkan bentuk-bentuk kesenian ‘nonkonformis’ yang menurut Rendra disebut sebagai *urakan*, yaitu karya-karya seni yang menekankan sifat-sifat modernitas. Namun, di sisi lain juga tumbuh bentuk-bentuk kesenian populer, yang menolak baik cita rasa konvensional maupun cita rasa ‘tidak konformis’ (Kuntowijoyo, 1987, 16–17).

Sementara itu, dalam seni pertunjukan tradisi kelas aristokrasi Jawa merekomendasikan bentuk-bentuk seni pertunjukan ‘baru’ yang dikembangkan dari konsep *kejawen* baru. Umpamanya di Surakarta, Mangkunagara VII bersama dengan seniman Hatmasutagnya mengembangkan tari gaya Mangkunagaran; demikian juga di Yogyakarta, Pangeran Tedjakoessuma mengembangkan tari gaya Yogyakarta melalui Kridha Beksa Wirama (KBW) (Kayam, 1981, 31). Generasi penerus pendukung bentuk-bentuk seni pertunjukan tradisi ‘baru’ ini, memutlakannya sebagai *waton* (aturan). Mereka ini secara turun-tumurun ikut mengisi kemerdekaan Indonesia hingga era pembangunan, dengan tetap meyakini paham *waton* ini.

Kalangan seni penganut paham *waton* pada umumnya masih kuat berpegang pada nilai-nilai budaya tradisi yang feodalistik, lengkap dengan nilai-nilai religio magisnya. Tidak sedikit repertoar tari-tarian, *gendhing-gendhing* karawitan, dan lakon-lakon pedalangan yang dianggap mewakili wibawa dan pengaruh magis tersebut, yang di satu sisi diyakini dapat memberikan kemuliaan, tetapi di sisi lain juga dapat membawa malapetaka apabila tidak dilakukan sesuai dengan tata cara yang berlaku. Dengan demikian, seolah-olah terdapat ‘jarak’ antara seniman karya-karya serupa itu. Seharusnya mereka menyatu dengan karya-karya seni pertunjukan serupa itu. Akan tetapi, karena terpengaruh oleh keyakinan di atas, mereka justru menjauhi dan menganggapnya sebagai ‘pusaka’, atau bahkan tidak berhubungan sama sekali karena takut mendapat malapetaka. Contoh-contoh yang berkenaan dengan hal tersebut dapat ditunjukkan dalam seni pedalangan, karawitan, dan tari berikut ini.

Sampai sekarang masih banyak seniman dalang yang meyakini bahwa membeberkan “*Serat sastra harjendra yuningrat pangruwating diyu*” dalam pakeliran lakon “*Alap-alapan Sukeksi*” dapat membawa malapetaka. Hal ini selain ada unsur rasa ketakutan, sebenarnya juga merupakan sikap tertutupan karena sampai sekarang pun belum dapat dipastikan, apakah sebenarnya mereka tahu atau tidak tentang isi “*serat sastra harjendra yuningrat pangruwating diyu*” tersebut. Demikian juga masih berlaku pada sebagian kalangan masyarakat yang menganggap lakon-lakon tertentu seperti “*Anoman Obong*”,

“*Bharatayudha*”, tabu dipergelarkan dalam acara pernikahan, sunatan, dan hajatan keluarga lainnya. *Gendhing “Gadhung Mlathi”* juga merupakan salah satu *gendhing* yang dikeramatkan oleh kalangan *pengrawit* dan masyarakat seni tradisi. Demikian juga halnya dengan tari *Bedhaya* dan tari *Srimpi* keraton. Kecenderungan akan keyakinan semacam itu bagaimana pun telah menumbuhkan penganut paham *waton* suatu sikap, yang memandang karya-karya seni tradisi warisan nenek-moyang sebagai ‘pusaka yang keramat’. Oleh karena itu, pantang untuk diubah.

Pertumbuhan kota-kota baru sebagai pusat-pusat budaya sekaligus pasar ekonomi uang, telah menumbuhkan pula bentuk-bentuk kesenian baru yang bersifat “massa komersial”. Dalam hal ini, kota menunjukkan sifat-sifat yang dikotomik. Di samping ia merupakan eksistensi dari lingkungan tradisional yang didukung oleh sebagian besar komunitas tradisional yang berdatangan dari pedesaan, juga merupakan lingkungan yang tidak lagi sepenuhnya terikat oleh tradisi yang ketat. Pendatang-pendatang dari pedesaan itu masih merindukan dan berorientasi kepada nilai-nilai budaya tradisi. Kota yang gesit dan komersial itu tidak bisa lain kecuali menyesuaikannya. Dari kondisi seperti itu lahirlah kemasan-kemasan seni komersial yang mengandung unsur-unsur tradisional yang kuat, seperti wayang orang panggung komersial, *kethoprak* komersial, *ludruk*, *dhagelan*/lawak, dan kemasan-kemasan seni lainnya yang mengakomodasikan nilai-nilai tradisional sekaligus memenuhi selera massa komersial (Kayam, 1981, 110).

Di samping telah menumbuhkan bentuk-bentuk kemasan seni ‘massa komersial’, kota-kota baru juga menumbuhkan perkumpulan-perkumpulan kesenian atau kursus-kursus, pada umumnya seni tari. Mereka umumnya tidak secara ketat menganut paham *waton*, melainkan lebih menonjolkan unsur sensoriknya yang cenderung serba gebyar (dalam wajah, busana, dan properti); *gobyog* dalam menggarap orkestrasi gamelan yang ramai mengasyikkan; akrobatik dan lucu dalam gerak wayang (*sabet*), dan pendagelan tokoh-tokoh wayang. Bentuk-bentuk seni pertunjukan seperti itu barangkali lebih tepat disebut sebagai seni ‘hiburan’ karena memang dapat menyenangkan hati penonton.

Dalam tari tradisi, muncul bentuk-bentuk tari kemasan ‘hiburan’ yang antara lain dikembangkan dari repertoar tari *wireng* tradisi keraton. Menurut sinyalemen Sri Hastanto, peminat tari hiburan itu makin menjamur dan menyebar luas di kalangan seniman pelaku dan masyarakat penonton, sejak pemerintah Indonesia melalui rombongan penari pada “Misi-Misi Kesenian Indonesia” ke luar negeri merekomendasikan bentuk-bentuk tari hiburan tersebut. Para penari mantan peserta “Misi Kesenian” itulah yang berupaya mempopulerkan bentuk-bentuk tari kemasan ‘hiburan’ tersebut ke kota-kota asal mereka (seperti Surakarta, dan Yogyakarta), melalui perkumpulan-perkumpulan atau kursus-kursus tari yang ada di kota-kota tersebut, di mana mereka berperan sebagai penari, guru atau pelatih, atau sebagai manajer dari perkumpulan tari yang didirikannya (Hastanto, wawancara, 1989).

Mereka dan kelompoknya sering kali mengadakan pertunjukan di dalam dan di luar kota atas permintaan perseorangan atau pun lembaga, untuk memeriahkan berbagai acara, seperti hajatan dan pembukaan pesta giling pabrik gula, ulang tahun suatu lembaga, dan pembukaan atau penutupan suatu pertemuan dinas/resmi. Untuk jasa seperti itu, mereka memperoleh imbalan uang sebagai pengganti biaya transportasi, sewa busana, alat-alat rias, dan honorarium sebagai penari atau pun manajer. Banyak sedikitnya uang yang diterima biasanya tergantung dari jauh-dekatnya jarak asal rombongan dengan tempat pertunjukan, banyak sedikitnya seniman yang dilibatkan atau repertoar yang dipertunjukkan, serta kemampuan pihak penyelenggara. Kadang-kadang mereka juga tidak menerima imbalan uang, apalagi jika pihak penyelenggara masih termasuk kerabat dekat, atau temannya sendiri.²⁵

Di kalangan seni pedalangan muncul gaya pakeliran Nartosabdho yang khas dan laris, bahkan dengan bayaran yang tinggi pula. Bentuk pertunjukan pakeliran wayang kulit ‘semalam suntuk’ Ki Nartosabdho itu ternyata mendapat sambutan yang antusias dari

25 Mereka menyebut dengan istilah “PY” (baca: pe-ye) singkatan dari payu atau laku, untuk pementasan-pementasan yang mendapat bayaran; dan menyebut “PTL” (baca: pe-te-el) singkatan dari pitulungan atau pertolongan, untuk pementasan yang tidak mendapat bayaran.

masyarakat luas. Tidak sedikit dalang-dalang muda yang berkiblat ke gaya Nartosabdho. *Gendhing-gendhing* baru ciptaan Nartosabdho yang selalu ditampilkan pada “adegan gara-gara” dalam setiap kali mendalang, yang disajikan oleh rombongan *pengrawit* Condong Raos, selalu memukau penontonnya. Bahkan lewat rekaman-rekaman audio ‘komersial’ yang laris terjual, telah menyebar luas dan memengaruhi masyarakat dan kelompok-kelompok karawitan lain atau pun pencipta *gendhing* yang masih muda.

Frekuensi penyajian *gendhing-gendhing* tradisi gaya klasik keraton semakin tergeser oleh penyajian *gendhing-gendhing gobyog*, di samping *gendhing-gendhing dolanan* dan *dangdutan* versi Nartosabdho. Barangkali hanya *pengrawit* empu sajalah yang tidak terpengaruh oleh garapan karawitan gaya Nartosabdho. Terdesaknya *gendhing-gendhing* gaya klasik keraton itu antara lain karena kesempatan untuk menyajikannya sangat jarang.

Para *pengrawit* pada umumnya berkelompok dan bergabung dengan dalang-dalang tertentu secara tetap atau sementara, dan siap untuk meladeni apa saja yang diminta oleh para dalang yang membayar mereka. Di luar kelompok tersebut, ada juga kelompok yang melayani acara *klenengan* yang diselenggarakan oleh orang-orang yang punya hajat mantu dan lainnya. Dalam acara seperti itu para *pengrawit* siap untuk melayani keinginan pihak penyelenggara atau para tamunya, yang selera atau pilihannya cenderung pada repertoar dan garapan *gendhing-gendhing* yang ringan menyenangkan, yang dapat menghibur dan melepas kepenatan.

Jenis atau bentuk-bentuk seni tari, karawitan, pedalangan “hiburan” di atas, lahir dan tumbuh seiring dengan tumbuh berkembangnya kota-kota baru. Sifatnya yang ringan, menghibur, dan menyenangkan menyebabkan bentuk-bentuk seni tradisi “hiburan” ini cepat menyebar dan sangat disukai masyarakat luas berbagai lapisan. Ironisnya, disadari atau tidak, para pendukung dan peminat jenis seni tradisi “hiburan” ini pada umumnya menganggapnya sebagai seni tradisi yang *adiluhung* (Humardani, 1971a, 2; Humardani, 1979/80a, 29–30).

Sementara itu, di kota-kota, meskipun jumlahnya sedikit dan pengaruhnya kurang merata, muncul seniman-seniman ‘tidak-konformis’ dalam bidang seni tradisi. Mereka pada umumnya masih berorientasi pada seni tradisi, tetapi bukan pada tata caranya, atau tata aturannya; juga bukan pada nilai-nilai religio magis dan nilai-nilai tidak estetik lainnya; juga tidak mau terikat pada salah satu gaya tradisi lokal atau tradisi daerah tertentu saja. Mereka berorientasi kepada tradisi dalam arti mengambil unsur-unsur nilai estetik, nilai ekspresi, dan nilai-nilai kreasi yang terdapat dalam seni tradisi berbagai gaya, sebagai bahan ramuan untuk digarap lagi berdasarkan konsep-konsep kebudayaan dan kesenian modern Indonesia yang dikembangkan sendiri. Inovasi, bagi mereka merupakan syarat yang tidak bisa ditawar karena merupakan kunci untuk membuka pintu-pintu tradisi yang tertutup.

Nilai-nilai yang bersifat “agraris-feodalistik” diganti dengan nilai-nilai baru Indonesia, untuk memberi corak dan jiwa pada karya-karya cipta yang estetik, ekspresif, dan kreatif. Akan tetapi, pada waktu mereka mempergelarkan karya-karya ciptanya—umpamanya pada tahun 1950-an Soeharso, Gendhon, Bagong Kusudiarjo, dan Wisnoe Wardhana—kalangan seniman dan masyarakat tradisi paham *waton*, komersial, dan hiburan, menanggapinya sebagai sesuatu yang aneh, asing, ‘kebarat-baratan’, *urakan*, *edan-edanan*, perusak seni tradisi, dan lain-lainnya yang senada (Humardani, 1971a, 3).

Dalam situasi seni tradisi seperti yang telah digambarkan di atas, menurut Umar Kayam, memang telah terjadi kesenjangan dalam pencarian bentuk-bentuk seni pertunjukan tradisi. Peranan seni tradisi sebagai wahana ekspresi dan wahana pembangunan solidaritas mengalami distorsi; mengalami pergeseran makna secara fundamental. Ia mencair dan mencari bentuk baru serta membangun kerangka acuan baru (Kayam, 1981, 110).

Ketika sekolah-sekolah kesenian (1950-an) dan perguruan-perguruan tinggi kesenian (1960-an) didirikan oleh pemerintah, banyak seniman-seniman tradisi penganut paham *waton* yang diangkat sebagai guru atau tenaga pengajar. Bagi mereka, tugas mengajar di sekolah atau pun di perguruan tinggi kesenian merupakan sesuatu

yang baru. Karena, untuk yang pertama kalinya mereka dituntut untuk menularkan pengetahuan dan keterampilan mereka tentang seni tradisi secara didaktis, metodis, ilmiah, dan klasikal (kelas yang diikuti oleh peserta didik yang jumlahnya banyak).

Para seniman tradisi yang mengajar teknik kesenian pada umumnya tidak memberikan konsep-konsep kreatif mereka kepada para siswa atau mahasiswanya. Apa yang mereka berikan biasanya terbatas pada jurus-jurus keterampilan teknis yang dibatasi oleh aturan-aturan benar-salah, baik-buruk, halus-kasar menurut pembatasan mereka masing-masing. Hal ini terjadi karena mungkin mereka kurang mampu mengonseptualisasikan kreativitas seni mereka, meskipun sesungguhnya mereka itu kreatif. Mungkin juga karena mereka menganggap bahwa apa yang diberikan itu sudah didaktis, metodis, dan ilmiah. Paham-paham *waton*, benar, dan teknik tumbuh dengan subur di antaranya karena sistem pembelajaran semacam itu, di samping sikap pengagungan terhadap karya seni tradisi lama sebagai ‘pusaka warisan nenek moyang’ yang harus *dileluri*, *dipepetri*, dan pantang diubah.

Para siswa dan mahasiswa dari sekolah-sekolah dan perguruan tinggi seni tersebut boleh dikatakan tidak memperoleh pengetahuan yang mencukupi tentang konsep-konsep kebudayaan dan kesenian modern. Hal itu karena pengajar yang ada, terutama pengajar tetap, sedikit sekali yang memiliki wawasan luas tentang kebudayaan dan kesenian modern, di samping pedoman kurikulum yang belum memungkinkan untuk dikembangkan ke arah itu (Keputusan Menteri PD K No. 121/1964, 1964²⁶). Pada tahun 1972, ketika Gendhon aktif kembali mengajar di ASKI Surakarta, mahasiswa dijejali dengan konsep-konsep seni modern. Akan tetapi, di luar lingkungan sekolah dan kampus, para siswa (Konservatori Karawitan) dan mahasiswa (ASKI Surakarta) secara perseorangan atau pun berkelompok bergabung dengan perkumpulan-perkumpulan kesenian (tari, karawitan, pedalangan) yang mengakomodasikan bentuk-bentuk seni pertunjukan “hiburan”, baik sebagai anggota tetap maupun sementara. Dengan demikian maka dapat diduga bahwa sikap berkesenian mereka

26 Bab IV pasal 13, 14, dan 15

terbentuk oleh pengaruh paham *waton* dari guru-guru mereka di sekolah atau kampus, juga oleh pengaruh seni pertunjukan “hiburan” dari perkumpulan-perkumpulan seni di luar sekolah dan kampus.

Kembali ke persoalan peristiwa *Samgita Pancasona* di Surakarta. Situasi kehidupan seni pertunjukan tradisi di Surakarta pada waktu itu (1970-an awal) lebih didominasi oleh sikap seniman dan masyarakat seni tradisi penganut paham *waton* dan seni “hiburan”. Wawasan mereka tentang seni modern, seperti yang ditawarkan Sardono dengan *Samgita Pancasona*-nya, boleh dikatakan “nol”. Para penonton pertunjukan *Samgita Pancasona* di auditorium RRI Surakarta pada waktu itu, yang sebagian besar mahasiswa ASKI Surakarta, adalah orang-orang yang pada umumnya berbekal “nol” dalam seni modern. Namun, sebaliknya mereka matang dalam paham *waton* dan seni “hiburan”. Oleh karena itu, kiranya dapat dipahami apabila mereka pada umumnya memberi reaksi ‘menolak’. Hal yang kurang dapat dipahami adalah mengapa mereka begitu galak dan emosional dalam melancarkan protesnya. Mungkin karena pada umumnya mereka masih relatif muda sehingga kurang dapat mengendalikan emosi mereka. Akan tetapi, juga harus diingat bahwa di antara mereka ada yang membawa telur busuk dan dilempar ke atas panggung pertunjukan. Artinya, sudah direncanakan sebelumnya, yang berarti juga pada mereka ada sikap apriori.

Ketika para seniman Pujangga Baru, Persagi, Gendhon, Sardono, dan seniman-seniman ‘nonkonformis’ atau ‘*avantgardist*’ lainnya menciptakan karya-karya yang didasarkan atas konsep seni modern, mereka—oleh masyarakat yang relatif terdidik sekali pun—ditanggapi sebagai sesuatu yang asing, aneh, *urakan*, *edan*, tidak sopan, dan lain-lainnya. Hal itu barangkali karena masyarakat pada umumnya belum cukup siap dan terlatih untuk menyaksikan dan menghayati bentuk-bentuk seni modern atau seni kontemporer yang asing, aneh, *urakan*, *edan*, tidak sopan, dan lain-lainnya itu. Masyarakat barangkali lebih antusias dan responsif terhadap konsep-konsep *kejawen* yang maju seperti yang ditawarkan oleh Mangkunagara VII, Hatmasutagnya, dan Tedjakoesoema, atau terhadap bentuk-bentuk seni tradisi “hiburan” yang ringan menghibur dan menyenangkan.

Apabila Umar Kayam mengandaikan pencairan masyarakat tradisional yang agraris-feodal seperti mencairnya salju di musim semi maka para seniman “Pujangga Baru”, “Persagi”, Gendhon, Sardono, dan seniman-seniman ‘nonkonformis’ atau ‘*avantgardist*’ lainnya proses pencairannya dapat diandaikan seperti mencairnya salju di musim panas, atau bahkan seperti mencairnya salju yang dibakar dengan kompor api yang bersuhu tinggi; sehingga yang satu dalam keadaan terus-menerus meleleh berkepanjangan, sedangkan yang lain langsung mencair, bahkan mendidih. Dengan demikian, terjadi kesenjangan di antara mereka. Dalam kenyataannya, salju ‘musim semi’ itu terus menyelimuti golongan besar masyarakat sampai pada era pembangunan orde baru berlangsung. Seolah-olah ‘musim semi’ itu abadi dan ‘salju’ itu meskipun meleleh, tetapi tidak kunjung habis. ‘Sinar matahari’ tidak mampu menembus salju ‘musim semi’ itu. Sementara itu, Sardono W. Kusumo, seorang alumni *pecantrikan keraton* yang lulus *cumlaude*, setelah beberapa waktu dibakar oleh ‘kompor api’ buatan Amerika, tiba-tiba muncul dengan *Samgita Pancasona* merobek ‘baju’ tradisi yang sudah mapan. Masyarakat seni tradisi—baik yang menonton maupun yang tidak menonton—tergerak memberikan reaksi. Demikianlah, kesenjangan itu terjadi di alam orde baru, dan mungkin akan terus terjadi di zaman ‘tinggal landas’ yang akan datang, serta tidak dapat diketahui secara pasti kapan berakhirnya.

Para pakar kebudayaan segera menangkap ‘kambing hitam’ penyebab terjadinya kesenjangan di atas, dan mengidentifikasikannya sebagai gejala “transisional”. Akan tetapi, sampai kapan keadaan “transisional” itu berakhir, tampaknya belum seorang pun yang dapat meramalkannya. Mungkin seorang Alvin Toffler pun yang ahli dalam meramal masa depan, tidak kuasa meramalkan kapan masa “transisional” itu akan berakhir. Toffler meramalkan proses ini, yang ia sebut sebagai *the second wave* atau gelombang kedua, akan berlangsung beberapa ratus tahun. (Humardani, 1971a, 3; Koesdijantinah, 1987, 24–25). Secara logika, beberapa ratus tahun itu berarti bisa berlangsung 200 sampai dengan 999 tahun. Apabila proses *the second wave* di Indonesia sudah berlangsung sekitar 200

tahun, berarti kira-kira 700-an tahun lagi masa “transisional” itu akan berakhir. Karena, “transisional” itu merupakan suatu gejala atau suatu dinamika kehidupan yang tidak akan pernah berakhir.

Dalam era orde baru telah ditetapkan program-program pembangunan di segala segi kehidupan. Tujuan pembangunan yang telah ditetapkan oleh para pemikir dan para pemimpin politik, pada hakikatnya adalah untuk meningkatkan status dari negara yang terbelakang kehidupan ekonominya menjadi masyarakat modern yang demokratis. Untuk itu pembangunan bidang ekonomi menjadi prioritas utama. Sejalan dengan itu, pembangunan dalam bidang-bidang politik, sosial, dan budaya disesuaikan dengan kemajuan yang dicapai oleh pembangunan ekonomi. Untuk memperlancar pembangunan diperlukan suasana kestabilan ekonomi dan politik. Hal itu karena kegoncangan-kegoncangan yang terjadi di bidang ekonomi dan politik akan menghambat kelancaran pembangunan (GBHN Tap MPR No. IV/MPR/1978, 1978).

