



merangkai ingatan

mencipta peristiwa

Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

# meRANGKai ingatan mencipta PERISTIWA

Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan



Buku ini tidak diperjualbelikan.

Tersedia untuk diunduh secara gratis: [penerbit.brin.go.id](http://penerbit.brin.go.id)



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 4.0 International license (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/>

# meRANGka; ingatan mencipta PERISTIWA

Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan



Michael H.B. Raditya

Penerbit BRIN

© 2023 Michael H.B. Raditya

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan/Michael H.B. Raditya–Jakarta: Penerbit BRIN, 2023.

xxx hlm. + 400 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-602-1546-87-1 (cetak)  
978-623-8052-85-1 (cetak)  
978-623-8052-84-4 (*e-book*)

1. Seni Pertunjukan                      2. Kritik  
3. Budaya

790.2

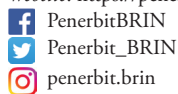
*Copy editor* : Sarwendah Puspita Dewi  
*Proofreader* : Emsa Ayudia Putri & Noviastruti Putri Indrasari  
Penata isi : Donna Ayu Savanti  
Desainer sampul : Herdananta Yoga Pratama  
Fotografer : Erwin Octavianto  
Figur di dalam foto : Jemek Supardi  
(Penggunaan figur di dalam foto telah diizinkan oleh Yayasan Seni Jemek Supardi.)

Cetakan pertama : Oktober 2018

Cetakan edisi revisi : Agustus 2023



Diterbitkan oleh:  
Penerbit BRIN, Anggota Ikapi  
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah  
Gedung B.J. Habibie, Lantai 8  
Jl. M.H. Thamrin No. 8, Kebon Sirih,  
Menteng, Jakarta Pusat,  
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340  
*E-mail*: [penerbit@brin.go.id](mailto:penerbit@brin.go.id)  
*Website*: <https://penerbit.brin.go.id/>



“Seni pertunjukan adalah peristiwa budaya multidimensi yang ada kalanya tidak mudah dipahami. Di balik daya pesona dan daya puakunya terselip pesan-pesan mendalam yang hanya bisa dipahami dengan tingkat kepekaan dan kecermatan tertentu. Hal ini dibuktikan oleh Michael H.B. Raditya melalui catatannya terhadap karya-karya seni pertunjukan yang ia saksikan selama delapan tahun terakhir ini.

Banyak tulisan peristiwa seni yang hanya berisikan deskripsi fisik atau gambaran umum dari sebuah kesenian. Tidak sedikit resensi pertunjukan yang berisikan puja-puji atau caci maki tanpa alasan yang jelas. Keduanya tidak akan mampu memberikan pencerahan kepada pembaca apalagi untuk membuat mereka merasa ikut ‘menyaksikan’ suatu pertunjukan. Dalam tulisan ini Michael secara cermat, jujur, dan objektif menyajikan rekaman sejumlah pertunjukan oleh para seniman berkelas. Satu per satu ia ulas dengan lugas, serta dengan kalimat yang halus ia bahkan mampu menyelipkan catatan plus-minus dari suatu pertunjukan.

Buku *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa*, seperti ‘mementaskan’ kembali sejumlah kesenian *metaksu* yang memancarkan energi puncak untuk menggetarkan kalbu. Buku ini membangkitkan daya kreatif dan imajinatif pembaca untuk menyimak suatu peristiwa pertunjukan tanpa harus menontonnya secara langsung.”

**I Wayan Dibia**, *Direktur Geoks Art Space*

“Buku ini bukti lahirnya penulis seni pertunjukan. Namanya Michael H.B. Raditya. Kedua bola matanya tampak biasa-biasa saja. Akan tetapi, lensanya lebih tajam dibandingkan kamera merek apa pun sehingga bisa melihat hal-hal tersembunyi, yaitu nilai-nilai pertunjukan. Dari sana ia bisa membuka ruang dialog dengan pembaca, dan ruang produksi wacana penulis, kritikus, esais, jurnalis diperlukan agar umur pertunjukan tidak tamat begitu saja bersamaan dengan layar ditutup dan tepuk tangan membahana.”

**Yusuf Susilo Hartono**, *Ketua Departemen Wartawan Film, Kebudayaan, dan Pariwisata PWI Pusat (2008–2018)*

# DAFTAR ISI

<b>PENGANTAR PENERBIT</b> .....	xi
<b>KATA PENGANTAR</b>	
Oleh Sal Murgiyanto .....	xiii
<b>PRAKATA</b> .....	xxi
<b>BAGIAN 1: MEMBONGKAR TUBUH MEMAHAMI BUDAYA</b> .....	1
1. Menggenapi Budaya dari Tubuh Tradisi.....	2
2. Membongkar Sejarah Tubuh Eko Supriyanto .....	7
3. Bermain-Main Persepsi, Menantang Eksotisme .....	11
4. Yang Sebelah Mata Saatnya Bicara .....	16
5. Batas dan Bebas dalam Kejawaan .....	21
6. Unjuk Gigi Perempuan Timur Indonesia .....	26
7. Mengurai Paradoks Jawa Memahami Cikal Bakal .....	30
8. Tubuh di ‘Persimpangan’ dan Migrasi Gender .....	36
9. Lengger Bersarung .....	41
<b>BAGIAN 2: BERKACA BUDAYA MEMAKNAI KEKINIAN</b> .....	45
10. Dialog Gender dalam Proses Menjadi .....	46
11. Waswas dan Awas pada yang Mengawasi .....	50

Buku ini tidak diperjualbelikan.



12. Rasa adalah yang Utama .....	56
13. Kreativitas dan Tafsir Anak Muda atas <i>Pangkur</i> .....	62
14. Berkaca Masyarakat Kini dari Sang Hakim .....	67
15. Menarikan Tubuh Ambang Para Migran .....	72
16. Yang Pecah karena Berat Sebelah .....	79
17. Saatnya yang Muda Bicara .....	84
18. Satu Silat Beragam Interpretasi .....	89
19. Lagu ‘Lama’ dalam Konteks ‘Baru’ .....	96

### **BAGIAN 3: BERSANDAR MASA KINI**

<b>MENGARTIKULASI DIRI</b> .....	101
20. Mendasari Gerak Bertanya Wacana .....	102
21. Becermin Bersama Jemek Supardi .....	106
22. Rapuhnya Diri dalam Dunia Cepat Saji .....	111
23. Tubuh yang Terus Mencipta ‘Sarang’ .....	116
24. Mengurai Tangis Jailolo dalam Koreografi .....	122
25. Ketika Proses Pembuatan Topeng Ditarikan .....	125
26. Meramu Pertunjukan Wayang ‘Baru’ ala Wayang Bocor .....	129
27. Melawat Kisah Sendu Melalui ‘Mesin’ Waktu .....	133
28. Balada Koruptor yang Dikejar hingga Alam Kubur .....	138

### **BAGIAN 4: MENYELISIK ARUS UTAMA**

<b>MENYINGKAP SISI LAIN</b> .....	145
29. Melalui Musik Mereka Kembali .....	146
30. Seuntai Narasi Tubuh dari Panggung ‘Pinggiran’ .....	152
31. Tentang Kepastian dan Dendam yang Tak Tuntas .....	158
32. Kisah Sepi dalam Pelarian .....	166
33. Berlayar Rindu pada Sepucuk Surat di Hari Ke-40 .....	171
34. Elegi Kisah ‘Pembangunan’ .....	177
35. Menafsir Ulang Kematian dalam Perang Kurusetra .....	183
36. Membahas Isu Ekologi Melalui Serangga .....	187
37. Bukan untuk Dikasihani, Tetapi untuk Dimengerti .....	190

<b>BAGIAN 5: LINTAS DISIPLIN MELAMPAUI BATAS.....</b>	<b>195</b>
38. Pabrik Mati yang Kini Kembali ‘Menari’ .....	196
39. Menyelami Jagat Kejawaan Melalui Setan.....	203
40. Kandungan Narasi Perut Ibu dalam <i>Mother Earth</i> .....	208
41. Mengakali Teknologi dengan Musik Partisipatif.....	215
42. Simpang Siur Hidup di Atas Panggung.....	219
43. Pertemuan Budaya Lewat Musik Genteng .....	223
44. Dua Tradisi, Satu Tubuh, dan Satu Kisah Pulu .....	227
<b>BAGIAN 6: MENGAKOMODASI TAWARAN</b>	
<b>MENCIPTAKAN TEROBOSAN .....</b>	<b>235</b>
45. Menjadi Sudut Pandang yang Kehilangan.....	236
46. Mengorkestrasikan Kebisingan Kendaraan.....	241
47. Himpunan Emosi dalam Pertunjukan Nirkata.....	244
48. Konser yang Tidak Sekadar Konser.....	249
49. Kompleksitas Jakarta dalam Geliat Tari .....	256
50. Wajah ‘Baru’ Sisir Tanah .....	260
51. Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa.....	264
52. Berkaca Diri pada Ekologi .....	269
<b>BAGIAN 7: MENYOAL RUANG DARI FESTIVAL</b>	
<b>HINGGA PERTUNJUKAN PARTIKELIR .....</b>	<b>273</b>
53. Ombang-Ambing Pawai Seni Budaya: Prestasi atau Presensi? .....	274
54. Panji Riwayatmu Kini.....	278
55. Setelah Satu Dekade Ngayogjazz, Lalu Apa? .....	283
56. Musim Paceklik Ngayogjazz .....	288
57. Jangan Pernah Usai: Ngayogjazz dan Semangat Djaduk Abadi.....	292
58. Mengembalikan Asa Keroncong di Kotagede.....	299
59. Mendalami Tubuh Menarik Gagasan.....	303
60. Unjuk Aksi Koreografer Muda Asia Tenggara.....	314
61. Mempertebal Harapan dari Panggung ‘Pinggiran’ .....	326

**BAGIAN 8: MEMBACA TOKOH MENGURAI**

<b>KETELADANAN</b> .....	337
62. Cahaya Merah (yang Tak) Memudar .....	338
63. Cerita 'Suka-Suka' atas Pak Suka .....	351
<b>DAFTAR PUSTAKA</b> .....	369
<b>RIWAYAT NASKAH</b> .....	373
<b>INDEKS</b> .....	383
<b>TENTANG PENULIS</b> .....	397



# PENGANTAR PENERBIT

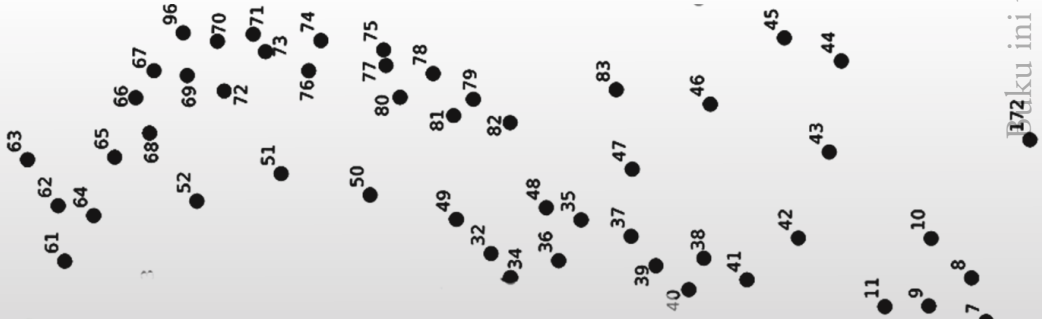
Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut serta mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana yang diamanatkan dalam pembukaan UUD 1945.

Melalui buku ini, Penerbit BRIN berupaya untuk berperan dalam meningkatkan literasi perkembangan dan kelestarian seni pertunjukan di Indonesia. Sebanyak 63 catatan kritis tentang seni pertunjukan, baik tari, musik, maupun drama, terangkum dalam buku ini. Satu langkah konkret untuk tetap menghidupkan keberlangsungan seni pertunjukan di Indonesia yang dapat dinikmati oleh seluruh kalangan dengan beragam usia adalah dengan melalui penerbitan ulang buku ini.

Dengan demikian, buku ini sangat cocok dibaca oleh siapa saja dengan latar belakang apa saja sebab buku ini ditulis dengan bahasa yang sederhana serta penggunaan istilah yang mudah dipahami. Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada seluruh pihak yang telah terlibat dalam proses penerbitan buku ini.

**Penerbit BRIN**

*Buku ini tidak diperjualbelikan.*



172ku ini tidak diperjualbelikan.



# KATA PENGANTAR

Oleh Sal Murgiyanto<sup>1</sup>

## LANGKAH AWAL UNTUK MENJADI LEBIH BESAR<sup>2</sup>

Awal 2012, saya purna tugas sebagai pengajar tari di Pascasarjana Taipei National University of the Arts (TNUA).<sup>3</sup> Tahun yang sama saya kembali ke Yogyakarta untuk dua rencana. “Pertama, menghabiskan usia senja bersama istri [Alexia Maria Endang Nrangwesti] sambil mengasah budi dan mengolah hati kedua putri terkasih—Angelina Galuh Ajeng Nariswari dan Ferdinanda Soca Lukitasari. Kedua, melunasi janji yang pernah terucap kepada pribadi yang sangat [saya] hormati, yaitu Prof. Dr. R.M. Soedarsono. Janji itu adalah kembali ke Yogyakarta [untuk] ikut memikirkan perkembangan tari di sana” (Raditya, 2016, 5).

<sup>1</sup> Semula tulisan dibuat untuk kata pengantar buku ini yang diterbitkan pada tahun 2018. Sementara pada tulisan ini telah disesuaikan pada beberapa poin agar tetap komprehensif. Penyesuaian telah dilakukan atas izin dan komunikasi terhadap penulis kata pengantar, Dr. Sal Murgiyanto.

<sup>2</sup> Judul tulisan ini terinspirasi oleh judul laporan tim basket putra Indonesia di dalam Asian Para Games 2018 pada *Kompas*, 8 Oktober 2018, hlm. C.