Untuk menjaga kestabilan ekonomi diperlukan jaminan dari Tentara Nasional Indonesia (TNI). Di samping itu, penggarapan politik yang mengandalkan kepada dinamika pranata politik massa ditinggalkan karena pertimbangan kestabilan dan keamanan itu (Kayam, 1981, 110). Dalam hal ini, organisasi partai-partai politik yang dulu jumlahnya puluhan difusikan menjadi hanya dua partai politik saja, di samping partai politik baru, Golkar.²⁷ Pembangunan sosial-budaya diarahkan pada penerapan nilai-nilai yang luhur, dengan meniadakan dan mencegah nilai-nilai sosial-budaya yang bersifat feodalistik dan kedaerahan yang sempit. Kreativitas seni yang sehat ditumbuhkan dan dikembangkan untuk memperkaya kesenian Indonesia yang beraneka ragam (GBHN Tap MPR No. IV/MPR/1978, 1987).

Kecuali itu, pembangunan sosial-budaya juga diarahkan agar dapat membantu kelancaran pembangunan ekonomi, dan ikut menjaga kestabilan politik. Demikian juga bidang kesenian,

27 Setelah Presiden Soeharto lengser, zaman orde baru berubah menjadi zaman reformasi yang ditandai, antara lain lahirnya sejumlah partai politik baru yang bertanding untuk memenangkan Pemilu.

dimanfaatkan dan diarahkan sebaik-baiknya sebagai sarana untuk memperlancar pembangunan ekonomi dan ikut menjaga kestabilan sosial-politik. Eksistensi para seniman juga harus dijaga atau diawasi agar tidak mengganggu, apalagi mengguncangkan kestabilan yang menyeluruh. Pelarangan terhadap beberapa karya cipta seni—pada umumnya seni sastra—dan dimejahijaukannya beberapa seniman, merupakan akibat dari penjagaan dan pengawasan terhadap para seniman demi kestabilan sosial-politik itu.

Untuk mencapai tujuan pembangunan, semua prasarana dan sarana sosial, ekonomi, dan budaya dikerahkan secara luas dan mendasar, disertai penggarapan dengan pendekatan politik. Dengan jalan itu diharapkan Indonesia dapat diwujudkan sebagai negara industri modern yang ditopang oleh masyarakat modern yang demokratis, sekaligus terangkatnya Indonesia sebagai negara yang bukan lagi sebagai negara yang terbelakang ekonominya yang didukung oleh masyarakat agraris-feodalistik. Akan tetapi, menurut Umar Kayam, ternyata prasarana dan sarana tradisi pada bidang-bidang sosial, ekonomi, dan budaya masih kokoh akar budayanya sehingga pendekatan politik secara radikal justru akan membawa eksese-eksese yang rawan. Umar Kayam menambahkan bahwa serat-serat budaya tradisi yang terbangun berlapis-lapis dan anyam-menganyam, setelah melewati kurun waktu yang sangat lama merupakan faktor yang sangat menentukan dalam proses transformasi tersebut (Kayam, 1981).

Bahwa dalam perkembangannya, ketika masyarakat merasakan unsur-unsur kebudayaan mulai meruyak dan kurang mampu menjawab tantangan zaman, mereka cenderung mau membongkar serat-serat budaya itu. Akan tetapi dalam kenyataannya, mereka tidak pernah sepenuhnya mampu membongkar anyaman serat-serat budaya itu. Mungkin karena di samping unsur-unsur yang meruyak itu, masih banyak unsur-unsur yang mampu selalu hadir dan tidak mau atau tidak dapat meruyak (Kayam, 1981).

Unsur-unsur yang terakhir itu akan terus mendampingi susunan anyaman serat-serat budaya baru. Dalam hal ini Umar Kayam mengidentifikasikan dengan mengambil jargon ilmu sosial, yaitu sebagai prinsip *continuity and change* atau “kesinambungan

dan perubahan” (Kayam, 1981, 110). Sebagai catatan, konsep penggarapan seni secara “padat” oleh Gendhon, yang dimaksudkan untuk “pelestarian” dalam arti *preservation and development* atau “pemeliharaan sekaligus pengembangan”, pada hakikatnya sama dengan prinsip *continuity and change* itu. Mungkin hal itu bukan suatu kebetulan karena sejak pemerintah merancang dan melaksanakan program-program pembangunan melalui tahap-tahap “Pelita” (Pembangunan Lima Tahun), Gendhon disertai tanggung jawab untuk menjalankan program pembangunan di bidang kesenian di wilayah seni-budaya Jawa Tengah. Ia diangkat dan atau ditetapkan sebagai pemimpin proyek Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) selama kurang lebih 13 tahun.

Ide awal tentang “Pusat Kesenian” itu datang dari Mashuri, yang saat itu menjabat sebagai Menteri Pendidikan dan Kebudayaan periode 1968–1973 (Gambar 5.1). Ia berpikir bahwa keraton telah mewariskan kekayaan seni budaya yang bernilai tinggi. Sekarang keraton (Surakarta) sudah tidak berdaya lagi berperan sebagai pelestari dan pengembang kekayaan seni-budaya tradisi itu. Oleh karena itu, dibutuhkan suatu wadah baru, yang akan difungsikan untuk menggali, melestarikan, dan mengembangkannya. Wadah baru yang dimaksud adalah “Pusat Kesenian” itu. Lokasi yang ditetapkan sebagai tempat atau ajang “Pusat Kesenian” adalah lokasi yang menurut sejarahnya pernah memberikan kekayaan seni budaya itu, dan menurut potensinya sekarang dipandang mampu untuk mewujudkan ide tentang “Pusat Kesenian”. Mashuri yakin bahwa seni dapat tumbuh dan berkembang dengan subur di tempat atau di lingkungan yang ada tenaga-tenaga kreatif pelopor zamannya, seperti seniman, pembina (patron), dan penghayat terlatih. Lokasi-lokasi yang dimaksud adalah Surakarta (Jawa Tengah), Denpasar (Bali), Ujung Pandang (Sulawesi Selatan), dan Medan (Sumatra Utara) (Mashuri, wawancara, 1989).²⁸

28 Apabila kemudian di setiap provinsi ada “Pusat Kesenian”, itu bukan ide Mashuri. Kemungkinan hal itu didasarkan atas “Tri Logi Pembangunan” yang salah satu butirnya berbunyi, “Pemerataan pembangunan dan hasil-hasilnya yang menuju pada terciptanya keadilan sosial bagi seluruh rakyat Indonesia”.

Sebagai Menteri Pendidikan dan Kebudayaan, gagasan Mashuri di atas tentu secara resmi-formal disesuaikan dengan amanat yang telah digariskan dalam UUD 1945 dan Garis-garis Besar Haluan Negara (GBHN). Seorang Mashuri adalah pribadi Indonesia modern, yang juga mewariskan nilai-nilai budaya tradisi. Ia mengaku pernah menjadi *cantrik* Ki Hadjar Dewantara, bahkan untuk beberapa waktu lamanya tinggal bersama di rumah Ki Hadjar. Dalam hal konsep kesenian, selain mengikuti pemikiran Ki Hadjar, ia juga mengakomodasikan pemikiran Imanuel Kant tentang estetika (Mashuri, wawancara, 1989).

Konsep estetika Kant didasarkan atas pemikiran dasarnya bahwa perasaan estetis berada pada keselarasan antara pemikiran dan imajinasi (Kant dalam Wadjiz Anwar, 1980, 23). Hal keselarasan itu diadaptasi oleh Mashuri, dan kemudian ia berfilsafat bahwa “seni menjadi bagian dari kehidupan; dalam kehidupan dibutuhkan kehangatan *pareduluran*; seni dapat menjadi sarana untuk menghangatkan *pareduluran* itu; oleh karena itu tanpa seni, kehidupan akan menjadi gersang” (Mashuri, wawancara, 1989).



Keterangan: Mashuri (Saleh), mantan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan (1968–1973)
Foto: Hidayat (2024)

Gambar 5.1 Mashuri

Apabila diingat bahwa pokok-pokok pemikiran dalam penjelasan pasal 32 UUD 1945 adalah juga pokok-pokok pemikiran Ki Hadjar Dewantara tentang kebudayaan nasional maka sebenarnya pemikiran Mashuri tentang “Pusat Kesenian” bukan semata-mata pengejawantahan secara formal dari UUD 1945, melainkan pengejawantahan dari serat-serat pemikiran yang sudah mendarah daging, yang sudah dihayati jauh sebelum menjadi Menteri Pendidikan dan Kebudayaan. Seperti sudah dijelaskan di depan, konsep-konsep kesenian Gendhon serat-serat dasarnya juga terdapat dalam pemikiran Ki Hadjar Dewantara.

Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa ide Mashuri dan konsep-konsep kesenian Gendhon bertemu dalam serat-serat dasar pemikiran Ki Hadjar Dewantara. Bukan secara kebetulan Mashuri menemukan Gendhon dan menetapkan sebagai pimpinan PKJT karena kegiatan-kegiatan Gendhon ketika malang-melintang pada periode HSB tidak luput dari pengamatan Mashuri, yang diam-diam mengaguminya (Mashuri, wawancara, 1989).

Gendhon yang pada dekade 1950-an muncul dengan konsep-konsep dan karya-karya seni tradisi ‘baru’ atau ‘*urakan*’, ditambah lagi dengan konsep-konsep seni ‘baru’ yang ditimba di antaranya dari Balanchine di Amerika Serikat, terpaksa harus meredam keinginannya agar tidak ‘*urakan*’. Jabatan resmi yang dipangkunya mengharuskan dia tidak tampil seutuhnya sebagai Gendhon karena lahiriahnya adalah ‘tangan panjang’ dari birokrasi politik pembangunan pemerintah. Menurut Gendhon, konsep-konsep kesenian yang dijadikan dasar untuk berkarya di “dapur olah seni” PKJT, pada hakikatnya sama dengan yang pernah dilakukannya pada periode HSB (Humardani, rekaman audio kaset No. 7.6/WIY/3/1980). Namun, karena permasalahan yang dihadapi semakin kompleks maka diperlukan cara-cara pendekatan dan pelaksanaan yang lebih teliti dan hati-hati. Di samping itu, ia menyandang jabatan resmi maka diperlukan langgam yang disesuaikan dengan ‘bahasa’ pemerintah, atau ‘bahasa’ pembangunan.

Program-program pembangunan yang ditujukan untuk membangun mental bangsa melalui berbagai wahana, di antaranya

melalui kesenian, menghadapi masalah-masalah yang cukup berat. Masalah-masalah tersebut timbul sebagai konsekuensi logis dari pembangunan yang memprioritaskan pembangunan ekonomi. Apalagi ketika pasaran minyak bumi mengalami kemerosotan yang cukup mencolok, sumber pendapatan negara dari minyak tidak lagi diprimadonakan. Pusat perhatian dialihkan ke sektor-sektor perdagangan dan industri non-minyak yang dianggap potensial. Semua potensi yang ada di bumi Indonesia dikerahkan dan dijadikan sebagai komoditas yang siap untuk dijual, termasuk hasil karya manusia yang disebut ‘seni-budaya’.

Dalam rangka menghasilkan karya-karya kemasan ‘seni-budaya’ untuk dipasarkan, diberlakukan prinsip ‘efisiensi’. Kemasan karya-karya seni-budaya dipromosikan secara massal—yang katanya—tanpa meninggalkan mutu seninya. Sektor pariwisata dipandang sebagai salah satu primadona baru. Melalui program-program pariwisata, berbagai bentuk ‘seni-budaya’ tradisi, baik yang sudah mati maupun yang masih hidup, direkonstruksi menjadi kemasan atau paket-paket yang siap untuk dijual, terutama untuk menarik wisatawan mancanegara. Demikian juga halnya dengan bentuk-bentuk seni pertunjukan, mulai dari yang berlatar “tradisi kerakyatan” hingga yang berlatar “tradisi klasik keraton”, dikemas menjadi paket-paket tontonan yang siap untuk disuguhkan kepada para tamu-tamu penting atau pun para wisatawan. Dampaknya, bentuk seni “hiburan” yang komersial tidak saja mendapat tempat, tetapi tempat yang memungkinkan untuk tumbuh dengan subur.

Untuk kelancaran pelaksanaan dan tercapainya tujuan pembangunan di segala bidang, dibutuhkan partisipasi seluruh masyarakat berikut kegiatan-kegiatan sosial-budayanya. Dalam hal ini, baik kalangan pejabat pemerintah maupun budayawan secara koor berpandangan bahwa seni pertunjukan merupakan salah satu sarana yang efektif untuk mengkomunikasikan tujuan program pembangunan. Penjelasan-penjelasan tentang Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila (P4), wawasan nusantara, lingkungan hidup, kesehatan, kebersihan, kependudukan, transmigrasi, ketenagakerjaan, keluarga berencana (KB), peranan wanita, peranan pemuda, dan

lain-lain yang hendak dibangun, tanpa diwujudkan ke dalam bentuk audio-visual hanya akan dipahami sebagai slogan-slogan, atau sebagai sesuatu yang tetap abstrak; atau sebagai aturan-aturan yang kering dan bahkan memaksa, serta sukar disosialisasikan kepada masyarakat.

Melalui seni pertunjukan, masalah-masalah tersebut dapat dijabarkan secara konkret, yaitu dengan mendramatisasikan situasi dan kondisi yang mementaskan kelakuan, sikap dan tindakan seseorang dalam hubungannya dengan sesama, kelompok, dan masyarakat, sesuai dengan tema-tema tersebut. Dengan menggambarkan berbagai kemungkinan kelakuan, sikap, dan tindakan itu, disertai dengan pemberian makna serta bayangan akan hasil dan akibatnya, menjadikan peranan seni pertunjukan dalam hal ini menjadi penting. Dengan demikian, dapat menghilangkan perasaan tidak menentu, tekanan, dan kekhawatiran, yang dapat tumbuh-berkembang bersamaan dengan dilaksanakannya program-program pembangunan (Kartodirdjo, 1987, 171, 172, 180).

Permasalahannya adalah bagaimana para seniman mewujudkan karya-karya seni pertunjukan yang mengungkapkan masalah-masalah pembangunan itu? Di tangan para seniman yang kurang menghayati masalah-masalah pembangunan, dan apalagi tidak dilandasi oleh wawasan estetika, daya kreativitas, dan kemampuan teknik yang tinggi, masalah-masalah pembangunan itu akan ditangkap dan diwujudkan sebagai pesan-pesan yang *wantah* (vulgar). Mereka bukan mendramatisasi situasi, kelakuan, dan tindakan tokoh-tokoh ke dalam bangunan cerita atau garapan yang diilhami oleh masalah-masalah pembangunan, tetapi secara *wantah* mengambil slogan-slogan atau simbol-simbol fisik pembangunan yang ditempelkan begitu saja pada cerita atau garapan apa pun yang ada atau tidak ada hubungannya sama sekali dengan tema pembangunan.

Apabila dibandingkan situasi kehidupan kesenian pada era orde lama (1960-an), situasi kehidupan di era orde baru di atas pada hakikatnya mengandung persamaan, yaitu kesenian diperankan sebagai alat untuk mencapai tujuan non-kesenian. Perbedaannya pada era orde lama, kesenian diperankan sebagai alat untuk propaganda partai-partai politik; seniman-seniman dan kelompok-kelompok kesenian, serta

kegiatan-kegiatannya diorganisasikan di dalam kantong-kantong partai politik tertentu. Adapun pada era orde baru, kesenian diberdayakan sebagai alat propaganda politik dan atau program-program pemerintah dalam rangka menyukseskan pembangunan. Perbedaannya lagi, pada era orde lama keterlibatan para seniman lebih didorong oleh semangat berpartisipasi mereka kepada partai-partai politik yang didukungnya, sedangkan pada era orde baru keterlibatan mereka kemungkinan lebih didorong oleh pamrih tertentu, di antaranya untuk memperoleh imbalan jasa atau uang.

Pada era pembangunan atau orde baru, para seniman seni pertunjukan—meskipun banyak juga yang secara pribadi menjadi pegawai negeri atau swasta—pada umumnya menurut profesinya tidak terikat secara struktural-organisasi dengan lembaga-lembaga di mana mereka bekerja. Mereka sewaktu-waktu dapat dikontrak untuk mengadakan pertunjukan dengan imbalan uang sejumlah menurut perjanjian yang disepakati oleh kedua belah pihak. Sebagai catatan, pada umumnya para dalang dan para seniman di pedesaan, tanpa meminta atau tanpa ada ikatan kontrak dengan pemerintah, mereka secara sukarela—atau karena dipesan oleh pejabat ‘penguasa’ tertentu—menyuarakan slogan-slogan pembangunan melalui pertunjukannya.

PKJT, di samping tugas pokoknya sebagai ‘dapur olah seni’, juga dibebani tugas untuk mengaktualisasikan pesan-pesan pembangunan lewat karya-karya seni yang diolahnya. Dalam perkembangannya, nama “Pusat Kesenian” pun disesuaikan dengan misi pembangunan pemerintah pusat. Pada masa Pelita III (1 April 1979–31 Maret 1984), nama “Pusat Kesenian” diganti menjadi “Pusat Kebudayaan”. Pergantian nama ini didasarkan atas pemikiran bahwa tugas-tugas PKJT bukan hanya terbatas pada olah seni, melainkan harus ikut juga memecahkan masalah-masalah kebudayaan, terutama masalah-masalah sosial-budaya yang timbul bersamaan dengan pelaksanaan pembangunan di segala bidang.

Penting untuk dicatat bahwa menjelang akhir masa Pelita III, tepatnya pada tahun anggaran 1980–1981, PKJT diberi tugas khusus untuk menangani sub-proyek yang disebut “Sosiodrama”.

Tujuan proyek itu adalah untuk membina masyarakat pedesaan agar mereka tanggap terhadap tujuan pemerintah dalam melaksanakan pembangunan. Dengan kata lain, untuk membina agar mereka bersikap dan berpandangan bahwa pemeliharaan kesehatan, peningkatan hasil usaha dan bekerja—cocok tanam, industri, sekolah, KB, dan lain-lain—adalah cara untuk mencapai hidup secara layak, secara makmur, seperti yang dicita-citakan Pancasila (Humardani, 1980, 9).

Sesungguhnya yang sangat berkepentingan dengan misi “Sosiodrama” adalah Departemen Penerangan (sekarang Kominfo), dan Departemen Dalam Negeri. Namun karena pandangan umum bahwa kesenian merupakan wahana yang sangat efektif untuk mengomunikasikan pesan-pesan pembangunan maka tugas-tugas itu diserahkan pelaksanaannya kepada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Untuk wilayah Jawa Tengah, tugas tersebut diserahkan langsung kepada PKJT. Sejak itu pula PKJT terjun langsung ke lapangan, ke pelosok-pelosok pedesaan. Namun secara tersamar, tampaknya proyek “Sosiodrama” itu dilatari oleh kepentingan politik tertentu. Pasalnya, di samping dua departemen yang sangat berkepentingan di atas (Depdikbud dan Depdagri), juga mengingat bahwa proyek tersebut diselenggarakan menjelang pelaksanaan Pemilu 1982. Lebih dimantapkan lagi jika melihat pelaksanaannya di lapangan, di mana para Camat dan Kepala Desa sebagai ‘penguasa’ desa-desa, secara aktif membantu pelaksanaan proyek “Sosiodrama”. Mereka memberikan motivasi kepada para seniman pedesaan yang dijadikan sasaran proyek tersebut. Motivasi yang mereka berikan tidak sebatas masalah-masalah pembangunan, melainkan sudah mengarah kepada sasaran untuk mendapatkan kemenangan Golkar dalam Pemilu 1982. Delapan desa yang ditetapkan sebagai sasaran proyek “Sosiodrama” di antaranya desa-desa pesisir seperti Tegal dan Kudus, yang didukung oleh komunitas santri yang kuat (Humardani, 1980, 13).²⁹

29 Terlepas dari proyek Sosiodrama, dalam “Sarasehan Dalang Seluruh Indonesia” di Surakarta tanggal 19 Desember 1981, Seorang Dirjen dari Departemen Penerangan dalam penutup ceramahnya yang berjudul “Wayang sebagai Sarana Penerangan”, secara terang-terangan mengatakan bahwa “... Wayang dapat merayu dan merangkul semua penonton untuk diajak menyuksekkan Pemilu. Semua berbondong-bondong, tidak seorang pun

Dari semua pembicaraan (Bab V) di atas dapat dibayangkan, betapa banyak tantangan yang dihadapi Gendhon dalam menunaikan tugasnya sebagai pejabat pimpinan PKJT. Di satu sisi, Gendhon harus menghadapi seniman, eksponen seni, dan masyarakat yang sikapnya masih kukuh pada akar budaya tradisi feodalistik yang menunjukkan kecenderungan beku dengan memutlakkan paham *waton*. Di sisi lain, ia menghadapi seniman, eksponen seni, dan masyarakat yang mengutamakan sifat-sifat lahiriah seni yang berkembang ke arah bentuk seni hiburan, atau bentuk-bentuk seni komersial lainnya sebagai dampak dari pembangunan ekonomi. Di samping itu juga, sebagai pejabat resmi pemerintah Gendhon harus memberikan akomodasi bagi berbagai kepentingan pemerintah akan pembangunan di segala bidang.

Dalam kedudukannya sebagai pejabat resmi pemimpin PKJT, di samping harus melakukan suatu tindakan sehubungan dengan masalah-masalah tersebut di atas, Gendhon tetap pada pendiriannya untuk memerankan kesenian, khususnya seni pertunjukan tradisi, sebagai wahana ekspresi seni yang mengutamakan kreativitas dan sifat-sifat fungsi utamanya sebagai sarana penghayatan nilai-nilai rohani yang *wigati*. Usaha-usaha untuk menyosialisasikan program-program pembangunan yang memerankan kesenian sebagai sarana untuk ‘penerangan’ dan ‘pendidikan’ masyarakat, diterima sebagai tugas rangkaian yang bersifat sekunder. Sejak ia memimpin PKJT, tugas-tugas yang diberikan oleh pemerintah kepadanya telah disaring dan diperas menjadi suatu konsep dasar yang melandasi setiap usaha dan kegiatan-kegiatan untuk mewujudkannya. Konsep yang dimaksud adalah sebagai berikut.

... Pusat Kesenian demikian merupakan suatu lembaga sentral dalam pembangunan, asal programnya ditujukan kepada peningkatan kreativitas kehidupan kesenian dalam fungsi primernya. Dalam fungsinya meningkatkan tugas primernya, Pusat Kesenian makin jelas peranannya sebagai sarana yang mutlak dalam pembangunan kita untuk

ketinggalan pada tanggal 4 Mei 1982 hari Selasa Kliwon ke tempat-tempat pemungutan suara dan menyoblos tanda gambar Pohon Beringin ...”

menanggapi tantangan pembangunan jasmani-lahir. Pusat Kesenian di samping tugas pokok ini dengan sendirinya mudah menunaikan tugasnya untuk penerangan dan pendidikan pembangunan sebagai sarana rangkapan ... (Humardani, 1971b, 3).

Seterusnya, dengan demikian maka ...

... Tugas pokok menjadi rangkap; pemulihan dan peningkatan kehidupan seni dalam fungsi utamanya (primernya) sebagai wahana penghayatan dan perenungan masalah-masalah rohani, dengan sasaran utamanya adalah keadaan gawat seni tradisi. Di samping itu tugas-tugas untuk penerangan dan pendidikan dikembangkan. Pelaksanaan tugas-tugas ini diarahkan untuk menggarap penghayatan supaya masyarakat mantap akan nilai-nilai pandangan Pancasila, hingga terwujud pengalamannya sebagai jawaban atas tantangan zaman kita sekarang, khususnya tantangan pembangunan fisik-lahir ... (Humardani, 1971b, 3).

Untuk melaksanakan tugas-tugas di atas, Gendhon diberi bekal berupa kewenangan, fasilitas, dan dana dalam batas tertentu. Permasalahannya adalah bagaimana Gendhon memanfaatkan bekal-bekal yang terbatas itu dalam melaksanakan tugas-tugasnya?

Kewenangan, dalam pembicaraan ini dapat diartikan sebagai kekuasaan yang dimiliki oleh seorang pemimpin yang tidak dapat terlepas dari kolektivitas sosial di lingkungan pemimpin itu bekerja. Dalam kolektivitas sosial terjadi suatu proses interaksi antara pemimpin dengan pengikutnya. Dalam proses interaksi ini, pemimpin dengan kekuasaannya memengaruhi pengikutnya, dan mengarahkan tindakan para pengikutnya ke arah tujuan yang hendak dicapai; atau memolakan kelakuan para pengikutnya berdasarkan nilai-nilai tertentu (Kartodirdjo, 1984, vi).

Status pemimpin dalam struktur sosial masyarakatnya membawa fungsi atau peranan untuk menguasai, mengatur, dan mengawasi, agar tujuan yang telah ditetapkan tercapai dan tetap terjaga nilai-nilai

sosio-kultural masyarakatnya. Ditinjau dari pendekatan struktural-fungsional, ada interaksi dan komunikasi dua arah antara pemimpin dan pengikut. Dalam hal ini, seorang pemimpin memerlukan persetujuan, dukungan, dan kepercayaan dari para pengikutnya (Kartodirdjo, 1984, vi).

Jabatan sebagai pemimpin PKJT memberi kewenangan yang jangkauannya terbatas. Pada awalnya Gendhon tidak memiliki pengikut; yang ada hanya beberapa pegawai administrasi proyek yang statusnya sementara. Di antara mereka ini memang ada beberapa seniman yang ditugasi mengurus bidang-bidang seni tertentu, seperti seni tari, seni karawitan, seni pedalangan, dan seni teater.

Proses interaksi yang terjadi di PKJT merupakan interaksi yang didasarkan atas tugas-tugas administratif yang berlangsung secara vertikal, yaitu interaksi antara atasan dan bawahan. Gendhon sebagai atasan, memberikan tugas-tugas, perintah-perintah, atau instruksi-instruksi kepada bawahannya. Para pegawai sebagai bawahannya melaksanakan tugas, perintah, dan instruksi tersebut. Akan tetapi, yang menarik di PKJT adalah para seniman yang menjadi pegawai (bawahan), selain melakukan tugas-tugas administratif, juga melakukan latihan-latihan kesenian, berkarya, dan kegiatan-kegiatan seni lainnya atas dasar perintah Gendhon. Hal yang sama juga berlaku di ASKI Surakarta, sejak Gendhon memimpin lembaga tersebut (1972) karena para pegawai sebagian besar adalah seniman dan tunas-tunas seniman.

Dengan model interaksi seperti itu, yaitu dengan memolakan kelakuan bawahan pada sikap yang mengutamakan kerja keras, disiplin, profesional, dan dengan membimbing mereka ke arah tujuan yang hendak dicapai, dalam waktu yang relatif tidak lama Gendhon sudah mampu mengorganisasikan para pengikutnya siap membantu tugas-tugasnya. Dalam kasus ini Gendhon benar-benar berperan sebagai “Gladiator” yang memanfaatkan kewenangannya dengan berhasil, meskipun dilakukannya dengan ‘keras, agak ‘otoriter’. Mungkin keberhasilan itu tidak tercapai kalau tidak dilakukan dengan agak ‘otoriter’.³⁰

30 Yang dimaksud ‘agak otoriter’ adalah tidak sepenuhnya otoriter. Dalam hal perintah untuk melakukan latihan dan menciptakan karya seni, memang berlaku secara otoriter.

Situasi hubungan atau interaksi yang terjadi di PKJT dan ASKI Surakarta, terutama antara Gendhon dengan seniman-seniman pengikutnya, mengingatkan kepada suatu bentuk kelembagaan kekuasaan yang dualistik. Dalam hal ini, seorang penguasa, raja, atau pemimpin dalam masyarakat yang sekaligus memegang kekuasaan jasmani dan rohani. Kelembagaan seperti itu biasanya disebut kelembagaan *Raja-Pandita* (Kartodirdjo, 1984, viii). Bedanya, kalau dalam kelembagaan kerajaan lebih didasarkan atas prinsip-prinsip religiusitas, yaitu kekuasaan bersumber pada prinsip religiusitas atau kekuasaan yang bersumber kepada kekuatan supranatural; sedangkan dalam masyarakat PKJT-ASKI Surakarta, tidak didasarkan atas prinsip-prinsip religiusitas, melainkan didasarkan atas kemampuan dan kemauan Gendhon sendiri.



Keterangan: Suatu waktu ketika Gendhon Humardani memberikan kuliah tentang konsep-konsep kesenian kepada para mahasiswa/*cantrik*, di salah satu sudut pendapa Sasonomulyo/PKJT, dengan duduk lesehan di lantai.

Foto: PKJT (1982)

Gambar 5.2 Gendhon Humardani (Lingkar Merah)

Akan tetapi, dalam proses berkarya, para seniman dibebaskan untuk melakukan inovasi. Campur tangan Gendhon diberikan pada waktu proses berkarya itu masuk ke tahap-tahap akhir, yang biasanya berupa kritik dan nasihat. Atas kritik dan nasihat Gendhon tersebut, biasanya 'memaksa' mereka memperbaiki karyanya.

Di lingkungan PKJT-ASKI Surakarta, para seniman pengikut Gendhon di samping memperoleh sesuatu yang bersifat duniawi, juga memperoleh santapan kerohanian. Hal-hal yang bersifat duniawi, seperti memperoleh kesempatan bekerja, latihan-latihan dan berkarya, mendapat bantuan sekadarnya untuk kesehatan, sandang, pangan, papan, transportasi; bagi yang berstatus mahasiswa memperoleh beasiswa, ikatan dinas, pembebasan SPP, dan lain-lainnya. Adapun yang bersifat kerohanian, seperti mendapatkan pengetahuan yang tidak terbatas pada konsep-konsep kebudayaan dan kesenian saja, tetapi juga yang berkaitan dengan hakikat hidup dan kehidupan. Tanpa diminta, para pengikut Gendhon menyebut diri mereka sebagai *cantrik-cantrik* Gendhon. Para *cantrik* demikian setuju, mendukung, dan percaya sepenuhnya kepada Gendhon. Apa saja yang diminta atau diperintahkan Gendhon, seolah-olah seperti *sabda pandhita ratu* (seperti perintah raja-pandita), tidak seorang *cantrik* pun berani mambantah. Bahkan biasanya selalu diusahakan untuk dijalankan dengan sebaik-baiknya. Ada di antara para *cantrik* yang secara berkelakar menyebut Gendhon sebagai *Sinuwun XIII* (maksudnya Raja Surakarta ke-13 atau Pakubuwana XIII).

Keotoriteran kepemimpinan Gendhon di atas tentu hanya berlaku di lingkungan terbatas, yaitu untuk para *cantrik*-seniman pengikut di PKJT dan ASKI Surakarta. Dalam menghadapi seniman-seniman senior seperti para empu, Gendhon lebih bersikap merendah (*andhap-asor*), mengalah, sabar, dan hati-hati. Karena, pada umumnya mereka memilih sikap dan kebiasaan yang sudah terbentuk di dalam alam tradisi feodalistik yang sudah mendarah daging. Untuk mereka ini, masalah yang dihadapi Gendhon adalah sikap tertutupan mereka akan perubahan-perubahan yang sudah dan sedang berlangsung. Dengan perkataan lain, masalahnya adalah bagaimana menumbuhkan kesadaran mereka bahwa memutlakkan seni tradisi dan nilai-nilai religio-magisnya sebagai pusaka warisan leluhur yang pantang diubah adalah sudah ketinggalan zaman, atau sudah tidak sesuai lagi dengan tuntutan alam dan jiwa zaman sekarang dan yang akan datang.

Apabila sikap seniman tradisi keraton di atas diandaikan sebagai gumpalan-gumpalan salju, usaha-usaha Gendhon dapat diandaikan

sebagai seberkas sinar matahari yang akan mencairkannya. Akan tetapi, seberkas sinar matahari itu tidak dapat sepenuhnya menyinarinya karena terhalang oleh mendung yang cukup pekat dan merata. Mendung itu dapat merupakan pengandaian dari sikap ketertutupan mereka, dan atau juga sikap kehati-hatian Gendhon sendiri. Gendhon tidak mampu sepenuhnya mencairkan salju yang dikungkung oleh mendung ketertutupan itu. Kemampuan Gendhon ada batasnya.

Seniman-seniman tradisi yang tetap menunjukkan sikap tertutup ditinggalkannya dan seniman-seniman tradisi yang menunjukkan sikap mau berkembang dijadikan sebagai mitra kerja. Namun, Gendhon masih tetap memberikan perhatian kepada mereka yang ditinggalkannya. Umpamanya dengan menjadikan mereka sebagai narasumber dalam hal teknik dan repertoar seni tradisi; membantu memecahkan kesulitan-kesulitan mereka yang berhubungan dengan masalah kehidupan sehari-hari; dan bentuk-bentuk perhatian lainnya yang dapat diberikan kepada mereka. Akan tetapi, sikap dan cara pendekatan Gendhon terhadap seniman tradisi yang cenderung atau bahkan terang-terangan berorientasi pada 'komersialisasi seni tradisi', misalnya para seniman wayang orang panggung (Gambar 5.3), berbeda dari sikap dan cara pendekatannya dengan seniman-seniman tradisi keraton di atas.

Persoalan yang dihadapi oleh seniman-seniman tradisi komersialis tersebut berkaitan dengan nafkah. Tingkatannya mulai dari yang sekadar untuk mencukupi kebutuhan pokok (sembako) sehari-hari, sampai dengan yang untuk meningkatkan prestise. Usaha-usaha Gendhon adalah menumbuhkan kesadaran mereka bahwa sesungguhnya mereka memiliki potensi yang dapat dikembangkan untuk menghasilkan karya-karya seni yang lebih bermutu. Memang tidak dapat disangkal bahwa nafkah merupakan kebutuhan yang utama bagi siapa saja untuk mempertahankan hidup. Namun, seharusnya seniman tidak demikian saja menyerah dan mengorbankan potensi kemampuan kesenimanannya, mengorbankan pribadinya, untuk melayani kepentingan pihak-pihak lain yang tidak tahu atau tidak mau tahu akan kepentingan kesenian dan kesenimanan.

Sayang, kewenangan Gendhon beserta fasilitas dan dana pendukung yang ada, ternyata tidak sepenuhnya mampu mendukung usaha-usaha untuk mencairkan kekerasan sikap mereka itu. Pada umumnya mereka lebih cenderung untuk mencari jalan termudah, tetapi laku. Ungkapan-ungkapan seperti: “*ngeten mawon sampun pajeng*” (begini saja sudah laku), dan “*seniman punika abdi masyarakat, dados kedah ngladosi masyarakat*” (seniman itu abdi masyarakat sehingga harus melayani masyarakat); merupakan petunjuk bahwa mereka teguh pada sikap yang komersialis itu.



Keterangan: Pascasarasehan tentang Wayang Orang Panggung, beberapa seniman wayang orang merumuskan tentang bagaimana sebaiknya pengembangan garapan wayang orang di masa-masa yang akan datang.

Foto: PKJT (1982)

Gambar 5.3 Gendhon Humardani (lingkar merah) berdialog dengan tim perumus hasil sarasehan wayang orang.

Usaha-usaha yang dilakukan Gendhon dengan mengadakan dialog langsung melalui sarasehan-sarasehan di PKJT pada umumnya tidak membawa perubahan yang berarti. Biasanya yang muncul dalam sarasehan-sarasehan itu adalah keluhan-keluhan kesedihan tentang nasib mereka yang semakin lama semakin tidak laku. Hal

ini kemungkinan karena seniman-seniman yang mau datang dalam sarasehan itu sangat mengharapkan Gendhon dengan PKJT-nya dapat membantu usaha mereka dalam meningkatkan pemasaran. Hal ini ditunjukkan dengan pengharapan agar PKJT dapat membantu perbaikan gedung-gedung pertunjukan dan peralatannya; agar PKJT dapat memberikan subsidi uang kepada para seniman panggung; mengusahakan agar mereka dapat diangkat menjadi pegawai negeri; mengusahakan agar anak-anak mereka dapat kuliah di ASKI Surakarta secara gratis; dan lain-lainnya. Inti permasalahan tentang pengembangan kesenian yang disampaikan Gendhon dalam sarasehan, tidak ditanggapi sebagai persoalan yang sebenarnya. Sementara itu, seniman-seniman yang cukup laris, dan apalagi yang laku dengan bayaran yang tinggi (seperti dalang), tidak pernah mau menghadiri undangan untuk mengikuti sarasehan, meskipun setiap kali diundang.

Dengan goresan-goresan permasalahan di atas, menunjukkan bahwa Gendhon dengan kewenangan, fasilitas, dana, dan segala upayanya, ternyata tidak sepenuhnya mampu mencairkan sikap kebakuan kalangan seni tradisi keraton, dan tidak mampu menghambat derasnya arus komersialisasi dalam kehidupan seni tradisi. Demikian juga, Gendhon tidak mampu memengaruhi pejabat-pejabat pemerintah, terutama di daerah-daerah. Para pejabat pemerintah daerah yang dalam kolektivitas sosial biasanya dijadikan pola anutan masyarakat, seharusnya dapat berperan besar dalam membantu usaha Gendhon dan PKJT-nya. Akan tetapi, kekurangan mereka akan pengetahuan, wawasan, dan penghayatan seni membuat mereka menjadi orang-orang yang harus dibina juga. Dalam pidato-pidato mereka yang disampaikan dalam acara-acara yang berkaitan dengan kesenian hampir selalu klise, misalnya “seni tradisi kita sungguh *adiluhung* karena itu harus dipelajari dan dilestarikan”; “kelak jangan sampai terjadi kita belajar seni tradisi kita sendiri di luar negeri”. Ini menunjukkan bahwa sebenarnya mereka kurang paham.

Bagi mereka, rupanya seni tradisi itu, baik yang bergaya “klasik”, “kerakyatan”, “hiburan”, maupun yang “komersial”, adalah sama, yaitu seni yang *adiluhung*. Kesenian tradisi, bagi mereka adalah sarana

hiburan belaka, sekaligus sebagai sarana untuk mengomunikasikan program-program pemerintah. Terhadap pejabat-pejabat yang pemahamannya sedemikian itu, Gendhon lebih menghindarkan diri. Hal ini dimaksudkan untuk menghindari kemungkinan-kemungkinan terjadinya kesalahpahaman. Di samping itu, Gendhon bermaksud menghindar dari pengaruh keinginan mereka akan kesenian, terutama selera pribadi mereka yang sesungguhnya awam, tetapi dapat berpengaruh kuat karena kedudukan dan kewibawaannya sebagai pemimpin masyarakat dan penguasa wilayah.

Sampai dengan batas-batas tertentu Gendhon memang mampu memanfaatkan kekurangtahuan mereka tentang kesenian. Caranya dengan mengolah 'pesanan' mereka sesuai dengan konsep-konsep kesenian yang sedang dimasyarakatkan karena bagaimana pun sesungguhnya mereka tidak tahu. Akan tetapi, kadang-kadang Gendhon juga mengalami kesulitan untuk menghindar dari mereka, khususnya untuk 'pesanan' tambahan. Umpamanya, pesanan untuk menampilkan penari-penari dan *swarawati-swarawati* yang cantik-cantik. Demikian juga permintaan untuk mengadakan pentas pembukaan pada upacara-upacara pembukaan atau peresmian proyek-proyek bangunan yang dianggap penting; atau untuk penyambutan tamu-tamu penting di tempat tamu itu datang atau di bandar udara. Semua pesanan sejenis itu biasanya tidak bisa ditolak, meskipun sebenarnya hal itu menjadi sasaran kritik Gendhon yang cukup tajam (Humardani, 1960; Humardani, 1970; Huamrdani, 1972).

Kewenangan Gendhon beserta dukungan fasilitas dan dana hanya dapat difungsikan secara efektif dan berhasil di kalangan terbatas, yaitu kalangan yang secara hierarkis berada di bawah sub-ordinasi kepemimpinan Gendhon. Dalam hal ini kalangan seniman yang secara administratif adalah pegawai-pegawai dan mahasiswa-mahasiswa ASKI Surakarta. Mereka pada umumnya masih relatif muda dan memiliki semangat dan potensi tumbuh yang tinggi. Beberapa seniman pegawai juga ada yang relatif sebaya dengan Gendhon. Di samping itu, pegawai-pegawai Kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan di daerah-daerah yang ditugasi sebagai pembina/pamong seni, meskipun secara struktural-organisasi tidak berada di

bawah sub-ordinasi kepemimpinan Gendhon di PKJT, tetapi berkat adanya kerja sama yang baik dan saling pengertian, usaha-usaha pembinaannya dapat berhasil. Apalagi ketika Sugiarto, alumni ASKI Surakarta sekaligus *cantriknya* Gendhon, menjabat sebagai Kepala Bidang Kesenian pada Kantor Wilayah Depdikbud Provinsi Jawa Tengah. Sugiarto dalam melaksanakan tugas-tugas pembinaan kesenian di daerah-daerah pada hakikatnya menjalankan kebijakan-kebijakan tentang pembinaan kesenian yang sudah digariskan oleh Gendhon.

Demikian halnya dengan persoalan, apakah semua seniman seni tradisi perlu dipegawainegerikan agar pembinaan dan pengembangan kesenian dapat dijalankan terarah dan berhasil? Kiranya hal itu tidak memberikan jaminan apa pun. Pengalaman telah menunjukkan bahwa seniman-seniman yang telah dipegawainegerikan belum menunjukkan peningkatan prestasi seperti yang diharapkan. Hal ini barangkali karena sebelum dipegawainegerikan sudah ada potensi sikap mereka yang kurang memungkinkan tumbuhnya kreativitas yang subur. Pada umumnya memang seniman-seniman yang dipegawainegerikan, adalah mereka yang berlatarbelakang seni “komersial” atau “hiburan”, seperti misalnya seniman-seniman wayang orang Sriwedari dan RRI Surakarta.

Faktor lain yang dapat memengaruhi keberhasilan suatu ‘pembinaan dan pengembangan’ seni tradisi adalah faktor kepemimpinan. Betapa pun besar potensi kesenimanan yang dimiliki oleh para seniman yang dipegawainegerikan, namun di bawah seorang pemimpin birokrat yang tidak mengetahui masalah-masalah kesenian-kebudayaan, mungkin tidak dapat memupuk pertumbuhan, atau bahkan sebaliknya justru dapat membahayakan pertumbuhan. Karena, bagaimana pun, ‘budaya melihat ke atas’ masih kuat. Pemimpin dianggap sebagai tokoh panutan dalam segala hal. Apa saja yang dikatakan dan dilakukan oleh seorang pemimpin, dijadikan sebagai pola anutan, dilakukan kembali dan ditiru oleh anak buahnya, meskipun sesungguhnya tidak selalu baik dan benar. Demikian juga apa saja yang dikatakan oleh seorang pemimpin tentang kesenian, meskipun didasarkan atas selera pribadi atau atas kekurangtahuannya

akan kesenian, dianggap sebagai sesuatu yang benar, sesuatu yang harus dilaksanakan. Dalam hal ini, idealnya seorang pemimpin adalah Ali Sadikin ketika menjabat sebagai Gubernur DKI Jakarta (1966–1977). Ia memiliki selera pribadi untuk cita-rasa seni, tetapi tidak dipaksakan untuk dituangkan ke dalam “kebijakan pengelolaan seni” dalam rangka kepemimpinannya. Hal-hal yang berkenaan dengan kepentingan seni, diserahkan kepada pihak yang lebih berkompeten, dalam hal ini Dewan Kesenian Jakarta (DKJ).