<sup>3</sup> Tiga tahun kemudian saya pensiun sebagai pengajar tari di Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

Lebih dari 30 tahun mengajar di Institut Kesenian Jakarta dan 18 tahun ulang-alik Jakarta-Taipei, saya terpana menyaksikan hiruk-pikuk aktivitas pentas rekonstruksi tari di kota budaya Yogyakarta; namun, tercenung menyadari terbatasnya pentas kreasi tari. Terima kasih kepada Festival Kesenian Yogyakarta, ArtJog, Festival Asia Tri, dan Jogja International Performing Arts (JIPA) yang telah mengisi kekosongan ini. Saya berbesar hati melihat semakin banyaknya ‘master’ dan ‘dokter’ tari, tetapi tak habis berpikir akan sepinya wacana tari yang kritis.

Baru empat tahun kemudian, persoalan menyibak, ketika saya dipilih sebagai penerima Penghargaan Seni Saminta Mardawa 2016. Tim Seleksi Penghargaan Seni menuliskan alasan:

Sal Murgiyanto telah berhasil memasuki ranah yang belum banyak disentuh kalangan tari ... Tak banyak masyarakat tari yang ‘berhasil’ menjadi penulis ... [Di Yogyakarta] banyak penari yang hanya bisa menari ... tanpa pendalaman dan penghayatan, apalagi pemikiran. Kenyataan [nya memang] tak banyak [orang tari] yang mampu menyampaikan pemikiran [mereka] secara terbuka.

Untuk itulah, [sebagai penerima Penghargaan Seni Sasminta Mardawa 2016] Sal Murgiyanto diharapkan mampu menjadi pemicu munculnya pemikir[-pemikir] dari dunia tari (Murgiyanto dkk., 2016, vi–vii).

Hasil ‘pembacaan’ saya terhadap perkembangan tari di Yogyakarta tak jauh berbeda. Terbatasnya pentas kreasi tari dan sedikitnya wacana tari yang kritis itu adalah akibat dari tidak tumbuh dan berkembangnya ‘literasi’ tari. Literasi tidak hanya merupakan kemampuan membaca dan memahami ‘teks’—naskah, buku, teks pertunjukan, dan realitas kehidupan—tetapi juga kemampuan menganalisisnya dengan cermat dan kritis serta merefleksikannya melalui bahasa yang dikuasai (tulis, rupa, gerak, bunyi dan seterusnya) dengan kritis dan kreatif.

Untuk itulah, dua tahun sebelumnya, bersama Anastasia Melati, saya memprakarsai berdirinya Komunitas Seni Senrepita (Maret 2014) demi dua tujuan, “mengembangkan wacana dan karya tari di

Yogyakarta melalui pergelaran dan diskusi dalam lingkup terbatas.” Sejak berdiri, bekerja sama dengan lembaga-lembaga terkait, Senrepita beberapa kali menyelenggarakan program *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan (CCMP) yang dihelat antara lain di Jakarta, Surakarta, Cirebon, dan Yogyakarta.

Melalui *workshop* penulisan intensif yang diselenggarakan di tengah berlangsungnya sebuah festival seni pertunjukan, peserta *workshop* yang dipilih ketat berdasarkan kemampuan menulisnya, bekerja erat dengan seorang tutor. CCMP mencoba memberikan bekal dan kemampuan dasar: kepekaan rasa, berpikir logis menggunakan akal sehat atau *common sense*, dan teknik mengamati pertunjukan serta menuliskannya secara kritis bagi yang ingin menekuni profesi kritikus tari.

Seorang kritikus tari haruslah memiliki kemampuan untuk ‘membaca’ atau memahami sebuah pertunjukan tari, menganalisis hal-hal yang berkaitan dengan pertunjukan tari—ruang, waktu, tenaga, gerak, irama, dan dinamika—serta masalah koreografi dan produksi. Ia harus memiliki wawasan/pengetahuan yang luas dan mendalam tentang sejarah, agama, budaya, sosial, dan politik yang dapat memberikan makna bagi sebuah pertunjukan.

### **Michael H.B. Raditya, Alumnus CCMP**

Michael H.B. Raditya adalah salah seorang alumni CCMP yang karier kepenulisannya cukup bersinar. Berbeda dengan peserta lain, Michael—seorang pekerja keras yang tekun dan teliti—tercatat empat kali mengikuti CCMP. Sebagai seorang antropolog, ia mengikuti CCMP dengan bekal yang cukup. Michael memiliki pengetahuan budaya yang luas. Ia berpikir logis, analitis, dan kritis, tetapi tetap mau mendengarkan saran dan kritik demi perbaikan. Selama lima kali mengikuti CCMP Michael dibimbing oleh lima tutor berbeda: I Wayan Dibia, Efix Mulyadi, Ardu M. Sawega, Yusuf Susilo Hartono, dan saya sendiri. Dari mereka inilah Michael belajar membaca dan mencermati seni pertunjukan. Kemampuan teknis menulis Michael sudah cukup baik dan ia tak berhenti belajar, juga dengan bahasa lain, semisal bahasa Inggris.



Selaku pribadi, mantan tutor, kritikus ‘sepuh’, dan ketua komunitas seni Senrepita, saya menyambut gembira penerbitan buku ini dan dari dasar lubuk hati mengucapkan selamat. Buku yang berjudul *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Tulisan Seni Pertunjukan* (2018) dan diperbarui menjadi *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan* (2023) ini berisi 63 buah ulasan seni pertunjukan (tari, musik, dan teater) Michael selama delapan tahun (2014–2022) yang tersebar di berbagai media—elektronik maupun cetak.<sup>4</sup> Kemampuan menulis Michael membuatnya mampu bersaing, baik pada kancah lokal maupun internasional. Bahwa ulasan seni pertunjukan Michael diterima, alasan utamanya tentu atas pertimbangan kualitas.

Perlu kiranya dicatat bahwa Michael H.B. Raditya bukan hanya cakap menulis dan piawai mencermati pertunjukan, tetapi juga memiliki kemampuan menyunting yang andal. Itu sebabnya saya percayakan beberapa buku saya kepadanya. Dengan sangat rapi dan teliti, Michael meng-editor-i buku kenangan ulang tahun saya yang ke-70 *Sal Murgiyanto: Hidup untuk Tari* (2016) dan bersama Anastasia Melati ia menjadi *co-editor Jalan Tari Pak Sal* (2016) yang diterbitkan Senrepita bekerja sama dengan Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa (YPBSM) dalam rangka Penerimaan Penghargaan Seni Sasminta Mardawa 2016. Dan ketika Anastasia Melati—yang saya serahi menyunting *Sal Murgiyanto: Membaca Jawa* (2018)—harus melanjutkan studi doktoral tari di TNUA, Michael Raditya sigap mengambil alih dan dengan tekun melanjutkannya sehingga jadwal penerbitan tidak tertunda. Saat ini Michael mendampingi saya mengurus Komunitas Seni Senrepita dan World Dance Alliance (WDA) Asia-Pacific Center untuk Indonesia.

## **Langkah Awal untuk Menjadi Lebih Besar**

Tulisan ini saya beri judul “Langkah Awal untuk Menjadi Lebih Besar” karena dalam menyelenggarakan CCMP saya sepenuhnya

---

<sup>4</sup> Diedit karena keperluan penerbitan ulang buku ini. Pengeditan telah dilakukan dengan izin dari penulis kata pengantar.

sadar bahwa dari tiga kemampuan dasar: 1) kepekaan rasa, 2) berpikir logis, dan 3) literasi—menguasai teknik membaca, menginterpretasi dan merefleksikannya dalam bentuk tulisan—hanya dua yang terakhir yang dapat ditanamkan cukup baik melalui pelatihan intensif. Kepekaan ‘rasa’ atau kemampuan mengenali dan merasakan elemen estetik, *beauty*, keindahan [?] yang di India disebut ‘rasa’ harus dilakukan melalui proses ‘mengalami’ dan ‘berulang kali’. Saya teringat semasa muda sempat membaca sebuah buku klasik tulisan Ananda K. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva* yang di antaranya membahas tentang bagaimana orang mencoba memahami “beauty” yang di India disebut rasa (Coomaraswamy, 1957).

Apa elemen esensial dari sebuah karya seni? Bukan gaya, figur, atau sugesti (*vyanjana*), seperti diduga banyak orang, melainkan *rasa* atau *flavor*. Dengan istilah ini yang dipahami setara dengan *beauty* atau *aesthetic emotion*, harus pula dipahami istilah turunannya: *rasavant*, yaitu mengandung atau memuat rasa (bagi sebuah karya seni); *rasika* seorang pecinta seni yang bisa menikmati rasa (ahli atau kritikus seni); dan *rasavadana* mencecap rasa atau melakukan *aesthetic contemplation*.

Keindahan dari sebuah karya seni, menurut aliran ini, berasal dari sebuah pengalaman estetik atau *aesthetic experience* yang tak bergantung pada *pleasure* (kenikmatan ragawi) and *pain* (derita/siksaan tubuh). Pengalaman estetik harus dibedakan dengan *pleasure* yang berasal langsung dari kualitas material.

*The tasting of rasa—the vision of beauty—is enjoyed, ... only by those who are competent [rasika, kritikus]. ... [T]hose devoid of imagination, in the theatre are but as the wood work, the walls, and the stones. ... [It is believed that] even some of the most eager students of poetry are seen not to have a right perception of rasa. ... [The rasa] appreciation is partly native (‘ancient’) and partly cultivated (‘contemporary’). ... Thus, technical elaboration (realism) in art is not by itself the cause of rasa (Coomaraswamy, 1957, 38–39).*

Seorang kritikus harus memahami hubungan antara karya seni dan realitas kehidupan. Seiring dengan tugasnya ia juga harus melatih dirinya agar mampu mengalami realitas kehidupan di mana

tersimpan *beauty* atau keindahan yang dirasakan seniman dan menjadi pemicu karya seninya: “*Precisely, as love is reality experienced by the lover, and truth is reality as experienced by the philosopher, so beauty is reality as experienced by the artist ...*” (Coomaraswamy, 1957, 42). Diperlukan perjalanan/pengalaman panjang bagi seorang kritikus untuk memahaminya karena “*...men in general admire only such works as by education or temperament they are predisposed to admire*” (Coomaraswamy, 1957, 45).

Menurut Coomaswamy, proses pembuatan karya seni itu berlangsung sebagai berikut:

- 1) *An aesthetic intuition on the part of the original artist—[the choreographer] or creator;*
- 2) *the internal expression of the intuition—the true creation or vision of beauty,*
- 3) *the indication of this by external signs (language) for the purpose of communication—the technical activity, and finally*
- 4) *the resulting stimulation of the critic or rasika to reproduction of the original intuition, or of some approximation to it.*
- 5) *The source of the original intuition may, as we have seen, be any aspect of life whatsoever* (Coomaraswamy, 1957, 48).

Dengan perkataan lain:

*Every artist discovers beauty, and every critic finds it again when he tastes of the same experience through the medium of the external signs. But where is this beauty? ... it is in our own activity, in the presence of the work of art, which completes the ideal relation, and it is in this sense that beauty is what we “do to” a work of art rather than a quality present in the object* (Coomaraswamy, 1957, 48–49).

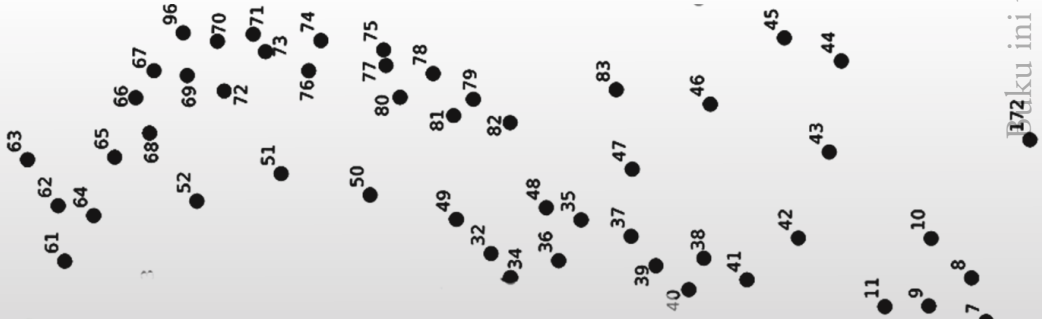
Dengan demikian, kepekaan rasa atau kepekaan mengenali keindahan karya itu merupakan hasil dari interaksi dengan karya seni secara bertahap dan berulang kali. Yang diharapkan semakin banyak dilakukan semakin menjadi matang. “*A day may come when we shall be better prepared*” (Coomaraswamy, 1957, 51). Namun, saya

merasa senang melihat Michael H.B. Raditya terus berkarya. Karena dengan terus menulis kritik, langkah awal telah dia ayunkan yang bila dilakukan secara tekun dan terus-menerus akan menjadi bekal untuk menjadi lebih besar, *“The critic, as soon as he becomes an exponent, has to prove his case; and he cannot do this by any process of argument, but only by creating a new work of art, the criticism”* (Coomaraswamy, 1957, 51).

Selamat berkarya dan terus berjuang, Michael. Penerbitan buku ini sebuah langkah awal untuk membuat Anda menjadi lebih besar.

Sekali lagi, selamat!

Yogyakarta, 21 Februari 2023



172ku ini tidak diperjualbelikan.



# PRAKATA

Pada tahun 2021 saya bergabung bersama rekan-rekan kritikus Asia Tenggara—terkhusus Singapura, Filipina, Indonesia, dan Malaysia—untuk membicarakan dan mendiskusikan praktik kritik yang kami lakukan. Nama kelompok itu adalah Critical Ecologies | Critical Anomalies dengan koordinator, kritikus Singapura, Corrie Tan. Selama enam bulan, dua belas orang—yang terdiri dari penulis dan pemilik *website* seni-budaya—bertemu secara daring menganalisis kerja kritik dan kecenderungan yang ditemui masing-masing. Beberapa konsep kritik masa lampau dan berasal dari Barat juga dielaborasi dan dikritisi. Hal itu dilakukan dengan angan-angan, apakah kritikus hanya menjadi pengikut dari konsep Barat saja yang diterapkan tanpa dipertanyakan atau [jangan-jangan] dapat dielaborasi untuk menginvestigasi sejarah kritik di negara masing-masing? Saya meyakini yang terakhir. Itu juga menjadi alasan mengapa kelompok itu dibuat.