Tersedianya fasilitas yang mencukupi dan dana yang berlimpah juga belum merupakan jaminan, apabila tidak digunakan secara wajar. Pengalaman telah menunjukkan, berapa ratus juta rupiah bantuan yang sudah mengalir ke wayang orang “Sriwedari” untuk perbaikan gedung pertunjukan dan peralatan panggung, serta tambahan honorarium untuk para pemainnya. Akan tetapi, kemajuan apa yang sudah dicapai oleh “Sriwedari”? Kesan yang menonjol, “Sriwedari” kurang diminati penonton. Para seniman-pemain, maupun yang muda tampaknya lesu, kurang bersemangat dan berkreasi maupun dalam bermain. Dalam situasi seperti itu, biasanya para seniman-pemain menunjuk biang keladinya sumber kelesuan adalah karena kurangnya penonton. Sebaliknya pihak penonton, atau dalam hal ini pengamat, menunjuk sumber kurangnya penonton “Sriwedari” adalah karena para seniman-pemain hanya menyuguhkan paket-paket tontonan yang itu-itu saja. Lingkaran persoalan itu tersebut terus berputar, dibolak-balik, tanpa pemecahan atau pencarian jalan keluar yang berarti.

Dari gambaran keadaan secara sekilas di atas, memperingatkan kepada siapa pun penyelenggara program pembinaan dan pengembangan kesenian, terutama pemerintah, untuk tidak semata-mata bertumpu pada adanya organisasi atau lembaga kesenian yang dilengkapi dengan segala macam prasarana, sarana, dan dana yang melimpah. Faktor sumber daya manusia, dalam hal ini pemimpin organisasi atau lembaga kesenian dan seniman-seniman penggerak dan yang dibina, merupakan salah satu faktor penting yang dapat menentukan keberhasilan. Suatu organisasi atau lembaga kesenian di tangan seorang pemimpin yang tidak mengetahui masalah-masalah kesenian, dan dengan demikian ia tidak dapat berperan sebagai

motivator, pendorong, dan penggerak dinamika kehidupan kesenian, menjadikan organisasi kesenian itu hanya sebagai simbol formal belaka yang tidak berfungsi sebagaimana mestinya. Demikian juga di tangan seorang pemimpin yang dilatari oleh sikap 'status simbol', dan apalagi oleh kepentingan untuk memperoleh keuntungan materiil dari suatu "proyek", sudah barang tentu merupakan penghalang bagi tercapainya tujuan yang sebenarnya.

Di tangan seorang pemimpin yang mengetahui masalah-masalah kesenian dan berpandangan luas, serta mau bekerja keras dan tanpa pamrih, merupakan modal dasar yang baik bagi tercapainya tujuan 'pembinaan dan pengembangan' kesenian. Akan tetapi jika hal itu juga tidak didukung oleh seniman-seniman 'peserta' yang sadar akan tujuan itu, yang ada semangat untuk tumbuh secara kreatif dan mau bekerja keras maka pemikiran dan usaha-usaha keras seorang pemimpin yang telah mengerahkan semua kekuatan, fasilitas, dan dana menjadi mubazir.

Pengangkatan seniman-seniman seni tradisi menjadi pegawai negeri ada latar belakang tujuan ganda. Misalnya, balas jasa sekaligus untuk meningkatkan status sosial mereka, atau untuk membantu mereka mendapat penghasilan yang tetap. Akan tetapi, dari segi tujuan pembinaan dan pengembangan kesenian, seharusnya pengangkatan mereka menjadi pegawai negeri itu merupakan salah satu cara atau semacam prasyarat untuk mencapai tujuan. Dengan cara itu dimaksudkan agar para seniman dapat dikondisikan menjadi suatu kekuatan yang dapat mendorong dan menggerakkan kehidupan kesenian secara kreatif dan bermakna bagi kehidupan membudaya di alam dan zaman pembangunan kini. Akan tetapi, apabila maksud itu tidak ditangkap apalagi dihayati oleh para seniman yang diangkat menjadi pegawai negeri maka sikap mereka akan terbentuk menjadi golongan '*pencu* baru', yaitu pegawai administrasi yang secara rutin datang ke kantor, mengenakan pakaian seragam kedinasan, mengisi daftar hadir, menjalankan tugas-tugas administratif atau duduk-duduk saja, mendapat gaji setiap awal bulan, dan aktivitas-aktivitas rutin lainnya. Kegiatan kesenian yang seharusnya merupakan tugas utama, menjadi tidak lebih utama dari kegiatan-kegiatan administratif

tersebut. Kegiatan-kegiatan kesenian yang dilakukan bukan atas kemauan sendiri, melainkan karena perintah dari atasannya. Kegiatan-kegiatan kesenian secara mandiri, misalnya latihan-latihan sendiri untuk perluasan dan peningkatan kemampuan teknik, hampir sama sekali tidak dijadwalkan. Kegiatan-kegiatan semacam itu mungkin hanya dilakukan apabila akan dilakukan evaluasi atau untuk keperluan kenaikan pangkat/golongan.

Keadaan seperti yang digambarkan di atas, tentunya diharapkan tidak terjadi pada seniman-pegawai negeri di lingkungan sekolah atau perguruan tinggi seni. Akan tetapi jika mereka tidak menyadari bahwa dirinya itu selain sebagai pegawai atau pengajar juga sebagai seniman maka kemungkinan besar mereka lebih cenderung mengutamakan tugas-tugas kepegawaiannya daripada kesenimanannya. Apalagi jika diingat bahwa tugas-tugas yang bertalian dengan status kepegawaiannya, seperti mengajar dan tugas-tugas administrasi rangkapan lainnya, hampir menyita seluruh waktu di tempat kerjanya. Kegiatan kesenian yang dimaksudkan untuk eksistensi kesenimanannya, yang memang memerlukan waktu khusus di luar waktu-waktu resminya sebagai pegawai, kemungkinan besar akan terdesak oleh kesibukan tugas-tugas resminya sebagai pegawai.

Dengan demikian, kemungkinan besar dapat timbul kecenderungan yang sama, yaitu: mereka baru berkarya ketika sudah terdesak oleh keharusan yang bertalian dengan penelitian atau 'kredit kumulatif' (kum) untuk kenaikan pangkat/jabatan. Apabila situasi yang demikian ini benar-benar terjadi di lingkungan sekolah dan perguruan tinggi kesenian, apalagi jika sudah berkembang luas dan merata maka dapat diramalkan bahwa kehidupan kesenian di masa-masa mendatang, terutama dalam kreativitas kekarya seni umumnya dan seni tradisi, pertumbuhan atau perkembangannya dapat terjadi kurang sewajarnya. Hal ini karena faktor kreativitas seni yang seharusnya lebih merupakan dorongan dari dalam seniman itu sendiri, tanpa embel-embel pamrih untuk mendapat 'kredit kumulatif' atau pamrih-pamrih lainnya, telah berubah menjadi sebaliknya. Faktor eksternal dengan embel-embel pamrih tertentu tersebut sesungguhnya dapat dihilangkan apabila mereka dapat menunjukkan karya-karya

baru yang bermutu dan mantap, yang mengesankan bahwa seniman penciptanya kreatif, yang mampu menunjukkan hasil kerja yang teliti dan penuh kesungguhan. Kesan ada pamrih tersebut tentunya akan semakin jelas ketika karya hasil karyanya terkesan seadanya, atau bahkan acak-acakan, atau seolah-olah diburu oleh waktu untuk secepatnya berkarya secara ‘instan’.

Demikian juga ada saling ketergantungan antara faktor-faktor kepemimpinan, sikap seniman pengikut (pegawai negeri atau bukan) yang dipimpin, fasilitas, dan dana, serta faktor-faktor penunjang lainnya yang saling berhubungan dalam mencapai tujuan program ‘pembinaan dan pengembangan’ seni tradisi. Di antaranya, ditentukan oleh baik-tidaknya, dan cukup-tidaknya berbagai faktor tersebut dalam menunjang tujuan yang diprogramkan itu.

Gendhon hadir sebagai orang yang bersikap teguh pada prinsip-prinsip yang dianggap benar dan baik bagi kehidupan masyarakat membudaya. Pemutusan hubungan secara lahir dengan ayah kandungnya; menentukan sendiri pasangan hidupnya yang bertentangan dengan tradisi “*bobot, bebet, bibit*” yang dianut ayahnya; tidak memenuhi panggilan pimpinan Fakultas Kedokteran UGM karena permohonan studi lanjut anatomi tahun keduanya ditolak, dan bahkan berpetualang melanjutkan studi tari di Amerika Serikat; melanjutkan dan mengembangkan gagasan dan perwujudan tentang pembaruan seni tradisi di PKJT dan ASKI Surakarta meskipun pada masa HSB banyak ditentang; tetap pindah ke ASKI Surakarta meskipun sudah diketahui bahwa kehadirannya di sana tidak dikehendaki oleh sebagian besar staf ASKI Surakarta; bertekad untuk mengundurkan diri dari ASKI Surakarta apabila pemerintah tetap pada keputusannya untuk tidak mengalihkan status ASKI Surakarta menjadi Institut Kesenian; semua itu merupakan indikator dari sikap Gendhon yang teguh pada prinsip yang dipegangnya.

Di samping itu, Gendhon juga berbekal wawasan dan pengetahuan kesenian dan kebudayaan yang luas. Wawasan keseniannya mencakupi, baik yang tradisi maupun yang modern, di samping pengetahuan tentang kefilosofatan dan ilmu-ilmu pengetahuan sosial lain. Pengalaman teknik keseniannya, terutama seni tari, mencakupi

berbagai gaya, baik yang tradisi maupun yang modern. Dengan itu, Gendhon mengetahui, memahami, dan menghayati liku-liku masalah kehidupan kesenian pada umumnya, dan khususnya kehidupan seni tradisi.

Keteguhan sikap terhadap prinsip, kepemilikan perbendaharaan pengetahuan, dan wawasan seni-budaya yang kaya di atas, menyebabkan Gendhon tampil sebagai pemimpin yang disenangi, dianuti, dan dituruti oleh para seniman—termasuk para seniman pegawai—pengikutnya. Kejujuran, kemauan kerja keras dan tanpa pamrih, merupakan faktor lain yang membuat Gendhon disegani, dianuti, dan dituruti. Mobil, rumah beserta semua perabotan yang dipergunakan semasa menjabat pimpinan PKJT-ASKI Surakarta adalah inventaris kantor.

Dana ratusan juta rupiah yang dialirkan pemerintah untuk PKJT selama 13 tahun masa kepemimpinan Gendhon, benar-benar dimanfaatkan untuk pembangunan kehidupan kesenian, terutama seni tradisi. Bahkan apabila dana yang tersedia itu kurang mencukupi, ia berusaha untuk mendapatkan bantuan dari pihak-pihak lain. Sebaliknya apabila ada kelebihan, tidak dikantongi sendiri, tetapi dibagi-bagi kepada para seniman yang ikut bekerja keras dan atau sangat membutuhkan bantuan. Gendhon meninggalkan seorang istri dan seorang anak—angkat—tanpa mewariskan harta benda. Rumah yang ditempati keluarga Gendhon adalah rumah dinas Ketua ASKI Surakarta. Hal-hal tersebut dapat dijadikan sebagai indikator dari sikap kejujuran dan sifat tanpa pamrih Gendhon.

Dalam batas-batas kewenangannya, Gendhon mampu dan berhasil mengondisikan sikap-kelakuan para seniman pengikutnya, dan mengarahkan tindakan-tindakan mereka ke arah tujuan yang ditetapkannya, meskipun cara-caranya agak otoriter. Sebaliknya, dengan keterbatasan kewenangannya itu, Gendhon kurang mampu mengondisikan sikap-kelakuan para seniman tradisi keraton, seniman hiburan, dan komersial yang secara hierarkis di luar jalur struktural organisasi yang dipimpinnya. Namun, usaha-usaha untuk memengaruhi mereka tetap dilakukan, yaitu dengan mengadakan dialog langsung melalui forum-forum sarasehan secara berkala

atau tetap; dengan mempertunjukkan kepada mereka karya-karya cipta/garapan baru; dengan memberi kesempatan kepada mereka untuk mempertunjukkan garapan seni mereka; dengan membuka diskusi tentang karya-karya cipta/garapan baru dan karya garapan seni mereka; dan usaha-usaha lain untuk memengaruhi mereka. Dengan cara seperti itu, Gendhon berharap, lambat-laun mereka akan terpengaruh juga.

Fasilitas dan dana yang disediakan pemerintah untuk pembangunan kehidupan kesenian sangat terbatas. Fasilitas dan dana yang disediakan untuk PKJT tidak mungkin cukup untuk mendukung dan membiayai kegiatan-kegiatan yang mencakup semua masalah yang terjadi dalam kehidupan kesenian. Itu tidak mungkin cukup untuk mendukung semua kegiatan kesenian bagi para seniman tradisi keraton, hiburan, dan komersial agar dapat ditumbuhkan sikap dan kreativitas yang sehat. Dengan demikian, meskipun secara nominal kelihatannya cukup melimpah, tetapi menurut cakupan permasalahannya jumlah itu tidak mencukupi. Dari itulah, langkah-langkah untuk pembinaan dan pengembangan dalam rangka “penjarwaan” pembangunan kehidupan kesenian secara menyeluruh menjadi setengah hati. Selama kebijakan pemerintah pusat tetap tidak berubah, dalam arti tetap menempatkan prioritas pembangunan bidang kesenian, di urutan paling belakang maka selama itu pula upaya-upaya untuk itu juga tetap setengah hati. Dengan demikian, hasil yang dicapai juga menjadi tanggung juga.

Gendhon dengan fasilitas dan dana PKJT yang tersedia sudah berusaha secara maksimal untuk menciptakan kegiatan-kegiatan yang diarahkan untuk mencapai tujuan, yaitu suatu kehidupan seni tradisi yang modern-mengindonesia kini, yang didukung, hidup, dan dihayati oleh masyarakat seni tradisi di wilayah seni budaya Jawa Tengah. Akan tetapi, dengan segala keterbatasannya akan kemampuan, kewenangan, fasilitas penunjang, dan dana, Gendhon baru berhasil mencapai sebagian dari tujuan seluruhnya. Gendhon baru berhasil mengondisikan sikap, pandangan, dan perilaku sebagian dari para seniman, para pamong seni, dan masyarakat pecinta seni tradisi.

Para seniman dan pamong seni yang sudah terkondisikan sikapnya, tentu diharapkan dapat merumuskan kegiatan-kegiatan yang telah dirintis Gendhon. Masalah-masalah dan tantangan-tantangan yang menghadang mereka itu sudah barang tentu semakin bertambah sulit dan kompleks. Di satu sisi, situasi ekonomi Indonesia yang cenderung merosot, mengakibatkan penyunatan anggaran pada berbagai bidang pembangunan, merupakan konsekuensi yang wajar. Penyunatan anggaran itu juga berlaku di bidang pembangunan kesenian yang anggarannya kecil. Di lain sisi, dalam situasi ekonomi yang sedemikian itu, persaingan pasar semakin menjadi-jadi, dan komersialisasi seni yang cenderung mengarah pada penurunan mutu seni, juga semakin merajalela. Dengan keadaan seperti itu, mampukah generasi penerus Gendhon melakukan tindakan-tindakan penghambatan terhadap melaju dan meluasnya situasi kehidupan seni tradisi yang cenderung berorientasi semata-mata pada komersialisasi, baik untuk masa sekarang maupun untuk masa yang akan datang? Mampukah mereka berbuat sesuatu seperti yang pernah dilakukan Gendhon, yaitu mengondisikan sikap dan tindakan seniman dan masyarakat seni tradisi ke dalam kondisi kehidupan berkesenian yang sehat dan bermakna bagi penghayatan kehidupan kerohanian yang berorientasi pada nilai-nilai Indonesia masa kini dan masa yang akan datang?

Pertanyaan-pertanyaan tersebut sulit untuk dijawab. Menurut kenyataannya, para *cantrik* Gendhon hanya dapat melakukannya dalam *scope* yang terbatas. Misalnya, *cantrik* yang menjadi dosen hanya mampu menularkannya kepada mahasiswa melalui kuliah yang diampunya. Itu pun tidak semua *cantrik* berbuat seperti itu. Dalam kenyataannya pula, tidak semua *cantrik* Gendhon berbuat seperti itu, bahkan sudah banyak yang luntur dan ikut merayakan dan mengeruk keuntungan uang dari komersialisasi seni tradisi. Apalagi sekarang, kiranya sangat mustahil lahir lagi tokoh baru seperti Gendhon Humardani, yang dapat memainkan perannya seperti yang pernah dimainkan Gendhon. Pemerintah sudah membubarkan PKJT dan mengubahnya dengan Taman Budaya. Dulu Taman Budaya masih di bawah sub-ordinasi dari Direktorat Jenderal Kebudayaan, tetapi

sekarang di bawah wewenang Pemerintah Daerah Provinsi Jawa Tengah, di bawah sub-ordinasi Dinas Kebudayaan dan Pariwisata (Disbudpar). Penempatan pimpinan Taman Budaya ditentukan oleh Pemerintah Daerah Provinsi Jawa Tengah (Disbudpar), di mana pemilihannya didasarkan atas terpenuhinya syarat pangkat/golongan dan lamanya pengabdian, bukan berdasarkan kemampuannya di bidang kesenian. Sekarang, sebagian misi Gendhon untuk mengembangkan seni tradisi menjadi karya-karya cipta baru yang modern-mengindonesia bahkan mendunia, masih diteruskan di ISI Surakarta. Sudah barang tentu melalui program-program Tri Dharmanya, yaitu pendidikan, penelitian, dan pengabdian kepada masyarakat. Akan tetapi, ISI Surakarta pun tidak mampu mengontrol kegiatan para alumninya yang menyebar ke pelosok-pelosok karena banyak juga seniman alumni ISI Surakarta yang nafkahnya dari ‘menjual seni gaya komersial’, dan beberapa sudah termasuk orang kaya.

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.



BAB VI

MENCARI BENTUK SENI TRADISI KONTEMPORER

Dari semua yang telah dibahas mulai dari Bab I–Bab V, kiranya dapat dijadikan sebagai bahan untuk menetapkan peranan Gendhon Humardani dalam mentransformasikan kehidupan seni, dari kehidupan seni yang semula berorientasi pada nilai-nilai budaya tradisi yang agraris-feodalistik, ke suatu kehidupan seni yang berorientasi pada nilai-nilai baru Indonesia yang modern-kontemporer.

Gendhon Humardani tumbuh dan berkembang bersama-sama dalam dinamika transformasi budaya abad ke-20 yang sedang berlangsung dari suasana, mentalitas, dan sistem budaya tradisi yang agraris-feodalistik, menuju ke arah budaya baru yang modern-mengindonesia. Laju perjalanan transformasi budaya itu ternyata tidak berlangsung dalam jalur dan kecepatan yang sama, tetapi berlangsung dalam jalur dan kecepatan yang berbeda-beda. Ada yang berjalan melalui jalur lambat, dan ada pula yang berlari melalui jalur cepat. Bahkan ada pula yang kelihatannya berada di jalur cepat, tetapi sebenarnya berjalan lambat.

Golongan masyarakat yang berjalan pada jalur lambat adalah golongan yang mentalitasnya masih berorientasi secara kuat pada nilai-nilai budaya tradisi. Mereka seolah-olah sedang berjalan menuju

ke tujuan ‘modernisasi’, tetapi dalam tempo yang lambat karena mereka membawa beban yang cukup berat, yaitu beban yang berupa nilai-nilai budaya tradisi ‘agraris-feodalistik’ yang transendental itu. Beban itu tidak dapat begitu saja ditinggalkan karena bagi mereka merupakan milik yang sangat berharga dan sudah inheren/melekat dengan kentalnya. Bahkan milik yang sangat berharga itu cenderung diwariskan secara turun-temurun kepada anak-anak dan cucu-cucu mereka.

Golongan masyarakat yang berlari di jalur cepat diandaikan sebagai golongan masyarakat yang mentalitasnya terbentuk dari akulturasi antara nilai-nilai budaya modern “Barat” dan paham “Nasionalisme”, dan mengarah ke suatu tujuan pencarian sosok kebudayaan baru Indonesia. Golongan ini setidaknya-tidaknnya terpecah lagi menjadi dua; yang satu lebih mengutamakan nilai-nilai yang bersifat rohani dan hayati; dan yang lain lebih mengutamakan nilai-nilai duniawi yang *wadhag/wantah* dan bahkan komersial. Golongan yang satu tumbuh sebagai tanggapan atas konsep kesatuan Indonesia yang secara simbolik diikrarkan dalam Sumpah Pemuda 1928, sedangkan golongan lainnya, benih-benihnya sudah terbentuk sejak akhir abad ke-19, yaitu sejak Belanda memberlakukan sistem birokrasi kolonial dan ekonomi uang. Benih-benih itu tumbuh dengan subur bersamaan dengan pertumbuhan ekonomi perdagangan dan industri pada masa pascakemerdekaan RI, lebih-lebih pada era pembangunan orde baru.

Golongan masyarakat yang seolah-olah berada di jalur cepat, tetapi sebenarnya mentalitasnya berjalan lambat, adalah golongan masyarakat yang tampil dalam wajah modern Indonesia atau ‘kebarat-baratan’. Akan tetapi, sesungguhnya mereka masih menggendong beban nilai-nilai tradisi ‘kerajaan’ atau keraton. Secara tata cara lahiriah, misalnya cara makan, berpakaian, bergaul, berbicara dalam bahasa asing, dan pola rekreasi, meyakinkan orang yang melihat bahwa mereka tergolong modern. Namun, orientasi pandangannya tentang nilai-nilai budaya tidak mengarah ke depan, tetapi cenderung ke belakang, ke budaya tradisi nenek moyangnya.