Critical Ecologies | Critical Anomalies menjadi menarik karena berisikan anak muda yang tengah aktif menulis dan berpraktik dengan ruang kritik. Hal itu membuat poin penting, di mana kami memiliki terapan yang begitu tebal karena kami tengah berada pada intensi ke-sekarangan-an, saat ini dengan konteks terkini. Dengan begitu kami dengan pengalaman yang ada dapat mengartikulasikan kritik seni pertunjukan di tempat kami masing-masing. Pada konteks yang lebih luas, upaya Critical Ecologies | Critical Anomalies dapat dibaca

Buku ini tidak diperjualbelikan.

sebagai upaya membaca kritik di Asia Tenggara pada era milenium. Namun bukan mencari satu definisi tunggal, melainkan menghimpun dan mengumpulkan keragaman dari kecenderungan yang sama atau sebaliknya. Pertemuan selama enam bulan tersebut membongkar dari hal yang sederhana, seperti "buku kritik apa yang pertama kamu baca?", "siapa kritikus yang kamu pelajari?", "gaya kritik apa yang penulis terapkan?", "bagaimana dampaknya?", dan lain-lain; hingga perbincangan soal transnasional dan kesehatan mental dari kritikus.

Namun, hal yang saya ingin bagi di dalam buku ini, saya tertarik dengan dua term yang kerap dibicarakan di *Critical Ecologies | Critical Anomalies*, yakni jembatan dan dialog. Term dialog akan lebih umum kita jumpai, karena dalam tulisan kritik, term itu menjadi salah satu kata kunci. Jika Anda bertanya mengapa dialog dan bagaimana mungkin dialog terjalin dalam tulisan kritik? Benar, dialog dalam KBBI adalah percakapan dua arah atau lebih. Tulisan kritik yang dibuat adalah percakapan antara pertunjukan dengan saya, kritikus, yang notabene subjektif. Pertunjukan adalah segala sesuatu yang dimaksudkan untuk dipertontonkan, sehingga elemen teknis, artistik, hingga estetik menjadi media ungkap percakapan. Dialog antara peristiwa dan subjek itulah yang diartikulasikan pada tulisan kritik.

Sementara pada term jembatan, pada awalnya saya justru merasa agak asing dengan hal ini. Bagaimana mungkin kritikus hanya menjembatani gagasan seniman? Bukankah hal itu bak juru tulis semata? Namun dari *Critical Ecologies | Critical Anomalies* saya mulai memikirkan maksud yang lain, yakni ia sebagai perantara, penghubung, atau jembatan itu sendiri. Kritikus menjadi vital karena ia dapat memperantarai antara seniman, penonton, maupun kritikus. Ia dapat menjadi penghubung gagasan yang tak terbaca penonton, penghubung gagasan yang seharusnya ada, tetapi tak tampak pada karya, atau dapat memberikan pandangan lain atas hal yang didapat dari pertunjukan. Ia juga dapat menjadi jembatan, bangunan kokoh yang dapat menghubungkan beberapa entitas. Pun ia juga dapat menjadi hal, waktu, tempat, atau sesuatu yang menghubungkan. Belum lagi jika kita sematkan imbuhan, menjembatani, ia akan memiliki makna yang lebih kompleks.

Namun, satu konteks yang akhirnya saya telusuri lebih, di mana term jembatan menjadi menarik karena relasi kritikus dan seniman di era masa kini bukan sesuatu yang ketat dan tegang. Jika kritikus Barat melihat pertunjukan dari sesuatu yang terjadi di atas panggung, dan notabene terdapat jarak di antaranya maka kritikus Indonesia tidak selalu berlaku demikian. Tentu ada relasi yang lebih karena berada dan tumbuh pada satu lingkungan yang sama. Apalagi latar belakang budaya dan sosial setempat bermain penting. Alhasil kritikus tidak jarang memiliki relasi yang baik dengan seniman. Mereka saling bertegur sapa dan berbicara satu sama lain, dan seterusnya. Lantas apakah hal ini akan mereduksi premis kritik itu sendiri? Itu yang terus kami renungkan, tetapi untuk saya pribadi, itu tidak mengurangi kritik yang saya tuliskan. Karena bukankah dengan sesama teman justru saran dan kritik lebih dapat diterima? Bukankah kedekatan itu juga membantu kritikus memahami karya. Di sinilah kritikus bertemu dengan konsep *insider*, di mana ia menjumpai karya tidak hanya di atas panggung, tetapi pada masa *rehearsal* atau percakapan akrab lainnya. Namun kritikus tetap harus memiliki jarak, dan tulisan kritiknya adalah cara ia mengulang-alik *outsider-insider* atas karya pentas tertentu.

Hal lain yang juga teresonansi pada saya, *Critical Ecologies | Critical Anomalies* turut memberi pemahaman akan kesadaran merawat ekosistem seni. Lebih lanjut, kritikus memiliki peran untuk tidak hanya hadir, tetapi turut merawat dan membuat sirkulasi seni pertunjukan melalui tulisan-tulisannya. Di situlah kritikus menunaikan tugasnya sebagai anomali, tetapi tetap menjadi bagian dari ekologi seni pertunjukan yang mengakar dan tak tercerabut. Logika tersebut yang ingin saya bagikan pada penerbitan ulang buku pertama saya, yang kini bertajuk *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan*.

## **Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan**

Buku ini merupakan buku kumpulan kritik atas pertunjukan seni. Semua tulisan adalah hasil analisis kritis saya dalam menyaksikan



pertunjukan secara langsung, baik secara luring maupun daring. Kepenulisan dilakukan dengan tujuan mengartikulasikan, mengurai, dan memberikan catatan atas pertunjukan, baik sebagai pengetahuan hingga ‘gangguan’ kepada khalayak maupun pencipta karya.

Dengan kesadaran mengurai dan memberikan catatan maka tulisan tersebut akan mengajak Anda untuk membayangkan lanskap dari setiap pertunjukan sehingga Anda dapat ikut ‘hadir’ di dalam pertunjukan. Hal yang ingin digiatkan, yakni upaya menyematkan potongan-potongan peristiwa untuk pembaca—baik datang ketika pertunjukan atau sebaliknya—sebagai modal pengetahuan atas pertunjukan yang dibahas. Dengan potongan peristiwa, kiranya penonton tidak akan tercerabut dari konteks pertunjukan. Tidak hanya itu, jika pertunjukan dirasa ‘jauh’ atau tidak terkoneksi dengan penonton namun mempunyai muatan yang baik maka upaya menjembatani antara pencipta karya dan penonton turut dilakukan. Upaya ini kiranya akan membuat pembaca dapat melihat sisi yang lain di dalam sebuah pertunjukan yang dirasa asing, namun baik pada satu poin tertentu. Alhasil dari pelbagai kecenderungan tersebut, kausalitas—tarik ulur antara pertunjukan dan respons—sebuah pertunjukan dapat disemai melalui tulisan.

Tulisan di dalam buku ini turut memberikan catatan ‘miring’ atas pertunjukan yang digelar. Catatan ‘miring’ di sini bukan catatan acak, melainkan hasil dari analisis dari setiap pertunjukan yang tidak akan seragam pada porsi pujian dan kritik yang dituliskan sesuai dengan pertunjukan. Tulisan seni pertunjukan tidak dimaksudkan sebagai medium pujian atau kritik, melainkan medium pujian sekaligus kritik. Ihwal ini kiranya bukan ihwal baru, pasalnya Sal Murgiyanto, turut menyatakan bahwa: Kritik sering kali bermuka dua. Di satu sisi, kadang kala penuh pujian. Sementara sisi yang lain penuh dengan penghakiman. Bagi seorang kritikus, karya yang bermutu memang layak untuk dipuji, begitu pun sebaliknya (Murgiyanto, 1993). Singkat kata, pekerjaan kritik—bagi Sal Murgiyanto—yang saya terjemahkan sebagai kerja penulisan seyogianya mengakomodasi dua sisi mata ‘koin’. Dengan begitu, pengalaman estetik dapat diurai secara logis dan tidak sewenang-wenang. Namun, selain kesadaran mengurai dan mengejawantahkan secara logis, turut dibutuhkan pengalaman dan

akumulasi estetik yang dihimpun dengan bacaan, tontonan, hingga pengalaman untuk menghindari kesewenang-wenangan. Dengan begitu, tulisan dapat memberikan pembacaan jernih atas sebuah pertunjukan.

Kejernihan sudut pandang di dalam tulisan memang sangat diharapkan, tetapi kejernihan bukan semata-mata tentang objektivitas. Pasalnya kritikus niscaya subjektif, tidak ada kepenulisan kritik yang objektif. Selaras dengan ihwal ini, Bambang Bujono mengamininya.

Kritik seni berharga karena tidak mewakili persepsi publik, melainkan kritikusnya. Membaca kritik seni adalah membaca persepsi, pikiran, dan pendapat orang lain. Dalam membaca itulah berlangsung semacam diskusi diam-diam antara si pembaca dan kritikus. Mungkin pembaca mendapat sesuatu, dan persepinya pada karya seni yang 'didiskusikan' itu berkembang. Mungkin, juga tidak terjadi perubahan apa pun pada diri si pembaca. Kritik seni sekaligus membuktikan keindividualan persepsi terhadap seni, dan membuka kemungkinan yang individual itu bisa ada persinggungan-persinggungan, bahkan persamaan (Bujono, 2014, 278–279).

Ihwal yang menarik dari subjektivitas penulis justru memberikan tawaran di dalam pembacaannya. Singkat kata, kepenulisan seni pertunjukan menciptakan adanya dialog dengan pembaca di dalamnya. Dalam ihwal ini, dapat digarisbawahi bahwa poin utama kepenulisan seni pertunjukan adalah penciptaan ruang dialog. Ruang dialog yang kiranya menjadi ruang produksi wacana hingga peristiwa yang niscaya membuat seni pertunjukan menjadi hidup, tumbuh, juga subur.

Jika ini terus berlangsung, sirkulasi seni pertunjukan juga akan mendapatkan dampak baik. Pasalnya dengan menjadi ruang dialog, ruang penulisan seni pertunjukan akan terus bertumbuh bahkan dengan cara ungkap yang semakin berkembang. Hal ini tentu menjadi tantangan ke depan, tetapi hal yang pasti, dengan terus membina kritik, sirkulasi ekosistem akan lebih baik. Karena jika tidak dilakukan, ketakutan dan kegelisahan Bambang Bujono dapat terwujud, yakni:

Tanpa para penafsir seni, karya seni hanya akan sunyi sendiri, berpotensi meredup karena tak disiram oleh ulasan. Atau, sebaliknya,

karya itu berpotensi sewenang-wenang menjadi merasa yang paling. Dua hal tersebut pada hemat saya, kontraproduktif buat dunia kreativitas: setidaknya kepekaan kita dan para seniman menjadi tidak terasah (Bujono, 2014, p. 283).

Dengan begitu, pekerjaan kepenulisan seni akan membuat seorang seniman ‘hidup’ di mana setiap lini terkait satu sama lain. Atau yang selalu ditekankan Sal Murgiyanto bahwa ekosistem seni tari—dalam ihwal ini saya generalisasi menjadi seni pertunjukan pada umumnya—membutuhkan empat pilar, yakni seniman, penyelenggara, penonton, serta kritikus. Perlu disadari bahwa kerja kepenulisanlah yang kiranya masih menjadi pekerjaan rumah (PR) bersama, hingga beberapa inisiatif terus dilakukan, seperti *Coaching Clinic Menuliskan Pertunjukan* yang diinisiasi oleh Sal Murgiyanto dan Anastasia Melati; rencana pembuatan program studi kritikus dan kurator di ISI Surakarta; lokakarya kepenulisan Indonesia Dance Festival; dan sebagainya. Untuk menuju satu ekosistem yang utuh, kiranya kerja kepenulisan harus lebih digalakkan.

Lantas dari pelbagai buku seni pertunjukan yang sudah ada, buku ini tidak saya maksudkan untuk memberikan definisi atas ulasan, kritik, atau tulisan seni pertunjukan. Pasalnya ihwal tersebut kiranya sudah cukup lengkap pada beberapa buku, semisal *Kritik Tari: Bekal dan Kemampuan Dasar* (Murgiyanto, 2002); *Kritik Tari: Gaya, Struktur, dan Makna* (Widaryanto, 2005); *Kritik Pertunjukan dan Pengalaman Keindahan* (Murgiyanto, 2017); atau *Metode Kritik Teater: Teori, Konsep, dan Aplikasi* (Yohanes, 2017). Alhasil buku ini berisikan tentang bagaimana kerja kepenulisan karya seni dipraktikkan. Yang secara lebih lanjut, buku ini dibuat untuk menunjukkan himpunan progresi cara kerja dan cara berpikir dalam melihat pertunjukan. Singkat kata, buku ini juga menjadi contoh bagaimana kerja kepenulisan berkembang, baik pada cara ungkap, persepsi, perspektif, hingga metode.

## Tentang Penerbitan Ulang

Saya menyambut baik keputusan Penerbit BRIN untuk mengakuisisi dan menerbitkan edisi baru dari buku pertama saya, *Merangkai*

*Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Tulisan Seni Pertunjukan* yang diterbitkan pada tahun 2018 oleh Komunitas Senrepita dan Lintang Pustaka Utama. Di bawah penerbitan BRIN, buku ini tentu mengalami beberapa perubahan. *Pertama*, judul. Tajuk buku *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Tulisan Seni Pertunjukan* saya ubah menjadi *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan*. Perubahan terjadi pada satu term, yakni tulisan. Menautkan langsung term ‘kritik’ pada judul saya anggap sebagai sikap yang perlu saya tempuh untuk menunjukkan bagaimana buku ini dimaksudkan.