Penggolongan tipe-tipe mentalitas budaya di atas memang terlalu kasar, dan terasa sangat terkotak-kotak. Kenyataan yang ada dapat diperkirakan lebih rumit dan kompleks. Kemungkinan besar seseorang atau segolongan orang memiliki unsur-unsur mentalitas budaya yang sama sekali tidak termasuk ke dalam kotak-kotak golongan di atas. Atau sebaliknya, ada yang memiliki unsur mentalitas yang ada pada semua kotak-kotak golongan di atas. Dengan perkataan lain, kemungkinan tipe-tipe mentalitas budaya di atas tidak dapat dipecah-pecah lagi menjadi beberapa sub-tipe ataupun sub-sub-tipe. Meskipun sangat disadari adanya kekurangan dalam penggolongan tipe-tipe mentalitas budaya di atas, hal itu tetap dilakukan untuk membantu memperjelas pembahasan analisis, terutama untuk melihat posisi dan peranan Gendhon Humardani dalam dinamika transformasi tersebut.

Sejak masa kanak-kanak, sifat dan sikap Gendhon Humardani menunjukkan unsur-unsur mentalitas budaya yang mengarah ke suatu tipe tertentu, yaitu tipe mentalitas budaya seperti yang dimiliki oleh golongan ‘jalur cepat’. Penyebab awalnya adalah situasi hubungan dengan ayah kandungnya yang berlangsung kurang harmonis. Situasi hubungan yang demikian itu telah menjauhkan Gendhon Humardani dari sifat-sifat kehidupan yang mendewakan duniawi, dan lebih mendekatkan kepada kehidupan yang hayati. Gendhon lebih mengakomodasi sifat-sifat kesederhanaan, kebersahajaan, daripada kegebyaran dan atau kegemilangan. Di samping itu, sejak kanak-kanak sudah tumbuh sebagai orang yang bersikap mandiri.

Gerakan “Nasionalisme” yang didukung oleh kaum intelektual, budayawan, dan seniman muda terus dikampanyekan dengan cara masing-masing. Sejak Sumpah Pemuda 1928 diikrarkan, telah diikuti oleh tumbuhnya berbagai aktivitas sosial, budaya, dan politik, antara lain: Pujangga Baru (1933); Persagi (1938); Polemik Kebudayaan (1935–1939); diskusi-diskusi pada rapat-rapat Panitia Usaha Persiapan Kemerdekaan (1945); penyusunan draf Undang-Undang Dasar Negara Republik Indonesia (1945); dan lain-lainnya. Semua aktivitas dan peristiwa-peristiwa tersebut pada hakikatnya merupakan perwujudan dari gerakan “Nasionalisme” itu.

Pada masa-masa itu, Gendhon Humardani (yang lahir tahun 1923) belum menunjukkan peranannya yang berarti. Akan tetapi, menunjukkan sikap dan arah yang semakin nyata, yaitu sikap dan arah yang sepaham dan sejalan dengan konsep-konsep pemikiran modern kaum nasionalis itu. Sikap itu secara formal baru dikonseptualisasikan pada tahun 1951, melalui tulisannya yang pertama kali berjudul “Sekedar Tentang Tari”, yang dipublikasikan oleh majalah *Zenith* nomor 4 tahun 1951. Tulisan-tulisan berikutnya yang ditulis hingga dekade 1970 dan 1980 awal—hingga meninggalnya pada tahun 1983—jelas-jelas menunjukkan konsistensi sikapnya.

Keakraban Gendhon bergaul dengan seni pertunjukan tradisi, ditambah dengan wawasannya yang luas tentang kebudayaan Barat, dan dilandasi oleh penghayatannya yang mendalam sebagai orang Indonesia modern, melatarbelakangi lahirnya gagasan baru untuk mentransformasikan seni tradisi yang mengarah ke terbentuknya suatu kehidupan seni tradisi yang bercorak dan berwatak modern mengindonesia kini. Dengan perkataan lain—seperti yang sering disinggung di depan—Gendhon bermaksud mengusahakan “membudayakan seni tradisi secara modern di tengah-tengah dan bersama-sama dunia modern”.

Untuk membudayakannya, seni tradisi harus eksis dalam wajah (bentuk) dan semangat (isi) baru yang mengindonesia kini. Nilai-nilai budaya tradisi lama yang melekat atau pun yang menempel, yang tidak sesuai dengan tuntutan nilai-nilai baru Indonesia, harus digeser atau diubah, disesuaikan atau bahkan dihilangkan sama sekali. Nilai-nilai baru Indonesia—seperti yang dipikirkan oleh para tokoh “Polemik Kebudayaan”—pada hakikatnya adalah aktualisasi dari nilai budaya tradisi Indonesia. Fungsi utama seni tradisi yang dalam budaya tradisi lama sebagai perangkat upacara religio-magis, dan sebagai sarana untuk *wulang* (mendidik, atau menggurui), serta sebagai sarana *kelangenan* (hiburan), oleh Gendhon Humardani disekunderkan dan diubah dengan mengutamakan fungsi seni tradisi sebagai sarana untuk pengungkapan (ekspresi) dan penghayatan nilai-nilai kehidupan kejiwaan dan atau masalah-masalah rohani yang *wigati*.

Gagasan Gendhon Humardani untuk mentransformasikan kehidupan seni tradisi secara modern semakin mendesak setelah perang kemerdekaan usai. Akan tetapi, hal itu baru dapat diwujudkan pada tahun 1952, pada waktu ia bersama-sama kawan-kawan sesama mahasiswa UGM berhimpun dalam perkumpulan kesenian Himpunan Siswa Budaya (HSB) yang didirikan di Yogyakarta. Dalam perkumpulan HSB peranan Gendhon Humardani tampak menonjol; bukan semata-mata secara formal berkedudukan sebagai ketua perkumpulan, melainkan terutama karena ia berperan sebagai pusat sumber ide-ide pembaruan, sekaligus sebagai pendorong, penggerak, dan pelaku.

Pada waktu ide-ide pembaruan Gendhon Humardani dilontarkan ke tengah-tengah masyarakat melalui pertunjukan karya-karya baru hasil ciptaannya, juga melalui tulisan-tulisannya, terjadi gejolak yang menimbulkan kesenjangan. Hal ini mungkin karena usaha-usaha untuk memengaruhi masyarakat—ketiga golongan mentalitas di atas—terutama melalui tulisan-tulisan dan pidato-pidatonya, dibumbui dengan kritik yang tajam. Salah paham dan perasaan tersinggung yang mewarnai kesenjangan dan ketegangan hubungan itu pada hakikatnya merupakan konsekuensi logis karena ‘jalur’ dan ‘tempo’ yang ditempuh oleh ketiga golongan mentalitas budaya di atas dan kelompok HSB memang berbeda, di samping juga belum tumbuhnya budaya kritik. Meskipun demikian, Gendhon dan kelompok HSB terus berjalan pada jalurnya sendiri yang mengarah pada tujuan yang sudah ditetapkan, dalam tempo dan semangat yang cukup tinggi. Sementara itu, sambil berjalan mereka menawarkan ide-ide pembaruannya kepada para ‘pejalan’ (golongan masyarakat seni tradisi) lain yang dilaluinya.

Apakah ‘pejalan’ lain itu akan ‘menawar’ atau tidak sama sekali? Atau bahkan memaki-maki? Itu tidak dihiraukan oleh Gendhon. ‘Kereta cepat’ HSB tetap dipacu dalam kecepatan yang tinggi. ‘Kereta cepat’ HSB berhenti pada tahun 1960-an. Setelah itu Gendhon melesat sendiri meninggalkan ‘kereta cepat’ HSB. Ia secara mandiri berupaya menyatukan unsur-unsur rasa seni Jawa dan Bali ke dalam kreasinya. Sejak itu masyarakat semakin tergerak untuk memberikan reaksi keras

terhadap Gendhon yang dianggap “perusak” seni tradisi Jawa dan Bali. Sesudah peristiwa itu—tetapi bukan karena peristiwa itu—HSB bubar karena masinisnya, Gendhon Humardani, studi lanjut di Inggris dan Amerika Serikat.

Setelah satu tahun studi lanjut anatomi di Inggris, Gendhon beralih studi tentang tari modern dan balet di Amerika Serikat selama satu setengah tahun. Setelah satu tahun studi anatomi di Inggris itu, Gendhon seharusnya kembali ke kampus UGM memenuhi panggilan pimpinan Fakultas Kedokteran UGM. Gendhon menganggap kebijakan pimpinan Fakultas Kedokteran UGM memanggil Gendhon untuk kembali ke kampus sebagai keputusan yang mematikan keahliannya sebagai seorang anatomis. Oleh karena itu, studi tentang tari merupakan alternatif atau jalan keluar karena di samping merupakan bidang yang dicintainya selain anatomi, juga karena semangat untuk mengembangkannya masih tinggi.

Akhirnya, memang profesi Gendhon Humardani sebagai anatomis menjadi pupus. Bidang anatomi, meskipun sangat disenangi, akhirnya secara resmi ditinggalkan sejak ia pindah tugas di lingkungan Direktorat Jenderal Kebudayaan pada tahun 1969. Selanjutnya, ia sepenuhnya bekerja dan berkarya dalam bidang kesenian. Dengan demikian, studi tentang tari yang ditempuhnya di Amerika Serikat dapat diartikan sebagai usaha menambah energi—bukan untuk memperoleh derajat akademik/gelar—yang digunakan untuk meneruskan perjalanannya mentransformasikan kehidupan seni tradisi yang berorientasi kepada nilai-nilai baru Indonesia.

Sejak awal dekade 1970-an Gendhon Humardani ditugasi sebagai ‘masinis’ dari ‘kereta baru’ PKJT. Berbagai prasarana dan sarana diberikan untuk menjalankan ‘kereta baru’ ini. Apa pun bunyi amanat pemerintah untuk tugas baru itu, dan betapa pun rumit dan kompleksnya permasalahan dan tantangan yang menghadang, bagi Gendhon, ‘kereta baru’ PKJT akan tetap dijalankan pada ‘jalur’ yang mengarah ke tujuan bahtera kehidupan seni tradisi baru yang mengindonesia. Dari itu pula Gendhon tidak memacu ‘kereta baru’ PKJT seorang diri. ‘Kereta baru’ PKJT memerlukan penumpang yang akan diajak bersama-sama untuk menempuh perjalanan menuju

cita-cita, yaitu terbangunnya suatu kehidupan seni tradisi baru yang merupakan bagian dari kehidupan masyarakat membudaya di alam dan zaman Indonesia modern.

Permasalahannya adalah dalam hal mencari penumpang bagi 'kereta baru' itu. Untuk mendapatkan calon 'penumpang' dari golongan 'pejalan' yang menggendong beban berat nilai-nilai tradisi lama, terpaksa harus ikut tertatih-tatih membimbingnya untuk naik ke dalam gerbong 'kereta baru' tersebut. Ketika 'pejalan' dari golongan tradisi keraton sudah masuk ke dalam gerbong 'kereta baru', ternyata beban yang mereka tanggung itu juga membebani 'kereta baru'. Oleh karena kelebihan beban maka 'kereta baru' PKJT itu tidak dapat dipacu dalam tempo kecepatan yang tinggi. Dengan kata lain, 'kereta baru' harus dijalankan pelan-pelan. Bagi golongan yang berselimutkan nilai-nilai lahiriah komersial termasuk golongan masyarakat seni hiburan, persyaratan yang diberlakukan kepada mereka untuk menjadi penumpang 'kereta baru' PKJT, mungkin tidak memberikan kenyamanan karena hasrat untuk mendapatkan kesenangan lahiriah tidak terpenuhi. Oleh karena itu, ketika 'kereta baru' mulai berjalan perlahan-lahan, satu demi satu mereka melompat ke luar dan kembali ke jalur mereka sendiri.

'Kereta baru' imajiner di atas menggandeng gerbong-gerbong penumpang yang panjangnya menjangkau wilayah sebaran seni budaya tradisi Jawa Tengah. Oleh karena itu, untuk mengajak calon-calon penumpang yang tersebar, diperlukan jasa 'pramugari' pamong seni, yaitu para petugas teknis kebudayaan pada kantor-kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan di kecamatan, kabupaten, dan kotamadya seluruh Jawa Tengah. Karena status 'pramugari' itu juga masih calon penumpang maka mereka perlu dilatih agar dapat memahami dan melakukan persyaratan-persyaratan serta mengerti arah yang hendak dituju 'kereta baru' tersebut. Dengan demikian, mereka diharapkan dapat membantu memandu calon-calon penumpang lain yang berasal dari berbagai wilayah sebaran tersebut.

Sebagai masinis dari 'kereta baru' PKJT yang besar, Gendhon Humardani memerlukan pembantu-pembantu yang terampil dan kreatif, yang ditugasi untuk membantu menghidupkan dan

menjalankan ‘kereta baru’ tersebut. Mereka ditempatkan di ‘lokomotif’, di pusat sumber pendorong dan penggerak seluruh rangkaian ‘kereta baru’, menjadi satu lokasi dengan ‘masinis’. Dalam memilih pembantu-pembantu itu Gendhon cenderung memilih tunas-tunas seniman muda yang menunjukkan potensi tumbuh yang besar, dan secara hierarkis berada di bawah sub-ordinasinya. Melalui pemahaman dan pemantapan konsep-konsep kesenian serta pemusatan latihan-latihan yang ketat, keras, dan terus-menerus, akhirnya mereka muncul sebagai tenaga-tenaga pembantu yang cakap dan terampil, enerjik dan kreatif, serta siap membantu menghidupkan dan menjalankan ‘kereta baru’.

Sewaktu-waktu, atau pada peristiwa-peristiwa khusus, mereka bersama-sama Gendhon memacu ‘lokomotif’ dengan kecepatan tinggi, melesat jauh ke depan meninggalkan rangkaian ‘gerbong penumpang’ yang sengaja dilepas gandengannya. Akan tetapi, tugas Gendhon sebagai ‘masinis’ bukan semata-mata untuk hal-hal seperti itu saja, melainkan juga harus mengajak masyarakat ‘penumpang’ bersama-sama menuju tujuan. oleh karena itu, ‘gerbong penumpang’ itu senantiasa harus digandeng, meskipun dengan begitu seluruh rangkaian ‘kereta baru’ tidak dapat dipacu secepat yang diinginkan.

Dengan demikian, tampak perbedaan langkah-langkah yang ditempuh Gendhon ketika ia menjadi ‘masinis’ dari ‘kereta HSB’. Apabila PKJT diandaikan sebagai rangkaian kereta yang terdiri atas ‘lokomotif’—yang berisi Gendhon dan tunas-tunas Seniman pengikutnya—dan ‘gerbong-gerbong penumpang’ panjang yang berisi masyarakat berbagai jenis dan tipe mentalitas maka HSB hanya ‘lokomotif’ saja, yang di dalamnya berkumpul seniman-seniman muda sebaya-sekolega.

Penggambaran perjalanan transformasi seni tradisi secara pengandaian dengan ‘kereta baru’ di atas, dimaksudkan untuk memperjelas permasalahannya. Dengan demikian, peranan Gendhon Humardani dalam usaha-usahanya mentransformasikan kehidupan seni tradisi dapat diamati dan dijelaskan lebih mudah dan lebih jelas.

Pada mulanya Gendhon Humardani hanya merupakan bagian kecil dari masyarakat yang mengalami perubahan di tengah-tengah dinamika transformasi budaya yang sedang berlangsung dalam

kehidupan budaya Indonesia. Dalam perkembangannya, dengan kemampuan intelegensinya dan pengalamannya bergaul secara akrab dengan idiom-idiom seni, khususnya seni pertunjukan, serta dilatari oleh pengaruh kuat gerakan nasionalisme serta konsep-konsep kebudayaan Indonesia modern yang dikonseptualisasikan oleh para tokoh intelektual, budayawan, dan seniman—di antaranya melalui “Polemik Kebudayaan” (1935–1939)—serta dibumbui oleh pengetahuannya tentang kesenian-kebudayaan Barat, Gendhon Humardani sampai kepada gagasannya untuk mengadakan pembaruan bagi kehidupan seni pertunjukan tradisi. Akhirnya gagasan pembaruan itu diwujudkan. Mula-mula dilakukan secara sepihak, yaitu hanya dengan menyertakan kelompok-kelompok kecil HSB saja. Namun akhirnya, sehubungan dengan tugas dan tanggung jawabnya sebagai pemimpin PKJT, ia harus menyertakan masyarakat seni tradisi untuk bersama-sama membudaya secara modern dalam alam dan zaman Indonesia kini.

Dengan melihat kenyataan bahwa Gendhon Humardani tidak hanya berhenti melontarkan gagasan pembaruan saja, tetapi dengan segala upaya berusaha memengaruhi, mengajak, mendorong, dan menggerakkan masyarakat kesenian untuk bersama-sama mewujudkan maka Gendhon dapat diidentifikasi sebagai salah seorang tokoh yang secara aktif berperan dalam mentransformasikan unsur kebudayaan Indonesia modern yang kontemporer. Dengan kata lain, Gendhon berperan sebagai motivator dan dinamisator bagi sebagian proses transformasi kebudayaan Indonesia yang kontemporer.

Upaya pembaruan kehidupan seni pertunjukan tradisi yang dilakukan Gendhon Humardani bukan merupakan peristiwa yang pertama kalinya terjadi dalam masyarakat seni tradisi Jawa Indonesia. Berawal dari seniman-seniman empu pendahulu yang kreatif itulah Gendhon mengambil hikmahnya. Karya-karya kreasi mereka pada hakikatnya merupakan hasil tanggapan yang kreatif terhadap alam dan zamannya, yang sifatnya selalu kontemporer. Hanya saja, alam dan zaman mereka cenderung terbatas pada alam dan zaman keraton semasa mereka hidup dan mengabdikan diri. Dengan kata

lain, orientasi mereka akan ‘alam’ lingkungan dan zaman cenderung bersifat ‘keratonsentris’ atau ‘etnosentris’, sedangkan pembaruan yang dilakukan Gendhon bersifat ‘Indonesiasentris’.

Konsep kesenian Gendhon Humardani menekankan bahwa pada hakikatnya seni tradisi, seperti juga kesenian pada umumnya, sifatnya selalu kontemporer. Konsep ini dijadikan sebagai landasan bagi usaha-usahanya untuk memodernisasikan kehidupan seni tradisi, sesuai dengan tuntutan alam dan jiwa zaman Indonesia kini. Konsep kesenian yang senada dengan itu barangkali sudah terlebih dulu dicetuskan oleh para budayawan dan seniman kreatif dalam bidang seni sastra dan seni rupa yang tergabung dalam kelompok “Pujangga Baru”, “Persagi”, dan Angkatan 45.

Akan tetapi, dalam bidang seni pertunjukan tradisi, khususnya tari, karawitan, dan pedalangan, Gendhonlah yang pertama kali mengonseptualisasikan sekaligus mengaktualisasikannya. Oleh karena itu, dugaan ini tidak meleset bahwa Gendhon adalah salah seorang yang memelopori pembaruan dalam seni pertunjukan tradisi yang berorientasi kepada nilai-nilai baru Indonesia yang modern-kontemporer, dengan mengutamakan fungsi kesenian sebagai wahana ekspresi dan wahana penghayatan kehidupan kejiwaan atau nilai-nilai rohani yang *wigati*, tanpa mengesampingkan fungsi-fungsi sekundernya sebagai sarana hiburan, pendidikan, penerangan, upacara, dan lain-lain yang bersifat jasmani, lahiriah, dan juga komersial.

Apabila Umar Kayam menyatakan bahwa para budayawan “Polemik Kebudayaan” telah andil dalam memelopori ‘arsitektur’ kebudayaan Indonesia modern maka kiranya Gendhon telah menerapkan pola ‘arsitektur’ mereka itu sebagai kerangka acuan bagi ‘arsitektur’ baru yang dirancang untuk membangun kehidupan seni tradisi baru yang modern-mengindonesia. Bahkan Gendhon tidak hanya berperan sebagai ‘arsitek’ saja, tetapi juga berperan sekaligus sebagai ‘konsultan teknik’, ‘pemborong’, ‘pengawas’, dan ‘mandor’ dalam pelaksanaan pembangunan kehidupan seni tradisi yang modern-mengindonesia.

Proses pembangunan kehidupan seni tradisi yang modern-mengindonesia yang dipelopori dan dimotori oleh Gendhon Humardani tersebut belum sepenuhnya terwujud. Hal itu memang tidak akan pernah sepenuhnya terwujud karena: 1) masa transisional yang terus berlangsung berkepanjangan, dan mungkin tanpa akhir; 2) tuntutan alam (lingkungan) dan jiwa zaman yang ditekankan Gendhon sifatnya kontemporer atau selalu mengkini, yang berarti bahwa yang dikehendaki bukanlah perwujudan kehidupan kesenian atau perwujudan karya-karya kreatif yang bersifat '*patent*' atau '*mandeg*', melainkan merupakan sesuatu yang sifatnya selalu berubah, selalu menyesuaikan dengan kondisi alam lingkungan dan jiwa zaman baru.

Melalui penerapan sistem kelembagaan '*raja-pandhita*' (raja-pendeta) gaya baru, Gendhon Humardani berhasil melahirkan *cantrik-cantrik* seniman muda dalam bidang seni pertunjukan yang memiliki potensi tumbuh dan semangat membara. Mereka adalah tunas-tunas harapan bagi pertumbuhan dan perkembangan kehidupan seni tradisi di masa-masa yang akan datang. Mereka adalah kader-kader yang diharapkan di masa-masa yang akan datang dapat berperan (sebagian besar sudah mulai berperan) sebagai 'arsitek', 'konsultan', 'pengawas', 'pemborong', 'mandor', dan 'tukang-tukang' yang cerdas dan terampil, untuk meneruskan pembangunan kehidupan seni tradisi yang modern-mengindonesia (bahkan mendunia), yang sifatnya selalu kontemporer. Dengan kata lain, mereka diharapkan mampu berperan sebagai 'Gendhon-Gendhon baru' dengan ide-ide yang cerdas, segar, dan semangat baru, yang tanggap akan tuntutan alam lingkungan dan jiwa zaman baru, serta mengolahnya secara kreatif-inovatif.

Terlepas dari berbagai kekurangan yang senantiasa menyertai Gendhon Humardani dalam usaha-usahanya membangun kehidupan seni pertunjukan tradisi yang modern-mengindonesia, bagaimana pun ia telah berhasil mengondisikan sikap, perilaku, dan pandangan sebagian dari masyarakat seni tradisi ke dalam sikap kesadaran akan perubahan-perubahan sosial-budaya yang akan terus berlangsung dalam ruang dan waktu, seiring dengan perubahan-perubahan yang terjadi dalam bidang-bidang kehidupan sosial, politik, dan ekonomi.

Dampaknya mulai terasa setidak-tidaknya di wilayah sebaran seni budaya Jawa, khususnya Jawa Tengah. Sejak awal dekade 1980-an, hampir tidak ada lagi gejolak atau reaksi masyarakat seni yang muncul ke permukaan sehubungan dengan sosialisasi konsep-konsep pembaruan seni tradisi dan perwujudannya dalam karya-karya cipta kreatif. Kini, para seniman pertunjukan menemukan ruang gerak yang lebih bebas dan leluasa untuk mengekspresikan gejolak jiwanya secara kreatif-inovatif ke dalam karya-karya mereka. Namun, tetap diakui bahwa bentuk-bentuk seni pertunjukan hiburan-komersial menunjukkan pertumbuhan yang sangat subur.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, T. (1977). Mengapa biografi. *Prisma* No. 8. LP3ES.
- Abdullah, T. (1985). Pengalaman yang berlaku, tantangan yang menghadang: Ilmu sejarah di tahun 1970-an dan 1980-an. *Makalah Seminar Sejarah Nasional IV*. Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada.
- Abdullah, T. (ed.) (1979). *Manusia dalam kemelut sejarah*. LP3ES.
- Berita acara pengangkatan sumpah jabatan S.D. Humardani sebagai Ketua ASKI Surakarta. (25 Juli, 1975). *Arsip STSI Surakarta*.
- Berita acara serah terima jabatan ASKI Surakarta dari Soewarno kepada Woerjanto. (25 Oktober, 1971).
- Brandon, J. R. (1967). *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press.
- Darma, B. (1983, 26 Juli). Kreativitas, komersialisasi, dan industrialisasi seni. *Kompas*.
- Dewan Kesenian Jakarta. (1975). *Festival Desember 1975*.
- Dewan Kesenian Jakarta. (1976). *Festival Desember 1976*.
- Dewantara, K. H. (1952). Kebudayaan nasional dan hubungan dengan kebudayaan bangsa-bangsa lain. Dalam Perguruan Taman Siswa. *Taman Siswa 30 Tahun, 1922-1952*. (118-121).
- Ekowati, Y. (2020, 10 Agustus). Analisis Tari Gambyong. *Gurusiana*. <https://www.gurusiana.id/read/yunikekowati/article/analisis-tari-gambyong-4456263>.

- Garraghan, G. J. (1957). *A guide to historical method* (Edisi ke-4). Fordham University Press.
- Gottschalk, L. (1975). *Mengerti sejarah*. UI Press.
- Hardjana, S. (Ed.). (1986). *Enam tahun pekan komponis muda Dewan Kesenian Jakarta*. Dewan Kesenian Jakarta.
- Hidayat, S. (2023, 15 Desember). Mashuri Saleh [Foto]. *Tempo Data Science*.
<https://www.datatempo.co/foto/detail/P1507200208650/mashuri-saleh>
- Humardani, S. D. (1951). Sekedar tentang tari (Bagian I). *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1954). Sekedar tentang tari (Bagian II). *Naskah ketikan*.
- Humardani, S. D. (1955). Pokok Pidato Ketua HSB pada Pagelaran Wayang Kulit Peringatan Dies Natalis VI Universitas Gadjah Mada. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1956a). Dasar-dasar silang jenis tari. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1956b). Sedikit tentang tugas Keprak Beksan. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1957). Menghayati Drama Wayang Kulit. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1957). Lembaga-Lembaga Pedalangan Indonesia, Kertas Sanggahan pada Kongres Pedalangan Indonesia di Surakarta (1958). *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959a). Daftar riwayat hidup. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959b). Iseng dengan Bagong' Kussudihardjo. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959c). Balet dalam perkembangan tari kita. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959d). Wayang Orang Darma Budaya di Yogyakarta. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959e). Menari Sukarena dan Retnapamudya. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959f). Rasa hidup gerak tari kita. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959g). Dasar-Dasar Menari Gatutkaca dan Gatutkaca Gandrung. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959h). Tiga Tari Topeng di Pendapa Suryahamijayan. *Naskah Ketikan*.

- Humardani, S. D. (1959i). Topeng pada Ulang Tahun KBW ke-41, Kesan-Kesan *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959j). Beberapa soal silang jenis tari, Yth. Sdr. Gaf. Oemarjo. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1959k). Incling dan Krumpyung di Pendapa Pakuningratan. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1960a). Beberapa soal silang jenis tari, Yth. Sd. Gaf. Oemarjo. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1960b). Ulang Tahun Contemporary Dance School-Wisnoe Wardhana. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1960c). Rasa tari Jawa dengan iringan gamelan Bali, Daya kekuatan iringan tari baris Bali dengan Iringan Gamelan Bali, Daya Kekuatan Iringan Tari Baris Bali. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1960d). Catatan tentang wayang kulit, Kenang-kenangan untuk tokoh budaya Mbah Dutodipraja, Jiwa berdirinya kursus dalang yang pertama. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1960e). Kesenian kita dalam persoalan kepribadian nasional Indonesia. Makalah pada *Seminar Kepribadian Nasional di Salatiga*.
- Humardani, S. D. (1961). Kesan-kesan tari dua pertunjukan balet di Covent Garden. Naskah untuk *Siaran Radio BBC London*.
- Humardani, S. D. (1963). Catatan-catatan malam suguhan untuk Muangthai. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1969a). Beberapa pokok dan unsur pakeliran dibandingkan dengan kabuki Jepang. Makalah dalam *Sarasehan Pekan Wayang Indonesia*.
- Humardani, S. D. (1969b). The wayang kulit drama, Its traditional stage performance in Indonesia. Makalah dalam *Seminar Internasional Conference on Traditional Drama and Music of Southeast Asia* di Kuala Lumpur.
- Humardani, S. D. (1969c). Traditional theatre in Indonesia, Its main state forms and concepts in Java. Makalah dalam *Internasional Conference on Traditionale Drama and Music of Southeast Asia* di Kuala Lumpur.

- Humardani, S. D. (1970a). Catatan pribadi. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1970b). Pembinaan Kehidupan kesenian, Masalah-Masalah Dasar. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (1970c). Sendratari Ramayana Prambanan Gaya Lama. Dalam *Laporan Seminar Sendratari Ramayana Nasional*.
- Humardani, S. D. (1971a). Riwayat singkat kegiatan di bidang kesenian dan jabatan-jabatan resmi. *Naskah Ketikan*.
- Humardani, S. D. (1971b). Catatan-catatan pertemuan dengan pers. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (1971c). Kehidupan kesenian dalam pembangunan. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (1972). Gaya tari Solo masa kini, Suatu pandangan. Makalah dalam *Sarasehan Kesenian*. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (1975a). Masalah-masalah pokok seni tradisi Dewasa ini, Penyelesaiannya. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (1975b). Beberapa masalah lembaga pendidikan tinggi seni tradisi. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1975c). Masalah pengembangan tari tradisi. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1979). Seni dalam pendidikan. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1979/1980a). Kumpulan kertas tentang tari. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1979/1980b). Masalah-masalah dasar pengembangan seni tradisi. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1980). Catatan-catatan tentang beberapa dasar untuk cara kerja. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (1980/1981). Membina kritik musik. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1981). Rencana Organisasi Institut Kesenian Indonesia. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (1982/1983). Kumpulan kertas tentang kesenian. *ASKI Surakarta*.
- Humardani, S. D. (t.t.a.). Gaya Tari Solo Masa Kini, Suatu Pandangan. Makalah dalam *Sarasehan Kesenian*. *PKJT*.
- Humardani, S. D. (t.t.b). *Personal history*. *Naskah Ketikan*.

- Johnson, D. P. (1986). *Teori sosiologi klasik dan modern (I)*, terj. Robert M.Z. Lawang. Gramedia.
- Kartodirdjo, S. (1982a). *Kebudayaan pembangunan dalam perspektif sejarah*. Gadjah Mada University Press.
- Kartodirdjo, S. (1982b). *Pemikiran dan perkembangan historiografi*. Indonesia, Suatu Alternatif. Gramedia.
- Kartodirdjo, S. (1987). *Perkembangan peradaban priyayi*. Gadjah Mada University Press.
- Kayam, U. (1981). *Seni tradisi masyarakat*. Sinar Harapan.
- Kayam, U. (1989, 22–23 Mei). Transformasi budaya kita. Dalam *Pidato Pengukuhan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta*. Kedaulatan Rakyat
- Kayam, U. (1989, 28 Juli). *Pendalaman budaya Jawa bukan upaya Jawanisasi Jawanisasi*. Kedaulatan Rakyat.
- Kekipi. (2012, 11 Januari). Acting [Foto]. *Wayang Orang* (Human Wayang) <https://www.flickr.com/photos/madura/6678321275/>
- Keputusan Direktur Jenderal Kebudayaan Nomor 5/C-2 tentang Pengangkatan Soewarno sebagai Pejabat Sementara Ketua ASKI Surakarta. (1967, 28 Januari).
- Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 039/1968 tentang Peraturan ASKI Surakarta. (1968, 8 Mei).
- Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 0189/1971 tentang Pembentukan Presidium ASKI Surakarta. (1971, 22 Oktober).
- Keputusan Menteri Pendidikan Dasar dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 118/1964 tentang Peraturan ASKI Surakarta. (1964, 23 November).
- Keputusan Menteri Pendidikan Dasar dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 118/1964 tentang Pengangkatan GPH Djojokoesoemo sebagai Ketua ASKI Surakarta. (1964, 23 November).
- Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 093/0/1973 tentang Pedoman mengenai Status, Kurikulum, Staf Pengajar, Perlengkapan Materiil dari ASKI Surakarta. (1973, 19 Mei).

- Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 25619/c/1/1975 tentang Pengangkatan S.D. Humardani sebagai Ketua ASKI Surakarta. (1975, 28 Mei).
- Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa*. Balai Pustaka.
- Kuntowijoyo. (1987). *Budaya dan masyarakat*. Tiara Wacana.
- Kumeli, P. (t.t.). Wayang kulit gagrag Yogyakarta - Adipati Karna [Foto]. *Pinterest*. <https://id.pinterest.com/pin/569846159075019635/>.
- Miharja, A. K. (1986). *Polemik kebudayaan*. Pustaka Jaya.
- Muhamad, G. (1988, 21 Mei). Peristiwa Manikebu: Kesusastraan Indonesia pada politik di tahun 1960-an. *Tempo* 12(XVIII).
- Murgiyanto, S. (Ed.). (1979). *Segi kata dari Festival Penata Tari Muda II*. PT Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Murgiyanto, S. (Ed.). (1984). *Penata Tari Muda 1984*. Dewan Kesenian Jakarta.
- Murgiyanto, S. (1983a, 10 Agustus). Perlu dibentuk presidium untuk gantikan Gendhon Humardani. *Kompas*.
- Murgiyanto, S. (1983b, 20 Agustus). Sisa-Sisa Gendon di Solo. *Tempo*.
- Murtiyoso, B. (1979/1980). *Garap pakeliran sekarang pada umumnya*. ASKI Surakarta.
- Naskah Serah Terima Jabatan Ketua ASKI Surakarta Nomor 485/A/ASKI/75 tanggal 25 Juli 1975, dari *Woerjanto kepada S.D. Humardani*. Arsip STSI Surakarta.
- Parker, D. H. (1979/1980). *Dasar-dasar estetik*. Terj. S.D. Humardani. ASKI Surakarta.
- Persetujuan Bersama Sri Paduka Susuhunan Surakarta dan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, tentang Peruntukan Bangunan Sasonomulyo sebagai Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT), tanggal 26 Mei 1972. Arsip Taman Budaya.
- Peursen, C. A. van. (1976). *Strategi kebudayaan*. Terj. Dick Hartoko. Kanisius dan Gunung Mulia.
- Pramita, P. (2015, 24 Juni). Tari Watang dalam salah satu adegan pentas kolosal Matah Ati [Foto]. *Kompasiana*. <https://www.kompasiana.com/>

sarie/552a3075f17e618569d623c6/kegagahan-prajurit-dalam-prawiro-watang

- Purwanto, B. (1980). *Biografi dalam historiografi Indonesia*. Laporan Penelitian Jurusan Sejarah Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Redfield, R. (1961). *The little community and society*. Illinois University Press.
- Rustopo & Bayek, B. (Ed.). (1994). *Kata hati para sahabat dan cantrik Gendhon Humardani*. STSI Pres.
- Sedyawati, E., & Damono, S. D. (Ed.). (1983). *Seni dalam masyarakat Indonesia, Bunga Rampai*. Gramedia.
- Soedarsono, R. M. (1985). Peranan seni budaya dalam sejarah kehidupan manusia, kontinuitas dan perubahannya. Pidato *Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada*. Universitas Gadjah Mada.
- Soedarsono, R. M. (1986). Dampak pariwisata terhadap perkembangan seni Indonesia. Pidato Ilmiah *Dies Natalis II Institut Seni Indonesia Yogyakarta*. ISI Yogyakarta.
- Soedarsono, R. M. (1986/1987). *Seni Pertunjukan Jawa Tradisional dan Pariwisata di Daerah Istimewa Yogyakarta*. Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi).
- Soekito, W. (1989, Oktober). 35 tahun manifes kebudayaan. Dalam *Horison* Nomor 10 Tahun XXVIII.
- Soewandono. (1975). Pembinaan dan pengembangan tari tradisi. Dalam *Festival Desember 1975*. Dewan Kesenian Jakarta.
- Suryabrata, S. (1982). *Psikologi kepribadian*. Rajawali.
- Suryomiharjo, A. (1978, 19 Desember). Menulis biografi. *Kompas*.
- Team Pembina Pengantar dan Bahan-Bahan Penataran Pegawai Republik Indonesia. (1981). *Undang-Undang Dasar; Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila* (Tap. MPR No. II/MPR/1978); *Garis-Garis Besar Haluan Negara* (Tap. MPR No. IV/MPR/1978).
- Toffler, A. (1987). *Kejutan dan gelombang* [Terj. Sri Kusdiantinah]. Pantja Simpati.

REKAMAN AUDIO

Kaset No. 7.6/HUM/1sd 3/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/WAH/1sd 7/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/SUN/2/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/TAS/1sd 7/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/HUM/1sd 3/1980, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/PER/2/1980, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/WIY/3/1980, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/WAH/1sd 7/1983, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/HAS/1sd 7/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/MAD/1sd 2/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

Kaset No. 7.6/HUM/1sd 3/1979, Surakarta: Dokumentasi Taman Budaya.

GLOSARIUM

abangan	aliran yang mensinkretiskan beberapa kepercayaan; muslim tetapi masih mempraktikkan ajaran kepercayaan nenek moyang.
abdi	pegawai, pesuruh.
abdi dalem	pegawai keraton.
<i>ada-ada</i>	lagu vokal Dalang yang karakternya atau rasanya keras.
<i>adeg</i>	posisi berdiri dalam tari.
adegan Limbuk-Cangik	salah satu adegan dalam pakeliran wayang kulit yang menghadirkan tokoh Limbuk dan Cangik.
adiluhung	<i>adi</i> = sangat; <i>luhung</i> = tinggi/mulia/bagus.
ajek	tetap tidak berubah.
alusan	karakter pada wayang atau pun tari untuk tokoh pria yang berperangai halus, contohnya Arjuna, Rama, dll.
<i>pencu</i>	Sebutan untuk pegawai negeri atau pamong praja pada zaman Belanda.
<i>Angguk</i>	tari rakyat dari daerah Kulonprogo dan sekitarnya.
angker	tampak seram (negatif); berwibawa (positif).
antawacana	dialog antara tokoh wayang yang satu dengan lainnya, yang dibawakan oleh Dalang.
apologist	orang yang membela atau keras dengan pendiriannya.

<i>avantgardist</i>	pelopor dalam pembaruan.
Ayak-Ayakan	nama gendhing dalam karawitan Jawa.
babak unjal	adegan dalam adegan pertama (Jejer) pada pertunjukan wayang kulit, ada tamu yang datang.
<i>back to campus</i>	kembali ke kampus.
balet	tari dalam kebudayaan Barat.
<i>ballroom dancing</i>	juga disebut tari dansa, yaitu tarian berpasangan laki-laki dan perempuan dalam pesta .
banyol	humor atau lawakan.
<i>bebasan</i>	seperti atau bak: contoh seperti pinang dibelah dua.
Bedhaya	tari klasik Keraton yang ditarikan oleh tujuh atau sembilan putri-putri cantik abdi dalem Penari keraton.
<i>bedholan</i>	arti harfiahnya “dicabut”; dalam pakeliran wayang kulit berarti “suatu adegan telah selesai, satu-per satu wayang dicabut atau dikeluarkan dari kelir”.
Bedhug	instrumen musik sejenis kendang yang besar. Juga dipakai di masjid-masjid untuk menandai waktu-waktu sholat.
<i>black-list</i>	daftar hitam.
blangkon	kain untuk ikat kepala.
<i>bleger</i>	postur tubuh.
<i>blencong</i>	lampu untuk menerangi layar dalam pertunjukan wayang kulit; dulu dengan bahan bakar minyak, tetapi sekarang sudah dengan lampu listrik.
bobot, bebet, bibit	kriteria yang digunakan masyarakat Jawa (kuna) untuk memilih pasangan hidup: <i>bibit</i> (garis keturunan), <i>bebet</i> (status sosial ekonomi), dan <i>bobot</i> (kepribadian dan pendidikan).
<i>budhalan</i>	adegan dalam pakeliran wayang kulit, yaitu pemberangkatan prajurit ke medan perang.
Bupati Lebet	jabatan setara adipati/bupati tetapi tugasnya di dalam keraton; tidak memimpin masyarakat.
cantrik	murid atau siswa.

<i>carangan</i>	(lakon) carangan, artinya lakon ‘baru’ yang tidak ditemukan dalam repertoar lakon tradisi.
<i>casting</i>	pembagian peran.
<i>catur</i>	deskripsi suasana yang dinarasikan oleh dalang dalam pertunjukan wayang kulit.
<i>cecek</i>	salah satu motif hias pada tatahan wayang kulit.
<i>cengkok</i>	pola lagu dalam tembang/sindhenan ataupun instrumen gamelan Jawa khususnya instrumen Gender barung dan Rebab.
<i>cepegan</i>	arti harfiahnya pegangan; dalam pakeliran wayang kulit berarti keterampilan tangan dalang memegang/memainkan wayang; contoh: cepengannya resik/bagus.
<i>Celempung</i>	instrumen petik/siter dalam gamelan Jawa.
<i>continuity and change</i>	kesinambungan dan perubahan.
<i>counter culture</i>	suatu konsep budaya atau gerakan budaya yang melawan norma atau budaya yang dominan dalam masyarakat.
<i>Demung</i>	nama salah satu instrumen gamelan; jenis Saron yang paling besar.
<i>dhadhag</i>	percaya diri atau berani.
<i>dhapukan</i>	casting atau pembagian tugas/peran
<i>dhodhogan</i>	pukulan cempala ke kotak yang dilakukan oleh Dalang ketika mendalang.
<i>Dolalak</i>	tari rakyat dari daerah Purworejo dan sekitarnya.
<i>edan</i>	arti harfiahnya gila; tidak waras; tetapi juga bisa menjadi istilah ‘pujian’ keheranan; juga bisa berarti ‘kreatif’.
<i>embat</i>	perbedaan jangkah/interval laras antara gamelan yang satu dengan lainnya.
<i>Emprak</i>	tari rakyat dari daerah Yogyakarta dan sekitarnya; juga di Jepara dan sekitarnya.
<i>establistment</i>	pembentukan.
<i>gagahan</i>	suatu karakter dalam wayang ataupun tari untuk pemeran laki-laki ksatria.