*Kedua*, jangkauan tahun. Tulisan yang semula hanya mengakomodasi kritik saya dari awal tahun 2014 hingga pertengahan tahun 2018, menjadi tambah panjang, yakni tahun 2022. Hal ini dilakukan bukan untuk menunjukkan apakah saya tetap menulis kritik setelah menerbitkan buku karena saya akan terus menulis hingga ajal saya menjemput; tetapi menautkan tulisan baru untuk memberikan bagaimana konteks baru pertunjukan dan wacana pada beberapa karya yang saya anggap penting untuk diartikulasikan. *Ketiga*, kuantitas tulisan. Konsekuensi logis dari hal tersebut adalah buku yang semula berisikan 50 tulisan bertambah menjadi 63 tulisan. Namun tidak serta merta bertambah 13 tulisan, melainkan ada beberapa tulisan lama yang saya cabut dan gantikan dengan tulisan yang lain. Singkat kata, penerbitan ulang ini memberi saya ruang untuk membongkar ulang buku tersebut.

*Keempat*, penambahan bagian. Di dalam buku edisi baru ini, saya menambahkan satu bagian baru di dalamnya. Alhasil terdapat delapan bagian yang mengakomodasi 63 tulisan, yakni Membongkar Tubuh Memahami Budaya; Berkaca Budaya Memaknai Kekinian; **Bersandar Masa Kini Mengartikulasikan Diri**<sup>5</sup>; Menyelisik Arus Utama Menyingkap Sisi Lain; Lintas Disiplin Melampaui Batas; Mengakomodasi Tawaran Menciptakan Terobosan; Menyoal Ruang dari Festival hingga Pertunjukan Partikelir; Membaca Tokoh Mengurai Sejarah. Masih dengan cita-cita yang sama, delapan bagian ini dibuat berdasarkan kecenderungan yang kerap ulang-alik pada seni pertunjukan kita, dulu

---

<sup>5</sup> Cetak tebal adalah bagian baru.

hingga kini. Lantas kedelapan bagian ini saya bayangkan dapat menjadi fondasi dan terapan dari bagaimana kritik bekerja dan wacana dalam membangun ingatan atas peristiwa seni pertunjukan.

Pada buku ini, saya juga masih mengakomodasi tulisan dari pelbagai media. Pertimbangan menyertakan tulisan di kedua media—yakni media cetak ataupun daring—bukan tanpa alasan, di mana saya ingin menunjukkan bahwa di tahun milenial ini, media cetak tidak bergerak tunggal sebagai medium pewacanaan seni pertunjukan, melainkan turut munculnya media daring yang berkontribusi besar pada penulisan pertunjukan seni kini. Secara lebih lanjut, mempertimbangkan medium yang digunakan dan menyatukannya dalam sebuah buku diharapkan dapat memberikan satu pemahaman bahwa media cetak ataupun daring—kendati berbeda bentuk dan aturan—mempunyai kesamaan, yakni sebagai ruang produksi kritik dan wacana yang lebih luwes. Alhasil tiada alasan untuk memisahkan tulisan di media cetak dan daring sebagai satu kumpulan tulisan.

Hal ini tentu berbeda dengan dua begawan seni yang telah melakukannya terlebih dahulu, yakni begawan musik, Suka Hardjana dengan buku *Musik: Antara Kritik dan Apresiasi* serta *Esai dan Kritik Musik* yang keduanya diterbitkan pada tahun 2004, dan begawan tari, Sal Murgiyanto rajin menulis dan mengumpulkannya menjadi buku *Ketika Cahaya Merah Memudar*, *Kritik Tari: Bekal dan Kemampuan Dasar*; dan *Tradisi dan Inovasi*—untuk buku ini kritik bercampur dengan esai, namun dibingkai dengan kuat menjadi satu gagasan. Suka Hardjana, Sal Murgiyanto, dan kritikus lainnya mengumpulkan tulisan yang berasal dari catatan mereka masing-masing di media cetak—karena pada saat itu belum ada media daring.

Lantas, keenam puluh tiga tulisan ini saya rangkai satu demi satu guna menjadi ingatan—baik representasi, kritik, ataupun proyeksi atas konstelasi—yang dibuat pada ruang dan waktu tertentu akan seni pertunjukan. Selaras dengan asa menjaga ingatan melalui pertunjukan, buku kumpulan tulisan seni pertunjukan ini juga dilakukan guna mengarsipkan peristiwa atas dan antarbidang seni pertunjukan, musik, tari, teater, dan persilangannya; juga mengarsipkan momen penciptaan ‘peristiwa’ liminoid—merujuk telaah Richard Schechner dengan

*Performance Studies*-nya, yang berarti limen atau perasaan di antara yang dalam ritual menghasilkan liminalitas—yang memberikan *heightened experience* untuk penonton—yang dibahasakan G.R. Lono Lastoro Simatupang menjadi pengalaman yang tersangatkan. Singkat kata, saya enggan untuk tidak mencatat peristiwa-peristiwa tersebut.

Bertolak dari itu semua, saya ingin mengucapkan terima kepada penerbit baru, Penerbit BRIN. Saya ucapkan terima kasih karena telah memberi kepercayaan dan mengelola buku ini dengan komunikatif dan responsif. Terima kasih, banyak! Terima kasih kepada penerbit lama, CV Lintang Pustaka Utama dan Komunitas Senrepita yang sudah mengizinkan penerbitan ulang dengan penerbit berbeda. Terima kasih kepada rekan yang sudah membantu pada penerbitan lama, Wulang Sunu (pendesain sampul—paling *ciamik*), Galih Prakasiwi (*proofreader*), dan Agnes Putri Maylani Pamungkas (pengindeks); dan juga rekan-rekan yang membantu pada penerbitan baru, mulai dari soal tata letak, desain sampul, penyelisik aksara, dan pengindeksasi. Pun, tidak lupa saya ucapkan terima kasih atas kesempatan menulis dan izin menerbitkan kembali tulisan berserak tersebut, kepada Gelaran.id, Teraseni.id, Artmusicoday.org, Laras.or.id, Blog Salihara, Kibul.in, Serunai.co, Goethe Institut Jakarta, serta Koran Cetak Tribun Jogja. Terima kasih atas kepercayaannya!

Terima kasih kepada guru saya, Mas Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, Pak Dr. Sal Murgiyanto, dan mendiang Pak Suka Hardjana; serta guru kepenulisan dalam program *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan (CCMP) yang sempat saya ikuti, Prof. I Wayan Dibia, Dr. Sal Murgiyanto, Pak Yusuf Susilo Hartono, mendiang Pak Ardu M. Sawega, dan Pak Efix Mulyadi—diurutkan dari CCMP yang saya ikuti. Kepada merekalah saya belajar [dan saya berjanji akan terus belajar] tentang bagaimana kritik seni pertunjukan beroperasi pada sebuah pertunjukan. Terima kasih sudah mendidik dengan seribu cara. Dan, terima kasih kepada keluarga saya; Bapak Agus, Ibu Lia, Dimas, dan Angel di Jakarta, Indonesia; Michelle Kristy dan keluarga di Geneva, Swiss; dan Oda, istri saya di Melbourne, Australia. Terima kasih telah membuat hidup menjadi sebegitu menarik dan menyenangkan.

Akhir kata, buku ini saya persembahkan untuk para pembaca seni pertunjukan dan budaya di mana pun berada. Semoga buku ini tidak hanya mengisi kekosongan ruang kepenulisan kritik, tetapi juga menunaikan tugasnya sebagai ruang pertukaran gagasan serta menjembatani wacana seni secara mangkus dan sangkil.

Selamat membaca dan selamat mengarungi peristiwa demi peristiwa!

Melbourne, 10 Agustus 2022



# BAGIAN 1

## MEMBONGKAR TUBUH MEMAHAMI BUDAYA

172ku ini tidak diperjualbelikan.





## No. 60

### 1. Menggenapi Budaya dari Tubuh Tradisi

Tidak butuh waktu lama untuk menyita perhatian penonton. Setelah lampu padam, sebuah instalasi berwarna emas seluas panggung dengan lingkaran besar di bagian tengah yang menggantung naik perlahan. Pada sebuah layar di bagian belakang panggung, gerak dasar tari klasik Thailand, Khon, tampil layaknya *slide show*. Deretan gambar itu terlihat kontras dan mencuri fokus pada lampu yang temaram. Bersamaan dengan itu, dua orang penari berpasangan memasuki panggung. Penari laki-laki menyebut salah satu nomor gerak dasar, sementara *slide show* menampilkan nomor gerak yang disebutkan. Alih-alih hanya gerak, di setiap nomor gerak terdapat diagram yang berisikan jangkauan gerak dan telaah filosofisnya. Dengan wajah datar, sang penari memeragakan gerak tersebut. Sementara beberapa waktu setelahnya, suasana menjadi berbeda, ketenangan berganti dengan ketidakteraturan, *chaos*. Gerak-gerak tadi kembali diperagakan, tetapi dengan realitas yang berbeda, di mana hafalan bukan segalanya, melainkan ekspresi serta interpretasi yang jangan-jangan justru dibutuhkan.

Di atas adalah potongan dari pertunjukan tari kontemporer dengan tajuk *No. 60* dari seorang koreografer kontemporer asal Thailand, Pichet Klunchun. Karya ini berangkat dari refleksinya atas perjalanan panjang akan tari klasik Thailand yang ia pelajari. Bayangkan saja, riset ini telah berjalan dua dekade atas tari Khon. Dari penelusurannya, Pichet ‘bermain-main’ dengan 59 gerakan dasar yang wajib dikuasai oleh para penari klasik Thailand. Lebih lanjut, koreografer yang bermukim di Bangkok ini mengkritisi transmisi 59 gerakan dasar tersebut yang lebih

mengandalkan hafalan ketimbang ekspresi dan interpretasi personal. Padahal, bagi Pichet tarian Thailand tidak hanya sekadar rutinitas fisik dan gerak, melainkan mempunyai filosofi tersendiri pada tiap gerakannya. Atas dasar itu, Pichet memberikan catatan dan membuat diagram setiap gerak dasar untuk dipelajari secara lebih rasional dan terbebas dari beban mistis dan glorifikasi yang sengaja diamini oleh sebagian orang.

Lantas dalam mewujudkannya dalam durasi 60 menit, selain menjadi koreografer dan direktur artistik, Pichet Klunchun juga menarikan langsung karya tersebut bersama Kornkarn Rungsuwong. Sementara itu, Zai Tang melakukan sentuhan pada tata bunyi dan musik; serta Jui Hsuan Tseng melakukan penataan cahaya. Pada karya ini, Tang Fu Kuen membantu Pichet sebagai dramaturg di dalam karya. Selain itu, karya ini diproduksi oleh Sojirat Singholka dengan manajer produksi oleh Cindy Yeong. Sementara itu, *co-produser* pada karya ini adalah Esplanade-Theatres on the Bay, Singapura. Untuk pementasan, *work in progress* dari karya ini sudah dipentaskan pada Oktober 2019 silam di Singapura, sementara pentas perdana dunia dari karya ini dipertunjukkan di TPAM 2020 di Yokohama, Jepang. Karya yang dipentaskan pada kategori TPAM *Direction* ini dihelat selama dua hari pada 15 dan 16 Februari 2020 di Hall, KAAT Kanagawa Arts Theatre, Yokohama. Ketika itu saya berkesempatan untuk menyaksikan pertunjukan di hari terakhir pementasan (16/2/2020).

## **Menyempurnakan 59 Gerak Dasar Tari Khon**

Benar adanya jika karya *No. 60* adalah refleksi kritis Pichet Klunchun atas tari tradisional Thailand, yakni tari Khon. Alih-alih Pichet menjadikan karya ini sebagai *vis a vis* antara tradisi dan kontemporer, bagi saya karya ini justru menjadi penyempurnaan atas transmisi dari pembelajaran 59 gerak dasar tari klasik Thailand. Pasalnya Pichet tidak ‘mengolok-olok’ tradisi yang ia punya, melainkan memberikan tawaran untuk memahami karya tersebut di era kini. Hal yang lebih menarik, Pichet mengkritisi hal tersebut dari sikap pembelajaran yang kerap mengandalkan hafalan ketimbang ekspresi dan interpretasi dari

peserta belajar. Berangkat dari ihwal tersebutlah sebuah karya bertajuk *No. 60* tercipta.

Sedari penonton memasuki arena pertunjukan, *No. 60* sudah menyita perhatian. Peralnya sebuah instalasi berwarna emas dengan kontur yang tidak beraturan menggantung membentang di arena panggung. Bagian tengah instalasi menyisakan ruang kosong berbentuk lingkaran mendatar. Ketika pertunjukan dimulai, instalasi tersebut perlahan naik ke langit-langit panggung. Hal ini tentu memberikan efek tersendiri di tengah lampu yang temaram.

Pada awalnya saya mengira bahwa instalasi tersebut hanya digunakan untuk memberikan efek *spectacle* semata, tetapi ketika instalasi tersebut kembali turun hingga menyisakan bagian perut dan kaki para penari pada bagian tengah pertunjukan, segera saya pahami bahwa instalasi tersebut merupakan representasi dari kekuasaan yang terus langgeng. Semakin tinggi kuasa maka tunduk bukan ihwal yang sulit maka itu pada bagian awal hingga tengah, Pichet dan Kornkarn hanya menghafal akan gerak demi gerak yang mereka sebutkan. Namun ketika kekuasaan tersebut goyah dengan realitas yang sebenarnya, di mana timbul kecemasan dan *chaos* maka hafalan bukan sepenuhnya cara tunggal, melainkan ekspresi dan interpretasi—yang kerap ditumpulkan—menjadi cara lain untuk memahaminya.

Sementara di awal instalasi tersebut naik ke langit-langit panggung, samar-samar terlihat sebuah layar di bagian belakang panggung. Layar tersebut mengilustrasikan beberapa penari tari klasik terkemuka. Selanjutnya, Pichet dan Kornkarn berjalan perlahan ke tengah panggung. Pichet menyebutkan salah satu nomor gerakan dengan lantang, sedangkan layar menampilkan gerak dasar tersebut. Penari berpasangan tersebut lantas memeragakan gerak dasar tersebut. Setiap gambar akan berubah setelah salah seorang penari menyebutkan nomor tertentu dan memeragakannya. Begitulah cara ‘main’ dari bagian awal pertunjukan, sesederhana menampilkan *slideshow* dan penari memeragakannya. Di sini, Pichet memberikan pesan tersirat bahwa gerak tari tersebut lebih kerap dihafal ketimbang dipahami secara mendalam. Sebagai gantinya, Pichet juga menampilkan diagram dari pose tersebut yang dilengkapi dengan jangkauan tubuh atas gerak tersebut (laiknya cakras tubuh) dan

elemen yang terkandung pada tiap gerak. Semisal pada gerak nomor 14 berisikan *softness, to organise, absolut, unstable*, dan lain-lain. Tawaran Pichet inilah yang menjadi menarik ketika tari tradisi tidak lagi bukan soal hafalan, melainkan soal akal sehat. Hal itu jugalah yang membuat Pichet tidak menampilkan nomor gerak secara berurutan, melainkan sesuai dengan diagram dan elemen gerak yang terkandung di dalamnya.

Tidak hanya itu, Pichet juga menguji beberapa gerak dasar tersebut pada keadaan yang berbeda, di mana kecemasan dan ketidakjelasan ada di depan mata. Instalasi berada di antara mereka menandakan keadaan tidak baik-baik saja. Bunyi sirene hingga saling berkejaran penari wujudkan sebagai sebuah kenyataan yang ada. Pun Zai Tang merancang musik yang berbeda pada bagian tengah hingga usai dari pertunjukan, di awal bunyi ketenangan dan instrumen tradisi, sementara di bagian tengah ke belakang diisi dengan suara yang lebih beragam, mulai dari *beatbox, noise*, hingga sirene. Perbedaan suara tersebut tentu mendukung kontras antara dua kondisi yang berbeda. Di mana *chaos* pada dunia kita lebih kerap terjadi, dan bagaimana tubuh dari penari dihadapkan dengan situasi yang lebih rumit. Maka di dalam karyanya, sesekali mereka melakukan gerak dasar, tetapi lenyap begitu saja. Padahal melalui diagram dan susunan unsur yang terkandung di tiap gerak sebagaimana Pichet tawarkan justru menjadi logis untuk dilakukan di masa sekarang. Singkat kata, realitas yang terjadi di kehidupan tidak sepenuhnya soal hafalan dan ihwal mengamini, melainkan soal ekspresi dan interpretasi sebagai reaksi juga refleksi dalam 'bermain-main' dengan kehidupan itu sendiri.

Jika disadari semua catatan saya berujung pada pesan yang sama, yakni soal hafalan *versus* interpretasi. Di situlah Pichet memberikan perhatian lebih atas apa yang menurutnya penting untuk digarisbawahi. Dengan dramaturgi yang simpel tetapi tepat guna, karya ini berhasil menyampaikan pesan tersebut secara implisit, tetapi dapat diterima ketika menyaksikannya. Kendati demikian, menurut hemat saya, nomor gerak yang dipresentasikan terlalu melenakan mata sehingga ketika transisi pada bagian tengah ke belakang terasa mengagetkan. Jika yang diinginkan Tang Fu Kuen dan Pichet menstimulasi penonton untuk berpikir maka hal tersebut berhasil, tetapi jika yang diinginkan

sebaliknya maka nomor gerak terakhir perlu dipertimbangkan. Terlepas dari itu, karya ini merupakan ejawantah akan sikap Pichet terhadap tradisi, yakni mengkritisi dengan akal sehat. Namun bukan serta merta Pichet tidak memercayai tradisi yang ia punya, justru dengan penelusurannya ia membuat tradisinya menjadi begitu bernilai. Sesederhana diagram nomor ke-60 mewakili semua unsur filosofis tiap gerak yang menggambarkan sinergi antara tubuh dan semesta.

Itulah yang dicapai *No. 60* dalam menarasikan tradisi dengan cara kontemporer ala Pichet. Hasil dari riset yang panjang tidak pernah ingkar. Dua dekade penelusuran dan penelitian mengenai tari Khon telah membuat karya *No. 60* mempunyai posisi tawar yang penting untuk tari kontemporer dan tari tradisi Thailand. Karyanya seakan menyempurnakan tari Khon yang ia selisik selama ini, cukup dengan menyaksikan pertunjukannya saya diajak menelusuri ruang yang berbeda sekaligus, yakni tradisi dan inovasi, serta masa lalu dan masa kini.



## *Salt*

### **2. Membongkar Sejarah Tubuh Eko Supriyanto**

Pada cahaya yang redup, Eko Supriyanto tengah menari seorang diri. Di atas panggung, ia melucuti perjalanan tubuh tari miliknya, seraya merunut tubuh sekaligus menatap ulang konstruksi yang berkelindan di dalam tubuhnya. Ia menampilkan kosa-gerak tari klasik Jawa, tari *Jathilan*, serta tari *Cakalele*. Tari-tari yang notabene hidup dan menghidupi diri sang koreografer.

Tentu ketiga tari tersebut berbeda satu sama lain. Namun bukan perbedaan ketiga tarian yang ia selisik, karya bertajuk *Salt* ini justru berfokus pada relasi antara tubuh dan konstruksi tiap tarian pada dirinya. Di mana persilangan kultur, sosial, serta ekologi yang terkait pada tiga basis tarinya, semisal tari *jathilan* dengan konotasi agraris, sedangkan tari *Cakalele* berkonotasi maritim, dan bagaimana kontur itu pada tubuh seorang Eko Supriyanto.

Karya ini lantas menjadi repertoar pamungkas pada *Trilogy of Dancing Jailolo*, yang telah Eko geluti lima tahun belakangan. Dipertunjukkan di Komunitas Salihara (12/11/2017), pertunjukan *Salt* adalah kali pertama dipentaskan di Asia. Karya berdurasi 60 menit ini sebelumnya sempat dipentaskan di deSingel Internationale Kunstcampus, Antwerp (Belgia), Kaaitheatre Brussel (Belgia), dan Dance House, Melbourne (Australia).

### **Satu Tubuh Beragam Tinubuh**

Setelah berhasil dengan karya *Cry Jailolo* dan *Bala-Bala*, Eko kembali menciptakan karya hasil eksplorasinya di tanah Jailolo, Halmahera

Barat, Maluku Utara. Hal yang cukup membedakan adalah dua karya sebelumnya ditarikan oleh pemuda-pemudi setempat, sedangkan karya pamungkasnya ini ditarikan olehnya secara tunggal. Kemudian, pada gerak tari, Eko tidak hanya menampilkan kosa-gerak tarian Jailolo, *Cakalele*, tetapi lebih mengelaborasi tiga basis tari yang cukup penting bagi perjalanan tarinya.

Pada cahaya yang redup, Eko berdiri di sisi belakang panggung dengan posisi memunggungi panggung. Perlahan suara laiknya gesekan nyaring terdengar dengan sekejap, menimbulkan impresi mencekam. Tak berbusana, laki-laki tersebut perlahan mulai bergerak, laiknya menutup telinga, dengan getaran kecil pada tangan hingga seujur tubuhnya. Pun tidak jarang tubuhnya terlihat menggeliat ke kiri, juga ke kanan. Dengan suara nyaring dan cahaya kembali meredup, Eko tenggelam dalam gelap, larut dalam kecemasan.

Tidak lama berselang bagian tengah panggung mulai bercahaya, Eko mengenakan kain putih dengan beberapa permukaan yang tipis—laiknya rok panjang—berdiri bermandikan teram-teraram cahaya. Samar-samar bunyi gamelan mulai terdengar, Eko mulai menampilkan kosa-gerak tari klasik Jawa, mulai pada gerakan tangan hingga kuda-kudanya.

Setelahnya Eko mulai bergerak lebih ‘banal’. Ia mulai menampilkan kosa-gerak tari *Jathilan* dengan latar suara *krincing*—yang lazimnya digunakan oleh penari *Jathilan* di kakinya—yang terdengar ramai. Eko mulai dari kaki berderap, gerakan tangan, hingga lompatan. Kemudian dengan sekejap Eko terdiam, suara menggema merapal nama Eko terus berulang. Eko mulai meraih satu demi satu ruas ‘rok’ yang ia kenakan.

Di bawahnya terdapat bedak atau terigu yang dapat dikonotasikan sebagai garam. Serbuk berwarna putih tersebut ia sibak-sibakkan ke segala arah. Suara yang kembali berderap memancing Eko untuk kembali bergerak dengan energik. Setelahnya suara gesekan, gamelan, hingga *krincing* terdengar acak, ia mengambil selembar kain tergulung dan mengunyahnya laiknya kerasukan atau *trance*. Dengan tatapan garang, Eko meninggalkan panggung begitu saja, menyisakan masa jeda dengan cahaya yang semakin memerah. Penonton dibiarkan

terdiam menunggu. Dalam kondisi ini sebenarnya alur pertunjukan telah dibuat tinggi, dengan beberapa saat panggung dibiarkan kosong membuat emosi penonton terasa menggantung.

Eko kembali masuk dengan balutan kain berwarna hitam menutupi kemaluannya. Ia menatap ke segala arah dan melangkah kecil ke kiri, kanan, dan depan panggung—seakan membuat jalur, perlintasan. Kemudian samar-samar terdengar alunan berderap lainnya perkusi, yang bercampur dengan alunan bertempo energik menyerupai musik pada dua karya sebelumnya, *Cry Jailolo* dan *Bala-Bala*. Mendengar alunan tersebut, Eko mulai menampilkan kosa-gerak tari *Cakalele*. Bagi mereka yang telah menonton dua nomor karya sebelumnya, beberapa kosa-gerak *Cry Jailolo* dan *Bala-Bala* turut Eko tampilkan. Dalam karya pamungkas ini, Eko benar-benar ingin mempertunjukkan semua yang ia dapat dan pernah lakukan di Jailolo. Perasaan menggantung di jeda sebelumnya pun seakan dibayar lunas.

Tidak hanya menari di satu tempat, dengan kosa-gerak tarian Jailolo, Eko menciptakan pola gerak dan pola rantai yang lebih luas. Gerak yang cukup menawan adalah gerak merentangkan tangan dengan posisi kepala menengadah. Gerak tersebut dibarengi dengan putaran dengan pola rantai yang lebih leluasa. Setelahnya volume musik mulai berkurang, Eko berdiri di sisi kiri panggung, ia menatap ke arah penonton secara saksama. Alunan musik semakin menggema lainnya suara di bawah permukaan laut. Kemudian ia berjalan ke arah belakang panggung, dan lenyap dalam kegelapan. Tanda pertunjukan telah usai, tanda Eko mengartikulasikan siapa dan bagaimana biografi tubuhnya tercipta. Hanya saja yang terasa pupus adalah letak *reflector* di depan panggung terlalu menyita perhatian, seakan membuat dugaan akan direspons olehnya, namun ternyata sebaliknya.

## **Tubuh yang Memilih**

Agaknya Eko memang patut berterima kasih kepada kekayaan budaya Indonesia yang membuat dirinya memiliki perbendaharaan tubuh yang beragam, namun berbeda antara satu dengan lainnya. Perbedaan yang termanifestasikan di dalam tubuhnya tersebut lantas dibongkar olehnya di dalam karya *Salt*.



Berkenaan dengan hal ini, pada dasarnya pengalaman dan perjalanan Eko dalam tari melebihi tiga basis tari tersebut. Jika menilik kediriannya, Eko pernah belajar beragam tarian di Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta; juga sempat mempelajari tari modern di UCLA, Amerika; pun menjadi penari *Drowned World Tour Madonna*, konsultan pertunjukan *Broadway* musikal *Lion King*, dan berkolaborasi dengan banyak penari, baik lokal maupun internasional. Artinya, Eko mempunyai pengalaman yang cakap pada tari tradisi, modern, ataupun kontemporer.

Namun, dalam hal ini kesadaran tubuh membuat dirinya percaya bahwa tidak semua tari yang ia pelajari tepat dan sesuai dengan apa yang dieksplorasi juga dikembangkan olehnya. *Kesadaran* atas tubuh yang ‘mengalami’ inilah muncul—hal ini dapat dirujuk pada telaah fenomenologi. Di mana tiga basis tari tersebut dialami oleh Eko secara langsung, yang secara lebih lanjut terjalin dialog antar-sang koreografer dengan konteks dan keadaan ekologi setempat.

Dimulai dengan dua tarian yang lahir dari kultur agraris, kemudian beranjak ke tarian dengan kultur maritim. Tarian yang berbeda secara ekologis tersebut lantas dipertunjukkan berurutan. Dengan cara ini, Eko dapat memperlihatkan bagaimana daya tubuh tidak hanya menerima perbedaan dan menunjukkan signifikansi antartarian, tetapi juga sebagai manifestasi akan bagaimana tubuh menjadi ruang negosiasi. Di sinilah saya teresonansi akan tubuh yang tidak hanya menari, tetapi juga ‘berbicara.’ Karena kata-kata yang terucap, telah tergantikan dengan gerak demi gerak yang cakap.

Bertolak dari hal ini, Eko Supriyanto—salah satu koreografer terbaik yang dipunya Indonesia kini—telah menyelesaikan karya *Trilogy of Dancing Jailolo*-nya dengan apik. Lantas, ke mana lagi Eko melangkahhkan kakinya? Patut ditunggu.

### *Morning Star Dark Valley*

### **3. Bermain-Main Persepsi, Menantang Eksotisme**

Seorang laki-laki menggunakan koteka tengah meratap dalam diam, berselang beberapa menit seorang perempuan datang membawa dan memasang pakaian secara paksa, berjaket tebal layaknya pembalap dengan celana tanggung namun berwajah asing. Di adegan lain, empat penari menggunakan busana putri duyung tengah terdiam sambil tersenyum di hadapan penonton, sedangkan penonton tertawa terbahak-bahak melihatnya. Darlane bermain-main dengan persepsi yang disematkan oleh orang lain ke masyarakat Papua dan menghadirkannya dengan cara yang unik, menarik, tetapi menusuk.