<i>Gambang</i>	juga disebut <i>xylophone</i> , adalah salah satu instrumen gamelan yang bilah-bilahnya dari kayu (ada juga dari perunggu), yang jumlah bilahnya sampai 20-an lebih atau tiga sampai dengan empat <i>gembyang</i> (oktaf).
<i>Gambiranom</i>	tari pethilan yang memerankan tokoh Gambiranom, salah satu putra Raden Arjuna.
<i>Gambyong</i>	tari putri (bisa tunggal bisa kelompok) yang menggambarkan remaja putri yang berdandan/berhias.
gamelan <i>ageng</i>	orkestrasi gamelan lengkap Slendro dan Pelog.
gamelan <i>gadhon</i>	orkestrasi gamelan tidak lengkap, hanya instrumen-instrumen tertentu saja, seperti Rebab, Kendang, <i>Gender</i> , <i>Slenthem</i> , <i>Siter</i> , dan <i>Gong</i> ; dan hanya <i>Slendro</i> saja, atau <i>Pelog</i> saja.
gamelan <i>Kodhok-Ngorek</i>	orkestrasi gamelan khusus untuk upacara-upacara ritual di keraton.
gamelan Sekaten	orkestrasi gamelan khusus untuk upacara-upacara ritual di keraton dalam rangka memperingati Maulud Nabi Muhammad SAW.
<i>gapuran</i>	dari gapura yang berarti pintu gerbang. Dalam pakeliran wayang digambarkan dengan wayang khusus " <i>Gapuran</i> " semacam <i>Gunungan</i> , yang ditujukan untuk adegan setelah selesai acara penghadapan (pasewakan), raja kembali ke dalam istana disambut oleh permaisuri raja.
<i>gara-gara</i>	adegan dalam pakeliran wayang kulit yang menampilkan tokoh-tokoh ponokawan: Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong.
gatra	satuan komposisi <i>Gendhing</i> karawitan yang terdiri atas empat beat (ketukan).
Gatutkaca gandrung	tari pethilan yang menggambarkan Gatutkaca sedang dilanda asmara.
gayeng	ramai mengasyikkan; hingar-bingar; lucu; meriah.
<i>gedebog</i>	batang pohon pisang yang dipakai untuk menancapkan wayang kulit dalam pakeliran wayang kulit.

<i>Gender</i>	nama salah satu instrumen gamelan yang dalam pakeliran wayang kulit untuk mengiringi dalang melagukan <i>suluk</i> , <i>ada-ada</i> , dan <i>sendhon</i> .
<i>genderan</i>	permainan Gender membawakan <i>gendhing</i> dengan <i>cengkok-cengkok</i> -nya.
<i>gendhing</i>	komposisi karawitan dengan gamelan.
<i>gendhing Tludur</i>	komposisi karawitan dengan judul <i>Tludur</i> (<i>gendhing</i> yang berasa sedih).
<i>ginem</i>	salah satu bagian dari catur yang mengungkapkan ide, baik dalam bentuk monolog maupun dialog.
<i>gobyog</i>	suasana atau rasa tabuhan gamelan yang ramai mengasyikan.
<i>Gong</i>	salah satu instrumen gamelan yang ukurannya paling besar; juga biasa dipakai untuk menandai pembukaan suatu acara penting, dengan cara dipukul oleh pejabat yang berkepentingan.
<i>greget</i>	ada kemauan atau semangat.
<i>gusen</i>	dari kata ‘gusi’; artinya jenis wayang kulit yang giginya meringis dan bertaring.
<i>heuristic</i>	secara harfiah, heuristik berasal dari bahasa Yunani yaitu dari kata <i>heuriskein</i> yang artinya adalah menemukan; dalam ilmu sejarah, merupakan salah satu metode penelitian dan didefinisikan sebagai serangkaian tahapan dalam proses pengumpulan sumber-sumber dari berbagai jenis data penelitian yang berkaitan dengan topik riset yang dipilih, melalui observasi, dokumentasi, wawancara, dan lain sebagainya.
<i>ignoransi</i>	ketidaktahuan.
<i>Ika Dai Gaku</i>	Sekolah Tinggi Kedokteran zaman penjajahan Jepang di Indonesia.
<i>intact</i>	utuh, komplit, komprehensif, perfek.
<i>irama gropak</i>	irama atau tempo dalam tabuhan gamelan yang tercepat.
<i>irama lancar</i>	irama atau tempo dalam tabuhan karawitan gamelan yang kecepatannya di bawah irama <i>gropak</i> .

irama <i>tanggung</i>	irama atau tempo dalam tabuhan karawitan gamelan yang kecepatannya di bawah irama <i>lancer</i> .
irama <i>dadi</i>	irama atau tempo dalam tabuhan karawitan gamelan yang kecepatannya di bawah irama <i>tanggung</i> .
irama <i>wiled</i>	irama atau tempo dalam tabuhan karawitan gamelan yang kecepatannya di bawah irama <i>dadi</i> .
irama <i>rangkep</i>	irama atau tempo dalam tabuhan karawitan gamelan yang kecepatannya di bawah irama <i>wiled</i> .
<i>janturan</i>	narasi Dalang untuk melukiskan situasi dalam suatu adegan, di mana wayang dalam keadaan tidak bergerak. Misalnya adegan pertama (<i>Jejer</i>), dan adegan-adegan lainnya.
<i>jejer</i> kedua	adegan dalam pakeliran wayang kulit yang menampilkan tokoh-tokoh yang akan menjadi musuh dari tokoh-tokoh yang muncul dalam <i>jejer</i> pertama dan <i>paseban jawi</i> .
Jineman	suatu komposisi <i>gendhing</i> karawitan Jawa yang menonjolkan lagu vokal untuk <i>sindhen</i> , dengan iringan <i>gadhon</i> (atau tidak semua instrument dibunyikan).
<i>jirih</i>	tidak percaya diri, atau penakut.
jothakan	teman tetapi tidak saling sapa.
junjungan	gerak tari pria untuk kaki; kaki diangkat, atau kaki dijunjung.
Kademangan	sekarang semacam Kelurahan.
karep	kehendak atau tujuan.
kawruh	ilmu atau pengetahuan.
Kecapi	instrumen musik petik.
kedhatonan	dari kata ' <i>kedhaton</i> ' atau keraton, atau istana raja; dalam pakeliran, adegan <i>kedahtonan</i> berarti adegan Raja dengan permaisuri dan selir-selirnya.
<i>kejawen</i>	suatu aliran yang berbasis kebudayaan dan atau kepercayaan agama Jawa.
kelir	layar untuk pakeliran wayang kulit.
kembangan	dalam tari berarti satuan gerak.

ke-moncer-an	kebagusan atau kemeriahan.
Kempul	instrumen gamelan sejenis <i>Gong</i> , tetapi lebih kecil.
Kemuda	nama komposisi <i>gendhing</i> dalam karawitan Jawa.
kemungguhan	sesuai, pas, cocok, dan enak.
<i>Kendhang</i>	instrumen gamelan jenis <i>membranophone</i> .
<i>kendhang ciblon</i>	instrumen gamelan jenis <i>membranophone</i> khusus untuk memainkan pola-pola <i>kembangan</i> untuk mengiringi tari.
<i>keprak/kecrek</i>	lempengan-lempengan logam perunggu atau besi dengan ukuran kira-kira 20 x 27 cm, diberi lubang pada bagian atasnya, diberi seutas tali, digantung pada kotak wayang dengan tatanan sedemikian rupa sehingga bila di pukul oleh dalang menimbulkan efek bunyi “prak-prak”.
ketawang	bentuk komposisi <i>gendhing</i> dalam karawitan Jawa, yang terdiri atas delapan gatra dalam satuan komposisinya (satu <i>gong-an</i>).
Kethoprak	pertunjukan drama dalam bahasa Jawa yang membawakan lakon-lakon yang berlatar sejarah, mitologi, dan legenda yang terjadi dalam masyarakat Jawa, Nusantara, bahkan asing (misalnya dari Tiongkok lakon Sam Pek Ing Tay, dll).
<i>kethuk arang</i>	bentuk komposisi <i>gendhing</i> dalam karawitan Jawa, yang tabuhan <i>Kethuk</i> -nya berjarak 16 beat/ketukan. Ada <i>kethuk</i> 2 arang dan <i>kethuk</i> 4 arang; <i>kethuk</i> 2 arang apabila dalam satu kalimat lagu (satu <i>kenongan</i>) terdapat dua tabuhan instrumen <i>Kethuk</i> ; <i>kethuk</i> 4 arang apabila dalam satu kalimat lagu (<i>kenongan</i>) terdapat empat tabuhan instrumen <i>Kethuk</i> .
<i>kethuk kerep</i>	bentuk komposisi <i>Gendhing</i> dalam karawitan Jawa, yang tabuhan instrumen <i>Kethuk</i> -nya berjarak 8 beat/ketukan. Ada <i>kethuk</i> 2 <i>kerep</i> dan <i>kethuk</i> 4 <i>kerep</i> ; <i>kethuk</i> 2 <i>kerep</i> apabila dalam satu kalimat lagu (satu <i>kenongan</i>) terdapat dua tabuhan instrumen <i>Kethuk</i> ; <i>kethuk</i> 4 <i>kerep</i> apabila dalam satu kalimat lagu (<i>kenongan</i>) terdapat empat tabuhan instrumen <i>Kethuk</i> .

<i>Kethuk–Kempyang</i>	nama instrumen gamelan; terdiri atas dua, yaitu <i>Kethuk</i> dan <i>Kempyang</i> ; dan diletakan pada satu unit rancangan; bentuknya seperti bonang.
keynote speaker	pembicara kunci. Biasanya dalam suatu seminar seorang pembicara kunci diberi kesempatan pertama kali untuk menjelaskan pokok-pokok pikiran yang berkenaan dengan tema seminar.
Kinanthi Sandhung	nama sebuah <i>gendhing</i> dalam karawitan Jawa, berbentuk <i>ketawang</i> , yang mengandung rasa cinta/asmara.
<i>kiprahan</i>	suatu koreografi yang menggambarkan orang yang berdandan, yang biasanya ditarikan oleh tokoh pria yang sedang jautuh cinta. Misalnya tokoh Klana, Gambiranom, Gatutkaca (gandrung), Minakjingga, dll.
kitsch	istilah untuk karya seni yang dianggap “murahan”. Biasanya untuk menunjuk pada karya seni yang berorientasi ke pasar, atau untuk tujuan komersial. Karya seni <i>kitsch</i> ini biasanya dianggap kurang memiliki kualitas seni yang tinggi.
Klana Topeng	koreografi tari untuk tokoh Klana (dari cerita Panji) yang mengenakan topeng.
klenengan	konser musik/karawitan dengan gamelan, dengan menyajikan <i>gendhing-gendhing</i> karawitan Jawa klasik.
klenengan gendhing-gendhing dolanan	konser musik/karawitan dengan gamelan, dengan menyajikan <i>gendhing-gendhing dolanan</i> (mainan), yang biasanya ramai mengasyikkan.
Kobrasiswa	tari rakyat dari daerah Magelang.
kombangan	suara dalang dengan melafalkan kata “Oooooo...” yang meliuk-liuk mengikuti <i>gendhing</i> karawitan yang mengiringi adegan tertentu, baik dalam keadaan wayang digerakkan maupun dalam keadaan wayang diam.
<i>kosok-wangsul</i>	suatu teknik menggesek instrumen <i>Rebab</i> “bolak-balik”
<i>krajan</i>	keraton

Kurupati – gendhing Kabor	maksudnya, kalau adegan <i>jejer</i> pertama Astina, Rajanya Kurupati, iringannya <i>gendhing</i> Kabor. <i>Banowati-gendhing</i> Damarkeli; adegan kedatonan Astina, dengan tokoh Banowati, iringannya <i>gendhing</i> Damarkeli; demikian juga adegan raksasa, iringannya <i>gendhing</i> Jangkirk-genggong’.
<i>ladrang</i>	bentuk komposisi <i>gendhing</i> dalam karawitan Jawa, yang terdiri atas 16 <i>gatra</i> dalam satuan komposisinya (satu <i>gong-an</i>).
lageyan	perilaku; sifat-sifat; atau watak.
lampah	jalan atau perjalanan.
lancaran	bentuk komposisi <i>gendhing</i> dalam karawitan Jawa, yang terdiri atas empat <i>gatra</i> dalam satuan komposisinya (satu <i>gong-an</i>).
langgeng	abadi.
laras	suara; atau bunyi; atau nada. → <i>titilaras</i> = tangga nada
Lawung	koreografi tari untuk prajurit laki-laki bersenjatakan tombak atau galah yang panjang.
lédhèk	penari dalam konotasi yang kurang baik. Atau nama untuk merendahkan <i>sindhen</i> atau <i>swarawati</i> .
<i>lelep</i>	menyatu; <i>kasarira</i> ; <i>inheren</i> .
Lengger	tari atau pertunjukan tari tradisi daerah Banyumas yang diperankan oleh seorang wanita. (dulu ada juga <i>Lengger lanang</i> , Penarinya pria yang belum baligh, tetapi sekarang sudah tidak ada).
lobbying	pendekatan persuasif, yaitu suatu upaya informal dan persuasif yang dilakukan oleh satu pihak (perorangan, kelompok) yang memiliki kepentingan tertentu untuk menarik dukungan dari pihak-pihak yang dianggap memiliki pengaruh atau wewenang sehingga target yang diinginkan tercapai.
Ludruk	pertunjukan drama dalam bahasa Jawa dialek Jawa Timuran yang membawakan lakon-lakon yang berlatar sejarah, mitologi, dan legenda domestik, khususnya di daerah Jawa Timur.

luluh	menyatu.
lung	lengkung-lengkung pada tatahan wayang kulit; <i>lung-lungan</i> = motif batik berupa tumbuhan yang menjalar yang menutupi seluruh bagian kain.
manut	tunduk; patuh.
Manyura	nama salah satu <i>pathet</i> dalam karawitan Jawa ber- <i>laras Slendro</i> .
mbesut	menghaluskan.
merem	mata terpejam.
merong	bagian komposisi awal dari <i>gendhing kethuk kerep</i> dan <i>kethuk arang</i>
minggah	bagian komposisi lanjutan dari <i>merong</i> .
mujah	mendahului atau belum saatnya sudah dilakukan.
mungguh	lihat <i>kemungguhan</i> di atas.
ndableg	tidak mau tahu; tidak memperhatikan orang yang menyuruh atau menasihati; nekat meskipun tidak mengerti.
nduduk	salah satu nama untuk teknik memainkan <i>Rebab</i> .
Nem	salah satu nama <i>pathet</i> dalam karawitan Jawa, untuk <i>laras Slendro</i> dan <i>laras Pelog</i> .
new innovator	pencipta seni baru
<i>ngadhal-menek</i>	salah satu nama untuk teknik memainkan <i>Rebab</i> .
ngembani	menjaga dengan bijaksana, tidak mendahului atau membimbing atau tidak <i>nggandhuli</i> (menghambat, atau mengajak lambat)
niyaga	sebutan lain untuk <i>pengrawit</i> , atau pemain instrumen gamelan.
nyadhong	meminta
pacak gulu	satuan gerak/koreografi untuk leher
paguron	perguruan
pakem	kaidah atau aturan
palihan negari	pembagian kerajaan (Mataram) menjadi dua (Surakarta dan Yogyakarta)
pamer kawruh	memamerkan kepintaran/ilmu

participant observer	observasi berpartisipasi
paseban jawi	nama suatu adegan dalam pakeliran wayang kulit yang menghadirkan tokoh patih dihadap para perajurit.
pathet	suatu sistem musik yang menempatkan nada dalam suatu susunan, yaitu nada kuat untuk rasa seleh; dengan sistem ini pathet dapat membangun suasana dan watak tertentu dalam sajian gendhing karawitan Jawa.
pathetan	suatu komposisi karawitan untuk menghantarkan pada rasa Pathet tertentu, misalnya rasa <i>Slendro pathet Nem</i> , atau <i>Slendro pathet Sanga</i> , atau <i>Slendro pathet Manyura</i> ; demikian juga untuk <i>Pelog pathet Lima</i> , <i>Pelog pathet Nem</i> , dan <i>Pelog pathet Barang</i> .
Pelog	salah satu sistem pelarasan gamelan Jawa dengan interval tertentu.
<i>pencon</i>	bentuk instrumen gamelan Jawa seperti mangkok yang ber- <i>pencu</i> (ber-boss).
<i>pendagelan</i> pakeliran	pertunjukan wayang kulit yang mendagelkan semua tokoh-tokoh tanpa kecuali; dengan kata lain-semua tokoh-tokoh melawak.
pengrawit	nama lain dari <i>niyaga</i> , yaitu musisi atau penabuh karawitan Jawa
pepetri	dipepetri = dihormati.
perang ampyak	nama adegan perang dalam pakeliran wayang kulit yang memerangkan wayang <i>Rampogan</i> dengan <i>Gunungan</i> .
perang gagal	nama suatu adegan perang dalam pakeliran wayang kulit antara kelompok perajurit yang saling bermusuhan, tetapi tidak ada yang menang dan tidak ada yang kalah.
perang kembang	nama suatu adegan perang dalam pakeliran wayang kulit antara tokoh bambangan (Arjuna, Abimanyu) dengan raksasa Cakil (dan prajuritnya); sebagai simbolisasi perang melawan hawa nafsu.
perifer	kelompok masyarakat di luar kesenian.

pinjalan	suatu teknik tabuhan instrumen <i>Saron</i> yang dalam bahasa asingnya <i>interlocking</i> .
<i>pocapan</i>	narasi dalang untuk melukiskan situasi yang sedang dialami oleh salah satu tokoh yang dimainkan oleh dalang.
preservation and development	pemeliharaan sekaligus pengembangan
priyayi	sebutan untuk orang-orang berpangkat tertentu (<i>Mantri, Bupati, Pangeran</i>) di dalam lingkungan keraton; kemudian muncul neo- <i>priyayi</i> , yaitu golongan pencu atau para pegawai (negeri) yang bekerja pada pemerintah kolonial Belanda.
Putri Dalem	sebutan untuk anak-anak perempuan putra Sunan atau Sultan.
Raja-Pandita	sebutan untuk status raja yang berkuasa, yang setiap ucapan dan perintahnya harus dituruti.
rasa (roso)	sesuatu yang membuat hati terkesan secara mendalam.
rebab	nama instrumen gesek pada gamelan/karawitan Jawa.
rebaban	permainan <i>rebab</i> .
renggep	padat; pas; tidak ngelantur berkepanjangan -> berlaku untuk gerak wayang dan percakapan/dialog wayang.
ricikan	instrumen sumber suara gamelan Jawa.
Rodat	musik rakyat Islami di beberapa daerah di Jawa Tengah dan Jawa Timur.
sabet	gerak wayang yang dimainkan dalang, termasuk gerak perang.
<i>sabransan</i>	sabrang atau seberang berarti asing; bisa juga luar Jawa; untuk menyebut tokoh-tokoh wayang yang dalam lakon-lakon tertentu berperan sebagai pihak antagonis.
sampak	salah satu bentuk komposisi <i>gendhing</i> yang dalam pakeliran wayang kulit biasanya untuk mengiringi adegan perang.
sanepan	perumpamaan.

Sanga	Arti harfiahnya sembilan (9); di sini berarti salah satu nama pathet dalam <i>laras Slendro</i> . (<i>Slendro pathet Sanga</i>).
sangar	seram, menakutkan.
sangkanparaning dumadi	menuju ke alam kehidupan yang abadi.
Saron	nama instrumen dalam perangkat gamelan Jawa.
sarukan	teknik tabuhan dalam instrumen <i>Gender</i> .
sawit	salah satu motif tatahan/ <i>sunggingan</i> (pewarnaan) dalam wayang kulit.
sekarang	suatu unit terkecil dalam koreografi tari Jawa.
sendhon	lagu vokal yang dinyanyikan oleh dalang untuk memberi suasana pada adegan tertentu, seperti halnya <i>suluk</i> dan <i>ada-ada</i> .
senggakan	celemonan bernada teratur yang dilakukan oleh <i>wiraswara</i> (vokalis laki-laki) dalam sajian <i>gendhing</i> karawitan Jawa, menyelingi lagu vokal yang dinyanyikan <i>sindhen</i> atau <i>swarawati</i> .
sepuh	tua.
Serat Tripama	sastra tembang Dhandhanggula ciptaan Mangkunagara IV yang isinya mengetengahkan tiga tokoh ksatria yang patut diteladani, yaitu: Sumantri, Kumbakarna, dan Karna.
<i>seritan</i>	suatu motif hias pada boneka wayang kulit.
<i>simpingan</i>	sejumlah wayang yang ditata/ditancapkan secara teratur di atas batang pisang. Ada <i>simpingan</i> kiri dan <i>simpingan</i> kanan, artinya: sebelah kiri dan kanan dari ruang yang digunakan oleh dalang untuk memainkan wayang-wayang.
Sinom	nama komposisi <i>gendhing</i> karawitan dan atau tembang.
sirep atau sirepan	penyajian <i>gendhing</i> karawitan dari suasana yang ramai (semua instrumen dimainkan) berubah menjadi hening, dengan hanya memainkan beberapa instrumen tertentu, seperti <i>rebab</i> , <i>Kendhang</i> , <i>Gender</i> , <i>Slenthem</i> , <i>Kenong</i> , dan <i>Gong</i> dalam volume yang lembut sekali.