Dua potongan adegan tersebut berasal dari pertunjukan bertajuk *Morning Star Dark Valley* karya Darlane Litaay. Karya ini digelar di Black Box Komunitas Salihara pada Kamis (8/11/2018) selama 90 menit pada gelaran Indonesia Dance Festival 2018. Di dalam karya ini, Darlane bekerja dengan Jean Paul Lespagnard (tata kostum); Arco Renz (*creative presence*); Sonic Fruits dan Marc Appart (musik); Bureg Sandeq (tata cahaya); dan para penari, yakni Jefri Zeth Nendissa, Elizabeth Monica Rumbiak, Gricce M. Deda.

Pada karya *Morning Star Dark Valley*, Darlane berangkat dari keadaan di sekitarnya, yakni memulainya dengan perubahan persepsi suara dan tarian manusia yang berasal dari Papua. Pasalnya di Papua, musik dan tari berjalan bersamaan, sedangkan di dalam karya ini Darlane mencoba memisahkannya. Ruang pemisahan tersebut justru menciptakan ruang yang ia isi dengan konteks-konteks liyan yang mereka alami, yang dikonstruksi oleh orang lain. Alhasil eksplorasi

ini menjadi satu refleksi yang baik, Darlane dkk. menantang stereotip negatif yang eksotis dan orientalis atas Papua. Melalui tari, mereka berbicara, dan sudah seyogianya kita lihat, dengar, dan perhatikan lebih.

## Lewat Papua, Darlane Menampar Kekuasaan

Cahaya samar-samar menyinari seorang laki-laki berkoteka dengan latar suara pengeboran. Adalah Darlane berdiri termangu menatap ke penonton. Beberapa menit berselang, suara *noise* sayup-sayup terdengar diiringi dua orang lainnya memasuki panggung dengan busana yang trendi, celana, jaket, dan topi. Lantas kedua orang tersebut berupaya memakaikan jaket dan celana agar laki-laki berkoteka (baca: Darlane) dapat serupa dengan mereka.

Dengan *gumun* dan takjub, laki-laki berkoteka itu merespons pakaian yang dikenakan. Secara eksplisit, Darlane memperlihatkan respons ‘kekagumannya’ atas apa yang baru dipaksakan kepada dirinya. Hal ini kiranya menjadi kritik pertama, di mana laki-laki berkoteka—sebagai simbol budaya—‘dipaksa’ menggunakan pakaian—mitos peradaban—oleh teman-temannya, agar menyerupai orang di luar mereka. Sungguh menyedihkan.

Tidak hanya itu, Darlane juga memberikan ruang refleksi bagaimana sikap masyarakat Papua menerima ‘peradaban’ bernama pakaian. Di mana ia merasa *gumun*, terpaksa, hingga menggunakan tetapi merasa asing. Sementara itu, di sisi belakang panggung terdapat banyak *mannequin* dengan beragam pakaian, semisal kebaya, jaket, seragam, dan beragam busana yang trendi dan asing dari mereka. Dalam hal ini, susunan *mannequin* di bagian belakang panggung menyerupai etalase produk ‘luar’ (baca: penjajah) yang mendatangi dan menunggu secara bergantian untuk dipaksakan kepada mereka.

Selanjutnya, perempuan lain memasuki panggung menarikan tari Papua (*Yosim, Jef, Pacul 3, dan Wort*). Ia menari di depan etalase busana tersebut. Perempuan lainnya turut masuk ke dalam panggung bagian depan dan turut menarikan beberapa gerak tari yang tidak jauh berbeda. Kehadiran dua penari perempuan itu menemani Darlane yang

tengah berada di panggung. Mereka saling melihat dan meniru gerak tari Papua dengan perlahan. Kemudian seorang laki-laki memasuki tengah panggung dan bergerak laiknya tengah berlari. Di dalam tarian ini, mereka berganti-ganti pakaian yang berbeda. Keempat penari tersebut lantas mengucapkan term lainnya mantra. Ada dari mereka yang mengucapkan “bapak, mamak, kakak, adik”, “tante, om”, “Saya, kau, dia, kamu”, dan “pace, mace”. Dalam hal ini, kita dapat melihat bahwa selain bahasa Indonesia, Papua mempunyai bahasa sendiri yang perlu digalakkan penggunaannya. Keberagaman bahasa tersebut kiranya memberikan pengertian bahwa mereka Papua dan mereka Indonesia.

Setelah itu, Darlane menggunakan pakaian adat lainnya rumbai-rumbai dari daun kering. Mereka seakan mewujudkan kedirian mereka di dalam satu ritual kebudayaan mereka. Selanjutnya, mereka kembali menari tarian Papua dengan kualitas dan kuantitas gerak yang telah diolah sebagaimana mestinya. Di mana terjadi perbedaan dengan gerakan tari Papua dengan versi asli, baik dalam motif maupun intensitas gerak. Tidak hanya sampai di situ, lalu mereka secara bergantian mengganti pakaian mereka dengan baju seragam lainnya pegawai negeri. Lantas mereka berpose laiknya tengah berfoto bersama. Hal ini cukup menarik di mana mereka bergaya namun mereka merasa asing—terasa bukan gaya mereka.

Di adegan terakhir, mereka semua menggunakan celana berbentuk ikan duyung. Mereka menatap ke penonton dengan nanar, sedangkan penonton tertawa terbahak-bahak melihatnya. Kemudian mereka tersenyum, sedangkan penonton terus menyambung tawa mereka. Sementara itu, keempat penari tetaplah diam dan menatap ke penonton hingga tawa berhenti dengan sendirinya. Pun saya merasa heran mengapa para penonton tertawa terbahak-bahak, padahal yang Darlane dkk. wujudkan adalah satire atas sentralisasi yang negara Indonesia bentuk. Laiknya kita diajak untuk melihat konstruksi demi konstruksi yang dipaksakan, dan keterasingan demi keterasingan yang mereka rasakan. Dari sini, kita mungkin perlu belajar untuk menertawakan diri kita sendiri yang telah sedemikian tega memaksakan sesuatu untuk yang lain.

## Biografi Papua dan Keterasingan

Darlane memberikan kritik tajam dengan membawa catatan demi catatan ‘perkembangan’—lainnya biografi ‘keterjajahan’—yang terjadi di Papua. Penonton yang notabene berasal dari luar Papua mengalami dua hal, yakni *pertama*, mengetahui apa yang terjadi dengan mereka. Secara lebih lanjut, mereka menceritakan kehidupan kultural mereka; *kedua*, tamparan keras untuk menyadari hal sentralistik yang terjadi. Dalam hal ini, Darlane menampar masyarakat di luar Papua, bahkan tidak hanya sekali, melainkan berkali-kali. Kendati kita seakan dibuat tertawa, tetapi sebenarnya kita diajak untuk menertawakan persepsi negatif dan pengliyanan atas mereka yang dibuat oleh kita.

Dari sini Darlane berhasil memperlihatkan ‘kejahatan’ demi ‘kejahatan’ yang diperbuat atas nama kemajuan. Persoalannya hal tersebut terus diproduksi secara massal. Padahal di balik itu semua, kita telah menyematkan pelbagai persepsi negatif kepada mereka. Lantas kita merasa menjadi juru selamat ketika ‘menarik’ mereka dari keteringgalan dengan cara memaksa mereka dengan pola pikir kita. Dalam hal ini kita perlu sadari bahwa kemajuan bukan soal menyerupai Barat lainnya *westernisasi*, melainkan menjadi modern sesuai dengan konteks dan caranya sendiri. Namun, kita paham bahwa Indonesia menyukai hal yang cepat saji alias instan untuk dilakukan dan diberlakukan se-ragam.

Alhasil menurut hemat saya karya ini menarik, di mana mereka melakukan kritik dengan cara yang sederhana dan implisit. Namun muncul sebuah pertanyaan, apakah cara semacam ini memang lazim untuk orang Papua ketika mengkritik orang lainnya? Pasalnya saya merasa bahwa kritik Darlane ini terlalu halus—dalam hal ini saya tidak mengajaknya untuk berlaku banal, melainkan mempertanyakan ulang tentang bagaimana masyarakat Papua mengekspresikan perasaan atau kritik. Pasalnya jangan sampai mereka juga terasing dengan cara mengkritik yang biasa mereka lakukan. Tidak hanya itu, pun ada satu pertanyaan yang mengganjal, yakni mengapa PT Freeport Indonesia mendukung karya ini? Pasalnya mereka merupakan satu dari sekian banyak aktor yang menyematkan persepsi buruk dari kritik yang ingin

Darlane dkk. lawan. Hal ini kiranya cukup ambivalen, seakan ingin melawan arah, tetapi dalam arus besar yang sama. Semoga mereka tidak kembali 'terlahap'.



## *Lengger*

### **4. Yang Sebelah Mata Saatnya Bicara**

Suara kendang Jawa berderap memberi entakan, sementara seorang penari perlahan mulai meliak-liukkan tubuhnya dengan ragam tari lengger. Semakin mengalun suara kendang, sang penari semakin luwes mengayun tubuhnya. Namun dalam sekejap, sang penari bergelagat aneh. Tatapannya menjadi tajam, gerakan luwesnya bahkan menjadi patah. Bukan tanpa sebab, terdengar simultan suara distorsi dari gitar elektrik yang memekakkan telinga. Alih-alih suara tersebut terpisah satu sama lain, suara alunan gitar metal cadas tersebut justru beriringan dengan suara kendang. Sang penari merespons dengan pelbagai gerak dari etude tari lengger, tetapi dengan penekanan-penekanan gerak tubuh yang berbeda dari lengger lazimnya.

Menyita perhatian agaknya menjadi frasa yang tepat pada pertunjukan bertajuk *Lengger* karya Otniel Tasman ini. Pasalnya pertunjukan yang dipentaskan pada gelaran ArtJog 2018 (16/5/2018) ini membuka ruang kolaborasi yang menarik. Di mana tari Lengger berkolaborasi dengan genre musik Metal—yang dimainkan oleh Aitra Wildblood pada gitar dan Dewadji Ratriarkha a.k.a. Djiwo pada vokal. Hal ini menjadi persilangan unik, mengingat pertunjukan *Lengger* lazimnya diiringi calung. Namun, tidak hanya Metal, Otniel tetap membawa salah satu unsur musik dari Lengger, yakni kendang—yang dimainkan oleh Guruh Purbo.

Dari pertemuan antara *Lengger*, musik Metal, ataupun Kendang Jawa ini, karya Otniel menjelma menjadi ruang dialog yang produktif. Namun, bukan karena kesenian yang berasal dari daerah Banyumas

ini tidak pernah berkolaborasi dengan musik Metal, melainkan menjadi wahana bicara atas kegelisahan untuk melawan kemapanan dan mengangkat persoalan kehidupan Lengger yang masih dianggap sebelah mata, juga terpinggirkan. Atas dasar inilah, Otniel berkolaborasi dengan salah satu genre yang distigmakan serupa. Lantas, ‘bentrokkan’ kedua seni ‘minoritas’ ini membuahkan pertunjukan yang menarik, baik secara visual, aural, maupun esensial.

## Tubuh yang Berdialog

Teram-temaram lampu menyinari, Otniel Tasman—mengenakan kaus dalam hitam dan celana panjang—berlari ke tengah panggung dengan tergesa. Perlahan lampu menyinari ruas-ruas tubuhnya, sementara itu ia mulai mengayunkan tangannya dengan lentur sambil menembang. Beberapa saat setelahnya, ia terjatuh lunglai, tertelungkup. Alih-alih tetap, ia perlahan bangkit dengan telapak tangan bergetar stabil. Vibrasi dari tangan bergetar tersebut membuat tembangan Otniel kerap terputus. Tubuhnya laiknya terdecap hingga perlahan terurai menggeliat, tangannya ia rentangkan.

Kemudian cahaya merah mulai pekat, alunan gitar elektrik dengan distorsinya mulai terdengar cukup mengganggu. Alih-alih hanya gitar, seorang lainnya bernyanyi dengan teknik *scream* (baca: berteriak) dan *growl* (baca: geraman). Bersamaan dengan itu, dengan tatapan nana, Otniel mulai memutarakan pinggangnya searah jarum jam. Dalam karya ini Otniel menghadirkan etude dari gerak *Lengger*, tetapi etude gerak tersebut dilakukan secara lebih arbitrer. Gerak tersebut disertai dengan gestur wajah tidak nyaman, aneh, wajah marah bahkan laiknya kesurupan, ataupun bingung. Kemudian suara kendang mulai terdengar samar-samar, lantas ia merespons dengan menyertakan gerakan patah tersebut.

Tidak lama berselang, ia kembali tertelungkup dengan nafas yang tergesa-gesa. Paduan bunyi distorsi pun berangsur samar-samar menurun. Dalam posisi tertelungkup, ditanggalkannya baju yang ia kenakan. Sementara kendang terdengar dominan, ia bangkit berdiri merespons asal bunyi tersebut dengan etude gerak *Lengger*. Pun etude



*lengger* yang ditunjukkan tersebut berbeda dengan sebelumnya—ketika suara distorsi gitar dominan— di mana Otniel bergerak dengan lebih kaku dan terdapat penekanan pada beberapa bagian yang tidak lumrah, semisal ketika gerak mengayun yang seakan patah-patah, dan sebagainya. Namun, hal inilah yang justru menarik, di mana Otniel piawai dalam meletakkan gerak patah atau posisi gerak berhenti dengan tepat.

Selanjutnya, bunyi distorsi gitar kembali terdengar, sekejap wajah Otniel menjadi gugup, bahkan takut. Lantas kepalanya menengadahkan laiknya berserah, disertai dengan eksplorasi lingkaran pinggul. Tatapannya menjadi tajam, tangannya mulai bergerak laiknya tengah melakukan pemanasan jari. Perlahan ia bangkit dan melangkah ke area depan panggung. Sesampainya di depan panggung, ia kembali memeragakan kuda-kuda *lengger*. Tidak hanya itu, Otniel turut mempertunjukkan hasil eksplorasinya pada jari, khususnya telunjuk dan jempol. Eksplorasi ini diakui Otniel sebagai eksplorasinya pada mudras. Secara lebih lanjut mudra atau mudras merupakan gestur atau sikap tubuh yang bersifat simbolis atau ritual pada agama Hindu dan Buddha. Dalam hal ini mudra banyak dilakukan pada tangan dan jari.