<i>Slendro</i>	suatu sistem pelarasan dalam gamelan dengan interval tertentu.
Slenthem	nama salah satu instrumen gamelan Jawa.
soran	instrumen gamelan ditabuh keras atau sekeras-kerasnya, terutama untuk instrumen <i>balungan</i> .
Srandhul	nama tari atau teater rakyat dari daerah Wonogiri-Sukoharjo.
Srepeg atau Srepegan	nama komposisi <i>gendhing</i> karawitan untuk mengiringi adegan perang.
Srimpi	suatu koreografi tari putri keraton yang dimainkan oleh empat penari.
Suling atau Seruling	nama salah satu instrumen karawitan Jawa.
swarawati	penyanyi atau vokalis wanita dalam karawitan Jawa.
<i>talédhèk</i>	lihat <i>lédhèk</i> di atas.
tan wadhag	tidak vulgar.
tan wantah	tidak realistik (abstrak).
tancep	posisi wayang dalam suatu adegan yang ditancapkan di atas batang pisang.
tancep kayon	pertunjukan wayang berakhir.
tawakal	suatu tahapan jiwa ketika seorang hamba telah melalui fase ikhtiar; sebuah fase di mana manusia berusaha dan bekerja dengan bersungguh-sungguh dan sempurna.
Tayub	pertunjukan rakyat Jawa Tengah dan Jawa Timur yang menampilkan penari wanita sekaligus menyanyi.
Tembang	instrumen musik membranophone tradisi Jawa sejenis rebana.
tumurun	nama teknik tabuhan dalam permainan instrumen <i>Gender barung</i> .
udhar	pergantian dari suasana sirep (hening) ke suasana biasa/ramai.
<i>ukel pancaran</i>	nama satuan koreografi tari Jawa.
<i>ukel</i> tangan	nama satuan koreografi tari Jawa untuk tangan.

ulur	cukup; tidak kurang, tidak lebih, dan tidak pamer, berlaku untuk deskripsi atau kandha dalam pakeliran wayang kulit.
urakan	bebas, tidak mengikuti aturan.
uri-uri (diuri-uri)	dipelihara; dihidupkan; diteruskan.
voorpost	pos terdepan.
wadhag	kasar, mirip dengan kenyataannya.
wahyu	ilham; petunjuk dari Allah/Tuhan.
wanci	waktu; pembagian waktu dalam pakeliran wayang kulit.
wantah	senyatanya.
waton	aturan-aturan teknik dan isi.
waton payu	asal laku (yang penting laku).
wayang orang panggung	pertunjukan wayang orang di atas panggung prosenium dan dikomersialkan.
wigati	penting sekali; yang azasi; yang utama.
wiled	lihat irama <i>wiled</i> di atas.
Wireng	koreografi tari keraton yang memerangkan dua tokoh yang saling bermusuhan.
wulang	wejangan atau nasihat.
Yang Amurbawisesa	Yang Maha Kuasa (Tuhan).

Peribahasa

- *Kuntul diunèkké dhandhang, dhandhang diunèkké kuntul* (Yang baik dikatakan jelek, yang jelek dikatakan baik).
- *Jamaké wong mèt kawruh, kawruh liyan dadya busananing nagri* (dalam menimba ilmu, sewajarnya bila ilmu orang lain [asing] dijadikan milik sendiri).
- *Ora logro dienggo sing kuru, ora sesak dienggo sing lemu'* (terj. Bebas: seperti pakaian, tidak kedodoran kalau dipakai orang kurus, dan tidak kekecilan kalau dipakai orang gemuk).
- *Witing tresna jalaran saka kulina* (Cinta itu terjadi karena terbiasa).

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.

TENTANG PENULIS



Rustopo. Lahir 30 November 1952 di Brebes, Jawa Tengah. Penulis merupakan putra ke-3 dari delapan saudara kandung (alm.) Bapak Atmosuwiryo dan (almh.) Ibu Sumiasih (keduanya Guru SD). Lulus pendidikan: SD (1963); SMP (1967); SPG (1970); Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (1981); S2 Program Studi Sejarah, Universitas Gadjah Mada (1990); S3 Program Studi Sejarah, Universitas Gadjah Mada (2006). Sejak tahun

2007 menjadi Guru Besar Sejarah Seni pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta hingga pensiun (1 Desember 2022). Tugas mengajar, di samping mengampu mata kuliah Sejarah Seni, juga mata kuliah Sejarah Karawitan, Sejarah Musik Nusantara, Metodologi Penelitian, Metodologi Kajian Seni, Seminar, Seni Pertunjukan Indonesia, pada jenjang S-1, S-2, dan S-3; ditambah Strategi Kenusantara, dan Seni dan Keindonesiaan khusus untuk S-3. Penulis dahulu pernah aktif sebagai komponis gamelan kontemporer yang karya-karya ciptanya telah dipentaskan di berbagai festival nasional dan internasional

di antaranya: *Durodasih Onde-Onde Balen* (1980), *Ngalor-Ngidul* (1982), *musik untuk Tempest in Borobudur* (Jepang, 1992), *Jaidul* (1993), *Gerondang* (1995), *Rajamusuweo* (Filipina, 1997), *Istighfar* (Uzbekistan, 1997), dan *Membaca Bisikan* (1999), musik untuk film *Bagus Burhan* episode IV Sutradara Jun Saptahadi.

Buku-buku yang pernah ditulis, baik sebagai penulis utama maupun sebagai editor, antara lain: *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya* (1991); *Kata Hati Keluarga, Sahabat, dan Cantrik Gendhon Humardani* (1994); *Gendhon Humardani Sang Gladiator* (2001); *Mencermati Seni Pertunjukan I: Perspektif Kebudayaan, Ritual, Hukum* (2003); *Panuntun: Bibliografi Seni Karawitan Beranotasi* (2003); *Mencermati Seni Pertunjukan III, Perspektif Pendidikan, Ekonomi Manajemen, dan Media* (2005); *Menjadi Jawa, Orang-orang Tionghwa dan Kebudayaan Jawa di Surakarta 1895–1998* (2007); *Kehidupan Karawitan pada masa Pemerintahan Pakubuwana X* (2007); *Jawa Sejati, Biografi Panembahan Hardjonagoro Go Tik Swan* (2008); *Krisis Kritik* (2008); *Gamelan Kontemporer di Surakarta, Pembentukan dan Perkembangannya, 1970–1990* (2010); *Seni Pewayangan Kita, Dulu, Kini, dan Esok* (2012); *Sejarah Kebudayaan Indonesia* (2014); *Perkembangan Gending-Gending Gaya Surakarta 1950–2000-an* (2014); *Seni Pertunjukan Indonesia* (2016); *Biografi: Yati Pesek Seniman Populer Serba Bisa* (2017); *Potret Seni Pertunjukan Kita* (2018); *Pisungsung* (2019), *Sejarah Karawitan* (2022); dan *Karawitan Keraton Surakarta Sebagai Simbol Perlawanan terhadap dominasi Politik Pemerintahan Belanda pada masa Pemerintahan Pakubuwana X* (2022). Penulis dapat dihubungi melalui surel: toporus19@gmail.com.

INDEKS

- ada-ada*, 163, 164, 171, 179, 321, 325, 333
- Akademi Seni Karawitan Indonesia, xv, 55, 89, 202, 204, 220, 337
- Alec Roth, 74
- Almira, xviii
- AMI, 241, 243
- Anatomy Department Guy's Hospital Medical School, 40, 41
- Angguk, 96, 321
- Angkatan Muda Seni Tari dan Karawitan Surakarta, 20, 52
- Ara, xviii
- Arah Studi, 66
- Art World Wide*, 75
- ASKI, xv, 2, 3, 4, 9, 11, 16, 22, 23, 26, 30, 42, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 89, 143, 145, 155, 182, 188, 202, 204, 209, 214, 215, 220, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 262, 270, 271, 284, 285, 286, 289, 290, 291, 295, 296, 313, 316, 317, 318, 337
- ASRI, 80, 241, 243
- ASTI, 93, 143, 201, 241, 243
- A. Tasman, xvii, 206
- Atmakesawa, 107, 109
- Atmosuwiryo, xvii, 337
- Bagong Kussudiardjo, 18, 110, 117
- Balungan, 179
- Bambang Bujono, 63
- Bambang Murtiyoso, xvii, 84
- Baris, 21, 42, 141, 315
- Bawarasa Tosan Aji, 63
- BBC London, 19, 74, 203, 315
- BBC Promenade Concert, 74, 75, 229
- Bedhaya, 64, 93, 160, 216, 238, 263, 266, 322
- Bedhaya-Srimpi, 216
- Bedhug, 322
- Beksan, 314
- Bentuk, 18, 19, 48, 53, 65, 94, 97, 100, 101, 102, 105, 115, 133,

- 135, 136, 137, 139, 140, 151,
169, 170, 171, 172, 174, 178,
199, 210, 217, 227, 233, 255,
266, 267
- Bertha Gendhon Humardani, xvii
- Bondan, xviii
- Bondet, xviii
- Brotokesawa, 21, 52
- BTA, 63
- Cantrik*, xiv, 338
- Carabalen*, 216
- Celempung*, 323
- Condong Raos*, 268
- Contemporary Dance School Wisnoe Wardhana*, 20, 110
- Daoed Joesoef, 76, 79, 242, 243
- Darma Budaya, 20, 314
- Daryonagoro, xvii, 64
- Demang Pontjosewaka, 43
- Demung*, 323
- Dewan Kesenian Surakarta, 63
- Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta, 56, 57
- Dewaruci*, 124
- Dewi, xviii, 71
- Djojo, 30
- DKS, 63
- Dody Tisnaamijaya, 79, 242
- Dolalak, 96, 323
- Dongeng dari Dirah, 117
- Dramatari tanpa dialog, 219
- Durham Oriental Music Festival*, 73, 74, 75, 229
- Echa, xviii
- Emprak, 96, 323
- Empu*, 43, 63, 200, 214, 216, 238
- Faculty of Music Durham University*, 73
- Fakultas Hukum Universitas Indonesia, 40, 44
- Fokine, 19
- Gabungan Nasional Dalang Indonesia, 63
- Gadhon*, 177
- Gama*, 17
- Gambang*, 324
- Gambyong*, 93, 120, 121, 127, 152, 313, 324
- Ganasidi*, 63
- Gandrungan*, 47, 219, 220
- Gapuran*, 324
- Gatot Sulisty, xvii, 204
- Gatutkaca*, 18, 47, 93, 104, 105, 106, 114, 122, 157, 165, 219, 314, 324, 328
- Gatutkaca Gandrung*, 18, 47, 93, 106, 122, 219, 314
- Gaya Surakarta, 338
- Gender*, 215, 323, 324, 325, 333, 334
- Gendhing*, 124, 266, 268, 324, 327
- Glenn, 76
- Gong, 84, 324, 325, 327, 333
- Gottschalk, 15, 314
- Gunungan*, 324, 331
- Gusti*, 124
- Hardjonagoro, xvii, 49, 50, 51, 338
- Hatmanto, 46
- Hatmasutagnya, 108, 117, 265, 271
- Hazel Chung, 40
- Hélène Boviére, 76
- Himpunan Sarjana Indonesia (HSI), 56
- Himpunan Siswa Budaya, 1, 24, 45,

- 89, 110, 198, 202, 305
 Historiografi, 12
 HSB, 1, 2, 3, 4, 21, 24, 26, 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 89,
 110, 117, 161, 188, 198, 199,
 200, 201, 202, 213, 218, 219,
 225, 229, 230, 231, 232, 233,
 237, 261, 262, 277, 295, 305,
 306, 308, 309, 314
 Humardani Djojosoedarmo, 29, 30,
 31, 32, 34, 35, 38, 248

 Idakeb, 55
 Ika Dai Gakku, 39
 IKI, 80, 81, 241, 242, 243
 Indonesiasentris, 23, 310
 Indonesiasentrisme, 257, 258
 Ingkang Sinuwun Kangjeng
 Susuhunan (ISKS), xi
 Isadora Duncan, 19, 137
 ISI, xiv, xv, 5, 79, 80, 81, 86, 243,
 299, 319, 337

 James R. Brandon, 94
Janaka kok iket-iketan, 261
 Janti, 30, 84
Jaranan, 78, 152
 Jawatan Kebudayaan, 54, 55
Jejer, 50, 322, 326
 Jennifer Lindsay, 93
Jineman, 326
 Joko Sedyono, xvii
 Jurusan Keilmuan, 66
 Jurusan Pendidikan Jasmani
 Fakultas Pendidikan UGM,
 45

Kademangan, 326
Kambeng, 141

 Kartini, 130
 Kasunanan Surakarta, xi, xii, 32, 59,
 64, 238
 Kawai, xviii
Kecapi, 326
 Kempul, 327
 Kemuda, 327
 Kemungguhan, 104
Kendang, 324
Kendhalen, 78
 Kenong, 333
 Kepala Bagian Urusan Pegawai, 55
 Kepala Seksi Kesenian Rakyat, 55
 Keraton, xi, xii, 31, 32, 43, 59, 81,
 97, 228, 238, 322, 338
Kethoprak, 327
 Ketsi, 46
 Ketum, 46
Kinanthi Sandhung, 145, 328
 Kinesiologi, 56, 204
Kiprahan, 93
Kitsch, 126
 Klasifikasi dua, 172
 Klasik, 98
 Koentjara, 43
 Komponis, 73, 182, 229
 Kongres Pedalangan Indonesia, 21,
 52, 188, 314
 Konservatori Karawitan Indonesia
 di Surakarta, 57
 Koreografer, 117
Krida Beksa Wirama, 43
 Kris Sukardi, xvii, 56, 204
 Kuntowijoyo, xvii, 111, 112, 248,
 264, 318
 Kursus B II Pendidikan Jasmani, 45

Laras, 178, 216
Lawung, 329

Lekra, 202
Lengger, 78, 93, 329
 Lotring, 107
 Ludruk, 329
Luluh, 164

Macapat, 216
 Malam Indonesia, 76
 Mangkubumi, 30
 Mangkunagara VII., 271
 Mangunkartika, xvii, 254
 Manifest Kebudayaan, 202
 Manyura, 163, 178, 330, 331
 Mardusari, 107
 Marine, xviii
 Mario, 107
 Martha Graham, 41
 Martopangrawit, 84
 Mashuri, xvii, 59, 275, 276, 277, 314
 Masyarakat Musikologi Indonesia, xvii
 Medium tari, 139
 Menak, 216
 Mengindonesia, xvi
 Monggang, 216
 Mr. Djokosoetono, 44, 110
 Mungguh, 104

 Nancy K. Florida, 85
 Nasikun, xvii
 Nasionalisme, 302, 303
 Neina, xviii
 Nem, 163, 178, 330, 331
 New Gendhonisme, 5

 Olah tubuh, 215
 Ongsin, xviii

Pagelaran, 59, 66, 81, 314

 Paham waton, 118, 219
 Pakeliran, xvi, 21, 48, 50, 51, 72, 162, 163, 166, 167, 169, 170, 171, 174, 175, 205, 219, 238
 Pakeliran Baru HSB, 48, 50, 51, 219
 Pakubuwana III, 30
 Pakubuwana X, xi, 338
 Pakubuwana XI, xi, 59, 60
 Pakubuwana XII, 59, 60, 64, 238
 Pangageng Parentah Karaton Kasunanan, 64
 Pangeran Hangabei, xi, 59, 60
 Pathet, 178, 331
 Pedalangan, xvi, 21, 46, 52, 55, 58, 66, 188, 205, 314
 Pekan Wayang Indonesia, 21, 315
 Pemadatan, 161
 Pembinaan, 22, 190, 191, 192, 316, 319
 Pendekatan multidimensional, 25
 Penggarapan, 47, 99, 135, 139, 140, 145, 147, 151, 152, 153, 157, 162, 163, 164, 177, 179, 180, 183, 186, 210, 216, 218
 Pengrawit, 115
 Penjarwaan, 185
 Penyebarluasan, 222, 225, 226
 PKJT, xii, 2, 3, 4, 8, 9, 11, 16, 20, 22, 26, 30, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 89, 123, 145, 161, 182, 186, 188, 189, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 215, 218, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 244, 275, 277, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 295, 296,

- 297, 298, 306, 307, 308, 309,
316, 318
- PKJT/ASKI, 3
- Prodi Pamong Seni, 196
- Profesor Robert Warwick, 40
- Prof. Radyoputra, 40, 45
- Pusat Kesenian Jawa Tengah, xii, 2,
26, 57, 89, 204, 220, 275, 318
- Raden Lurah Djogomataya, 43
- Raden Mas Sindoe Hardiman, 43
- Raden Ngabei Sastronarjatmo, 43
- Rahayu Supanggah, 5, 75
- Ramayana Prambanan, 20, 316
- Rasa, xvii, 18, 21, 122, 141, 183,
314, 315
- Rasa garis, 141
- Rebab, 215, 323, 324, 328, 330
- Reformasi, xiv, 46
- Rendra, 53, 54, 264
- Repertoar, 138, 160, 210, 216
- Retnapamudya, 18, 153, 314
- Ricikan, 177
- Robert Redfield, 97
- Rodat, 96, 332
- Ruth St. Denis, 137
- Sal Murgiyanto, 84
- Sampak, 145
- Sanga*, 163, 178, 331, 333
- Santiswaran, 216
- Sardjono, 30, 31
- Sardono W. Kusumo, 7, 64, 84, 117,
206, 262, 272
- Saron*, 323, 332, 333
- Sartono Kartodirdjo, xvii, 208
- Sasana Gladiator, xii, 4
- Sasonomulyo, xi, xii, xiii, 7, 9, 16,
59, 60, 63, 66, 70, 74, 75, 76,
83, 145, 152, 155, 207, 215,
228, 285, 318
- Sedyono, 29, 30, 31, 37
- Sedyono Djojokartika Humardani,
29
- Sekaten, 216, 324
- Sekolah Menengah Tinggi (SMT),
39
- Sekolah Tinggi Kedokteran, 39, 325
- Sendratari Ramayana Prambanan,
20, 316
- Seni tradisi, 96, 97, 98, 99, 101, 102,
108, 116, 132, 134, 138, 317
- Seni tradisi keraton, 97, 108
- Seni tradisi rakyat, 96, 97
- Serat Sastramiruda, 108
- Serat Tripama, 173, 333
- Seudati, 144
- Silang jenis tari, 104
- Silang seni, 212
- Sinduhardiman, 107, 109
- Sinom, 145, 333
- Sita, xviii
- Sitinggil Lor, 59
- Slenthem, 324, 333, 334
- Soedarso, xvii
- Soedarsono, xvii, 90, 92, 93, 168,
201, 208, 244, 319
- Soedjono, 30, 31, 33, 38, 82, 83
- Soegiarto, 84
- Soemardjo, 52
- Soenarti, 31, 32
- Soeseno, xviii
- Soetarno, xvii, 56, 75, 204
- Soewarno, 57, 65, 313, 317
- Sosiodrama, 280, 281
- Srepeg, 334
- Srepegan, 145, 334
- Sri Handaja Koesoemo, 46

- Sri Hastanto, xvii, 5, 74, 75, 178, 267
- Sri Kajatinah, 31, 34
- Srimpi, 64, 93, 160, 216, 238, 266, 334
- Sriwedari, 20, 105, 113, 246, 291, 292
- STSI, xiv, xv, xvii, 5, 244, 313, 318, 319
- STSRI, 80, 241, 243
- Sukarena, 18, 314
- Suling, 334
- Sulistyowati, xviii
- Sumiasih, xvii, 337
- Sunardi Wisnusubroto, xvii, 1, 47, 53, 200, 201
- Sunarno, xvii, 70, 143, 160, 206, 229, 262
- Suprpto, 85
- Susilatmodjo, 46
- Sutradara, 338
- Tanneke Palar, 19
- Tari kelompok, 144
- Tayub, 96, 334
- Teuku Ibrahim Alfian, xvii
- The British Council, 40
- The Ford Foundation, xvii
- The Rockefeller Foundation, 40, 54
- Tlutur, 145, 325
- Trebang, 334
- Tunggul, xviii
- Umar Kayam, 53, 94, 95, 96, 112, 126, 127, 185, 208, 247, 248, 250, 255, 258, 259, 262, 263, 264, 269, 272, 274, 310
- Universitas Diponegoro, 54, 202, 203
- Universitas Paris VII, 74, 75
- University of California Los Angeles, 41
- Vaslav Nijinsky, 19
- Vokabuler, 96, 99, 154, 171, 179, 210
- Wadhag, 101, 102
- Wahyu, iv, 5, 165, 229
- Wantah, 101
- Wasista, 43
- Watak, 156
- Watson, 118
- Wayangan, 21
- Wayang Gedhog, 216
- Wayang Golek, 216
- Wayang Madya, 216
- Wayang Orang Darma Budaya, 20, 314
- Wayang Orang Panggung, 288
- Wayang Purwa, 216
- Wayang Sandosa, 72
- Wignyahambeksa, 107, 109
- Wignyasutarna, 109
- Wirabratana, 107, 109
- Wireng, 48, 160, 216, 335
- Wiryapradata, 107, 109
- Wisnoe Wardhana, 19, 20, 110, 117, 269, 315
- Witing tresna jalaran saka kulina, 37, 335
- Woerjanto, 65, 226, 227, 313, 318
- Yasbi, 63
- Yayasan Seni Budaya Indonesia, 63
- Yayasan Supersemar, xvii
- Zenith, 17, 45, 304

Gendhon Humardani merupakan sosok terkenal yang harum namanya di bidang seni dalam negeri, khususnya seni tari gaya Surakarta. Beliau tumbuh pada waktu konsep tentang kebudayaan Indonesia modern yang baru saja digagas oleh tokoh-tokoh budayawan, seniman, jurnalis, dan politisi.

Pemahaman dan penghayatannya sangat matang terhadap seni tradisi dan sikapnya terhadap konsep kebudayaan Indonesia modern, mengantarkan Gendhon Humardani pada berbagai gagasan serta berbagai upayanya untuk mewujudkan kehidupan seni tradisi yang modern mengindonesia ditambah nilai-nilai hayati, konsep-konsep kebudayaan Barat, penguasaan dan penghayatan terhadap seni tradisi Jawa, serta jiwa dan semangat Indonesia yang telah melekat dalam jiwa Gendhon Humardani menjadi kaum terpelajar yang memiliki nilai nasionalisme tinggi.

Buku *Gendhon Humardani Sang Gladiator: Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern* merupakan sebuah biografi yang menceritakan kisah hidup beliau antara tahun 1923–1983, kehidupan seni tradisi yang digelutinya, gagasan dan pemikiran yang dihasilkan, serta peran dan pengaruhnya semasa hidup dan bahkan hingga setelah wafat. Buku ini dapat dimanfaatkan sebagai sumber bacaan dan referensi bagi akademisi serta masyarakat luas untuk lebih mengenal Gedhon Humardani secara lebih mendalam.

BRIN Publishing
The Legacy of Knowledge

Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, anggota Ikapi
Gedung B.J. Habibie Lt. 8,
Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kota Jakarta Pusat 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

DOI: 10.55981/brin.1236



ISBN 978-602-6303-56-1



Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.