Eksplorasinya pada mudras dan etude *lengger* lalu ditautkan dengan kendang, gitar distorsi, dan teknik vokal *screaming*. Sebagai contoh ketika Otniel menatap tajam dilatari dengan *noise* dari distorsi, di mana jari telunjuknya terbujur kaku. Lantas ia rentangkan jari tersebut ke pelbagai arah. Atau ketika produksi suara hanya berasal dari kendang, di mana eksplorasi tubuh Otniel atas etude *lengger* semakin beragam dengan detail-detail gerak yang spesifik pada satu gerak tertentu, seperti halnya pada gerak mengayun, gerak eksplorasi pada area pinggang, dan sebagainya.

Hal yang tidak kalah menarik adalah impresi yang diciptakan pada akhir pertunjukan, di mana Otniel berjalan dengan lututnya ke arah pemain kendang. Dengan diiringi gitar distorsi, ia menembang. Sementara itu, ia memasang *kemben* pada tubuhnya dan konde *lengger* di atas kepalanya. Disertai dengan alunan gitar dan kendang, ia menatap ke arah penonton dengan senyum. Kaki perlahan ia

langkahkan, setibanya di area depan panggung lampu pertunjukan memudar. Senyumnya dilumat gelap, tanda usai pertunjukan.

## Bicara yang Tidak Bisa Dibicarakan

Bukan tanpa sebab Otniel memadukan antara *Lengger* dan musik metal. Bagi dirinya, kedua jenis kesenian tersebut sama-sama memiliki kesamaan, yakni terpinggirkan, atau minoritas dalam semesta musik ataupun tari. Di mana *Lengger*—terlebih *Lengger Lanang*—sebagai minoritas di dalam jagad tari, ketimbang tari-tari mapan lainnya, seperti *bedhaya*, *gambhyong*, dan sebagainya. Tidak hanya itu, *Lengger Lanang* atau *Lengger* yang ‘dianut’ Otniel merupakan kesenian Banyumas yang mempertunjukkan *cross-gender*, yakni laki-laki yang menari dan memerankan perempuan di atas panggung. Walhasil, stigma negatif bukan hal asing tersemat bagi *Lengger Lanang*. Mereka tidak punya suara! Padahal sungguh agung kesenian tersebut diciptakan, di mana *Lengger* merupakan ritus kesuburan yang mencerminkan keseimbangan hubungan manusia, alam, dan Tuhan.

Tidak jauh berbeda, bagi Otniel dan kolaborator dalam karya ini, musik metal mempunyai pengalaman yang serupa, terpinggirkan. Namun, perlu diingat bahwa diseminasi sebuah musik di Indonesia turut didasarkan pada rezim. Dalam hal ini, musik metal sebagai genre memang mempunyai pengalaman serupa, yakni terpinggirkan di tempat asalnya. Mereka menjadi medium perlawanan atas kemapanan. Hal itu tentu betul! Alih-alih sama, di Indonesia mempunyai soal yang berbeda, di mana pada awal persebaran musik metal justru didengarkan oleh mereka yang memiliki akses—yang berarti didengarkan oleh orang-orang yang justru berkebalikan, yakni mapan. Sebuah kenyataan diseminasi musik metal di era orde lama yang berbeda dengan era global kini.

Terlepas dari catatan konteks tersebut, bagi Otniel dan kolaborator, *lengger* dan musik metal dikonotasikan minoritas dan melawan kemapanan. Dalam hal ini, padanan ‘nasib’ dan bentrokan bentuk kedua kesenian ini dirasa dapat memberikan satu pesan yang sama, yakni perlawanan. Hal yang lebih menarik, perlawanan atau

meng-*counter* kemapanan ini tidak diposisikan sebagai wahana balas dendam, namun sebagai ruang refleksi dan dialog untuk pelbagai hal yang lebih aktual dan kontekstual. Lantas perlawanan macam apa yang diwujudkan? Bentrokan antara bunyi distorsi dan alunan kendang memberikan ruang dialog untuk Otniel. Sebagaimana Otniel berlatar kepenarian maka tubuhnya menjadi ejawantah atas dialog tersebut. Otniel menari dengan ‘asing’ ketika distorsi mengiringi. Otniel menari dengan nyaman ketika kendang dan padanan kedua tarik ulur tersebut yang ia wujudkan di dalam tubuhnya. Dalam hal ini perlu diakui bahwa tubuh Otniel sudah sangat nyaman dan dalam pada *Lengger*, di mana ia terlihat sangat menikmati ketika menari etude *lengger* dengan memejamkan mata.

Kendati demikian, sempat muncul ketakutan saya akan jenis presentasi yang dilakukan Otniel pada jauh-jauh hari sebelumnya. Seperti, apakah Otniel akan membawa tari *lengger* yang lazimnya ke pertunjukan kali ini? Pertanyaan-pertanyaan akan bagaimanakah Otniel mengolah *Lengger*; atau apalagi yang dapat dieksplorasi; dan terus sebagainya. Namun, hal tersebut luluh lantak ketika melihat pertunjukannya, di mana eksplorasi tidak hanya pada ketubuhan yang baik—walaupun perlu dicatat pada bagian transisi dari tiap *mood* ketika berganti—, melainkan juga pada gagasan yang kritis, bahkan medium kolaborasi yang mengejutkan. Alhasil, kendati tajuk karya *Lengger* cukup ‘menjebak’—dalam hal ini tajuk sangat asosiatif pada karya tari *Lengger* yang konvensional—dari karya Otniel-lah perlawanan yang kerap kali tidak bisa dilakukan justru dapat diwujudkan.



## Among Raga

### 5. Batas dan Bebas dalam Kejawaan

Sebuah bulatan transparan dengan tinggi tiga tubuh orang dewasa terletak di tengah panggung, ditembakkannya *video mapping* semesta raya padanya. Sementara itu, samar-samar seorang perempuan mengayunkan tangannya secara perlahan di dalamnya. Seorang laki-laki berdiri di sisi depan panggung menderapkan kakinya secara teratur. Setelahnya bulatan tadi terbelah, sang perempuan masih melanjutkan tariannya walaupun dengan beragam gangguan. Seraya mengingatkan jika kejawaan perlu dipelihara bahkan dilatih agar siap dalam segala kondisi.

Adalah gambaran singkat dari pertunjukan tari kontemporer bertajuk *Among Raga* yang dipertunjukkan dalam rangkaian ArtJog 10 pada Jumat (16/6/2017) di panggung terbuka, Jogja National Museum (JNM). Repertoar yang berdurasi 31 menit ini merupakan karya baru dari koreografer senior, Bimo Wiwohatmo dan Anastasia Melati, yang sekaligus menarikannya. Repertoar ini turut menggandeng beberapa nama seniman, seperti Siswati Dancis Wati (sinden), Bagus Mazasupa (penata musik), Ong Hari Wahyu (penata artistik), Nita Azhar (penata kostum), Anung S. (*video mapping*), Mata Emprit (*set builder*) dalam menggarap karya tersebut.

Karya *Among Raga* tak hanya menciptakan suasana tenang dan *ajeg*, tetapi nuansa *chaos* dari padu-padan pelbagai elemen repertoar pertunjukan. Namun, alih-alih setiap elemen terpisah dan saling berlawanan, setiap elemen justru menjalin satu keutuhan yang harmonis. Pertunjukan pun tidak hanya memberikan kesan artistik yang me-

nawan, terlebih dari kekayaan visual, melainkan turut menghadirkan pesan kuat dan kesan estetis yang bermuara dari gerak tari Jawa yang itu-itu saja, tetapi dapat dikemas dengan tak begitu-begitu saja.

## **Paradoksal Tubuh yang Mewujud**

*Among Raga* telah mendulang rasa penasaran bahkan sebelum pertunjukan dimulai. Pasalnya sebuah bundaran besar dengan kain putih menyelimuti terletak di tengah panggung sudah sedari awal terlihat. Pertunjukan lantas dimulai dalam cahaya yang samar-samar menyinari Bimo Wiwohatmo di sisi kiri panggung. Bimo yang ‘bersarung’ kuning tersebut memulainya dengan gerakan yang sederhana. Disertai tatapan tajam ke penonton, Bimo mengayunkan tubuhnya juga tangannya, naik dan turun. Sementara itu, lambat-lambat terdengar alunan berderap dari rekaman orkestra yang digubah oleh penata musik, menyatu dengan gerak Bimo sebelumnya.

Lima belas menit adalah waktu Bimo mengurai gradasi gerakan tarinya: mulai dari gerakan sederhana mengayun, merentangkan tangan, hingga berputar tetapi dengan tempo yang stabil—tanpa berhenti berputar setelahnya. Jika diamati, gerakan yang ringan namun stabil merupakan strategi yang jitu dari Bimo untuk menari hingga usai. Bimo bisa saja menyangkalnya sebagai sebuah strategi, terlebih gerakan sederhana memang sudah menjadi ciri khasnya, namun pemilihan gerakan ini membantunya dalam mengatur pernapasan dengan baik. Menariknya, dampak visual dari gerak tanpa henti tersebut telah mencipta keintiman. Menurut hemat saya, keintiman dan emosional muncul karena gerak Bimo yang terus berulang dan letaknya yang dekat dengan penonton.

Sementara itu, di tengah panggung bulatan dengan tembakan *video mapping* menemani 15 menit selama Bimo menari. *Video mapping* tersebut menghadirkan beragam visual, mulai hanya guratan cahaya, pusaran warna, galaksi, hingga janin di dalam kandungan, dan sebagainya, yang menyiratkan pelbagai dimensi di dalam semesta raya. Yang cukup membahagiakan, dalam repertoar *Among Raga*, *video mapping* dapat selaras dengan koreografi yang disusun. Pasalnya, yang

ditakutkan dari adanya *video mapping* adalah penampil akan tercerabut kehadirannya, terampas perhatian penonton kepada video semata, dan fokus pada penari menjadi tontonan menjadi buyar. Ketakutan dari penggunaan teknologi yang lazimnya terjadi.

Kembali pada tarian, setelah itu Bimo mengakhiri tariannya dengan gerakan terjatuh seketika, dan secara cepat perhatian berganti ke arah Anatasia Melati yang berada di dalam bulatan tersebut. Alih-alih Melati memberikan visual yang kontraproduktif di dalam bundaran, gerakan-gerakan kecil dari balik kain samar-samar yang membalut bulatan itu justru membuat rasa penasaran yang tak berkesudahan. Dengan *video mapping* yang menggambarkan lebih sederhana, gerakan Melati di dalam bundaran terasa sangat magis.

Terlebih gerak yang dipertunjukkan Melati bukanlah gerak-gerak dengan pola yang berlebihan, yakni dengan membelakangi penonton, ia hanya bergerak layaknya gerak *ngoyog* dalam tari tradisi Jawa. Melati melakukan gerak *ngoyog* beberapa saat dengan pelbagai eksplorasi gerak tangan yang perlahan, setelah itu ia mulai menatap ke penonton dengan tempo yang sama lambatnya. Ketika menatap ke depan, pelbagai gerak lambat tetap dipertahankan, mulai dari gerak *mendag* dengan mengarah ke kiri dan ke kanan secara perlahan, hingga ditambahkan eksplorasi gerakan tangan yang sarat dengan gerak tari tradisi Jawa. Rangkaian gerak tersebut seakan menyematkan pesan atas langkah demi langkah dalam memperlihatkan dimensi kehidupan.

Dalam hal ini Melati banyak melakukan gerakan *slow-motion* pada pelbagai gerak yang lazimnya tidak selambat yang ia peragakan. Atas apa yang ia lakukan, yang cukup mengagetkan adalah hasilnya justru baik dan menarik. Namun, Melati bukan tanpa sebab melakukannya, usut punya usut Melati memang tengah melakukan riset atas estetika kejawaan, khususnya pada hal *anteng jatmika semeleh* dalam paradoks *mulur-menegang*. Alhasil gerak lambat namun menyiratkan kemapuanlah yang tercipta.

Di balik itu semua, sudah barang tentu repertoar ini telah melakukan proses latihan yang tidak sebentar, terlebih pada kekuatan lutut dan olah pernapasan dari dua penari yang tidak terbilang mudah.

Namun, sedikit catatan, andai kata raut wajah Melati diberikan *make up* yang lebih sederhana (tidak terlalu tebal), niscaya nuansa *slow* yang dibangun dapat saling mendukung.

Pada pertunjukan yang cukup memukau lainnya adalah ketika bulatan tersebut melayang meninggi perlahan dan meninggalkan Melati di daratan. Lantas bundaran itu terpecah laiknya kucup bunga yang tengah mekar, tetapi terbalik. Sementara itu, nuansa semakin menarik ketika Siswati (sinden) berjalan perlahan melintas Bimo dan Melati sambil bersenandung. Eksplorasi teriakan Siswati pada konsonan a dan e secara bergantian menambah kesan yang dramatis. Hal yang cukup disayangkan adalah, posisi *mic* yang terlalu dekat atau *setting-an* dari *sound system* yang mengakibatkan suaranya terlalu kasar nan keras.

Bersamaan dengan lengkingan Siswati, lantas Melati dan Bimo merespons suara dengan gerak dengan tempo lambat namun lebih eksploratif. Hingga beberapa saat setelahnya, laiknya bedak atau terigu turun seketika di sekujur tubuh Melati. Kemudian, hal tersebut berulang kembali hingga dua kali. Dengan posisi Melati yang tetap menari dengan taburan bedak dengan asap yang mengepul, nuansa pertunjukan terasa magis, visual dan fantastis.

## **Among Raga yang Terlalu Cantik**

Sinopsis singkat, “Tubuh (raga) merupakan sebuah media representasi, juga sekaligus bentuk atau simbol dari suatu semangat zaman. Tubuh bisa dimuliakan dalam sebuah ritual dan juga dalam suatu hiburan”, telah menyiratkan adanya paradoks atau kontradiksi dari setiap raga manusia. Secara lebih lanjut, tubuh tidak dapat dianggap tunggal, melainkan plural, atau jamak dengan ragam misterinya. Alhasil atas dialogis ide tersebut, sebuah proses kreatif dari Bimo, Melati, dkk. telah menghasilkan karya tari kontemporer yang dapat menjadi *role model* untuk penari lainnya, khususnya penari muda.

Pasalnya, repertoar *Among Raga* ini berangkat dari riset Anastasia Melati tentang estetika tradisi yang sengaja dihadirkan dalam bingkai tari kontemporer. Melati sebelumnya telah melakukan penilikan lebih lanjut atas dialogis *anteng jatmika semeleh*, dan karya ini adalah salah

satu ide dari pelbagai hasil risetnya. Dalam hal ini riset menjadi penting pada sebuah tarian sebelum melakukan eksplorasi gerak dan pencarian visual. Lantas dengan ide yang matang, Melati, Bimo, dan tim mewujudkan gagasan tersebut dengan eksplorasi gerak dan visual yang cakap di mata.

Alih-alih visual dan eksplorasi gerak terpisah satu sama lain, penggunaan medium *video mapping* dan artistik (bundaran) di tengah panggung justru telah membantu pelbagai eksplorasi gerak yang dirangkai Bimo dan Melati menjadi satu bangunan estetis yang integral. Lantas bagaimana dengan pesan yang ingin dikemukakan dalam pertunjukan? Terintegrasinya pelbagai elemen menjadi satu keutuhan ini kiranya menstimulasi penonton untuk mendalami alam pikir dari repertoar tersebut. Mencari apa yang ingin diperjuangkan 'kejawaan' dalam kondisi yang kontras, antara kungkungan (baca: lingkaran) atau kebebasan (baca: terbukanya lingkaran). Perbedaan kondisi tersebut dapat dibaca sebagai konstelasi zaman yang berubah, dan yang terpenting kini adalah bagaimana tubuh sebagai representasi kejawaan dicaturkan dalam konstelasi tersebut.

Bertolak dari itu semua, kiranya menyematkan repertoar *Among Raga* sebagai karya tari kontemporer yang cakap, sudah barang tentu harus dilakukan. Terlebih jika karya ini dipentaskan di *indoor*, mari kita tunggu pementasan selanjutnya!





## *Balabala*

### **6. Unjuk Gigi Perempuan Timur Indonesia**

Seusai pertunjukan para penari menitikkan air mata, bukti atas peluh keringat mereka selama dua belas bulan masa persiapan karya terbaru Eko Supriyanto, *Balabala*. Pilihan Eko untuk mengajak lima perempuan asal Jailolo, Maluku Utara, di dalam karyanya telah berbuah manis. Tidak hanya tampil, Eko telah menyihir kemampuan menari mereka dengan cakap. *Balabala* telah memesona penonton di *World Premiere* pada Sabtu (5/11/2016) dan Minggu (6/11/2016) di *Blackbox*, Komunitas Salihara.

Dipertunjukkan sebagai penutup SIP Fest 2016, Salihara International Performing-Arts Festival, karya Eko Supriyanto ini telah memberikan sajian pertunjukan yang berbeda. Alih-alih hanya berada pada bayang-bayang repertoar sebelumnya, *Cry Jailolo*, repertoar *Balabala* telah memberikan impresi yang tidak kalah kuat. Kendati beberapa gerak hampir serupa, Eko telah membuat komposisi tari yang berbeda, mulai dari seleksi penari, pilihan akan variasi ragam gerak, hingga alur pertunjukan.

Dalam karya ini Eko kembali berkolaborasi dengan dua sosok lain di balik keberhasilan *Cry Jailolo*, yakni Arco Renz, dalam menciptakan dramaturgi dari pertunjukan; dan Iskandar K. Loedin sebagai *scenographer* dan penata cahaya. Tidak hanya itu, kini Eko turut bekerja sama dengan Erika Dian dalam penataan busana; serta Nyak Ina Raseuki atau kerap dikenal Ubiet, melalui komposisi musik yang telah membuat kesan magis di awal pertunjukan, kesan energik di tengah pertunjukan, dan kesan autentik di akhir pertunjukan. Alhasil para

penari yang terdiri dari Yimna Meylia Meylan Runggamusi, Siti Sadia Akil Djalil, Yezyuruni Forinti, Mega Istiqama Arman Dano Saleh, dan Dian Novita Lifu berhasil menyampaikan pesannya selama 60 menit durasi pertunjukan.

## **Memburu Mata Mencekam Rasa**

Teram-temaram cahaya hijau menyinari, seorang perempuan melangkah perlahan memasuki panggung pertunjukan. Berdiri di panggung bagian belakang menatap tajam ke arah penonton. Bersamaan dengan itu, empat orang penari lainnya masuk perlahan dari arah yang berlainan. Berdiri tegak memandang, sayup-sayup suara mulai terdengar. Suara senandung bernada rendah mulai terdengar disambung dengan nada tinggi lainnya. Perlahan seorang penari melangkah ke tengah panggung. Memandang penonton dengan tatapan tajam, ia mulai bergerak dengan sederhana. Hal itu turut dilakukan secara bergantian dengan penari lainnya. Dengan suara laiknya teknik akapela yang lebih tinggi dan ramai, gerak penari yang lebih pelan seakan memberikan impresi yang kokoh.

Setelahnya suara akapela tadi pun berganti menjadi bunyi *electornic dance music* (EDM) yang lebih berderap, tetapi monoton. Diperkuat dengan nuansa cahaya yang berubah menjadi lebih terang, yakni kuning, satu per satu para penari mulai bergerak lebih cepat. Pada bagian ini para penari sudah mulai memperlihatkan pola dan ragam gerak yang lebih panjang. Para penari melakukan ragam gerak secara bersamaan melangkah ke kiri dan ke kanan. Yang menarik, mereka juga membentuk formasi saling-silang pola lantai yang membuat visual pertunjukan semakin beragam. Tidak hanya itu, para penari juga membentuk formasi gerak antara satu dengan lainnya secara berlainan. Lima ragam gerak yang berbeda dalam satu panggung tersebut lantas membuat visual pertunjukan semakin menawan.

Cahaya yang menaungi sekujur tubuh penari pun berganti menjadi merah, tanda akan nuansa pertunjukan yang berubah. Mereka kembali menatap tajam ke arah penonton, bersamaan dengan itu semua penari mengepalkan tangan kirinya. Tangan terkepal itu lantas bergetar

laiknya emosi yang tak tertahankan. Para penari tersebut menatap kelimpungan tangan mereka masing-masing. Tidak hanya menatap dan mengepal, secara bergantian para penari turut melakukan ragam-ragam gerak tadi. Hingga mereka bergerak dengan ragam dan tarian yang sama.

Tiga per empat pertunjukan berlangsung maka akan terbayang bagaimana Eko mengemas bagian akhir pertunjukan, terlebih pada bagian awal dan tengah yang sudah memiliki impresi yang sangat kuat. Lantas untuk menyelesaikan pertunjukan, Eko yang berkolaborasi dengan penata cahaya—Iskandar K. Loedin—mengganti nuansa pertunjukan dengan lampu panggung berwarna putih yang justru menunjukkan secara jelas para penari. Ditutup tanpa alunan musik, secara lantang dan bergantian mereka justru berbicara menggunakan bahasa lokal mereka, Jailolo. Dibarengi sesekali dengan ragam gerak, para penari seakan semakin jelas terlihat, tidak hanya secara visual dari anatomis dan gerak kepenarian, namun suara percakapan yang terdengar lantang telah menunjukkan mereka berada ‘di antara’ kita. Kehadiran mereka tidak lagi terepresentasikan melalui gerak dan tubuh, namun suara yang teridentifikasi melalui bahasa.

## Dari dan untuk Indonesia Timur

Pascakesuksesan repertoar *Cry Jailolo* dengan *world tour*-nya, salah satu ketakutan terbesar akan kekaryaan Eko adalah berhentinya kreativitas dalam menciptakan karya selanjutnya. Terlebih repertoar *Balabala* juga bersumber dari kehidupan masyarakat Jailolo sehingga tingkat kesulitan untuk membuat karya yang berbeda dirasa cukup sulit dilakukan. Namun, ketakutan tersebut seakan telah dijawab lunas.

Dari pertunjukan tersebut, Eko memang telah terang-terangan menyatakan bahwa inspirasi gerak akan karyanya turut berasal dari tarian Soya-soya dan Cakalele, tari masyarakat Jailolo. Namun, kepiawaiannya Eko dalam mencipta koreografer telah membuat tarian rakyat tersebut berubah dari akarnya, tetapi tetap representatif. Dengan gerakan lambat nan berirama, tarian yang lazimnya dimainkan oleh laki-laki tersebut justru terkesan kokoh dan menyentuh ketika dimainkan

oleh perempuan. Terlebih terbalut pesan akan posisi perempuan yang kerap tidak diperhatikan, khususnya di daerah terpencil bagian timur Indonesia.

Selain pada pesan, repertoar *Balabala* juga membawa kesan yang dramatis dari para penari. Tidak dapat dimungkiri bahwa masih terlihat wajah dan gerak yang gugup dari penari, terlebih pertunjukan itu adalah kali pertama mereka tampil. Namun, tingkat adaptasi mereka atas panggung cukup cepat. Kegugupan gerak di awal pertunjukan seakan terbayar lunas dengan kepercayaan diri para penari *Balabala* di tengah dan akhir pertunjukan. Di sinilah kita dapat melihat kepiawaian Eko dalam mencermati kesenian setempat, dan tidak memaksa kelima penari untuk menarikan tari tradisi Jawa atau Bali. Eko justru berhasil mengembangkan dari apa yang masyarakat setempat miliki. Alhasil gerak demi gerak—terlebih adanya percakapan antarpeneri di akhir pertunjukan—terasa sangat autentik.

Dari karya ini, agaknya kalimat *think locally act globally* telah terimplementasikan tegas. Namun, kita perlu mencurigai adagium tersebut soal seberapa jauh pemanfaatan eksotika yang disematkan, terutama bagi *outsider*. Jika merujuk pada karya, kiranya Eko tidak berpangku pada eksotika Timur—yang sudah jelas tampak—semata, pasalnya ia turut memberikan pendalaman gerak dan koreografi pada karya *Balabala* ini. Rasanya langkah seperti ini baik dalam mengeksplorasi wajah lain tari Indonesia yang kerap sengaja dilupakan atau justru dieksploitasi.



## *Pager Bumi*

### **7. Mengurai Paradoks Jawa Memahami Cikal Bakal**

Belakangan ini tegangan hingga konflik antarkelompok kerap terjadi, dan tidak jarang berakhir dengan kekerasan. Pasalnya, mereka berdalih bahwa aturan kelompoknya bertumbukan dengan aturan kelompok lain sehingga kata damai jauh panggang dari api. Terbetik dari konstelasi yang terjadi, Garin Nugroho berinisiatif membuat sebuah pertunjukan yang nyaman dilihat, tentu dengan pesan yang tidak kalah mendalam. Alih-alih mengambil variabel persoalan dengan wantah, Garin justru membawa unsur tradisi dengan latar belakang awal abad ke-19. Alhasil Garin mengajak penonton untuk menanggalkan pengetahuan dan mengedepankan pengalaman dalam mengalami cerita yang disusun olehnya.

Garin membawa kita pada zaman di mana cikal bakal kelompok dan pengaruhnya baru berkembang. Digambarkan dua pengaruh besar yang berkontestasi, yakni kolonial yang kapitalistik sehingga perdagangan dan keuntungan menjadi target utama; dan [Garin menyebutnya dengan] ideologi dan agama baru. Singkat kata, Jawa terasa sangat membingungkan, bercampur baur tanpa kesadaran, hingga pada titik paradoks. Dan naasnya, dengan bangga kita memetik paradoks tersebut tanpa daya kritis yang menyertainya.

Bertolak dari tatanan itulah maka atas dukungan Dinas Kebudayaan Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, Garin membuat sebuah pertunjukan bertajuk *Pager Bumi: Jalan Sunyi Manusia Jawa*. Sebuah pertunjukan lintas disiplin, antara tari, musik, teater, dan

beberapa konsep wayang serta film, atau sederhananya dapat ditautkan pada sendratari. Dalam merancang dan menyusun karya, Garin menggandeng beberapa seniman lain untuk bekerja-sama, yakni Bimo Wiwohatmo pada koreografi, Ong Hari Wahyu pada artistik, Bagus Mazasupa pada musik, dan Retno Damayanti pada kostum.

Sementara itu, dalam mewujudkan gagasan tersebut, Garin mengajak Cahwati (vokal) dan Eko Purnomo (musik); tiga penari utama: Nungki Nur Cahyani, Anter Asmorotejo, Anggono Kusumo, serta grup penari yang beranggotakan: Galih, Riana, Dita, Mayong, Ayu, Acintyaswati. Dipertunjukkan di Pendhapa Art Space, Yogyakarta pada hari Sabtu (25/3/2017), pertunjukan juga dihelat di Brisbane, Australia pada tanggal 1 April. Pergelaran sendratari ini merupakan pertunjukan pertama dari tetralogi yang akan dibuat oleh Garin.

Kembali pada cerita, *Pager Bumi* ini menceritakan perjalanan sekelompok manusia yang ditujukan untuk mencatat pelbagai perubahan yang terjadi di tanah Jawa. Diwujudkan dengan seorang Ksatria Islam Jawa—dimainkan oleh Anter—, sang Istri—dimainkan oleh Nungki—serta hewan penjaga (baca: anjing)—dimainkan oleh Anggono. Dalam perjalanannya, para pejalan tersebut menemukan pelbagai pagar—baik yang terwujud ataupun nirwujud—untuk pelbagai hal, dan kerap bergesekan. Bertolak dari cerita inilah, Garin membawa penonton berandai-andai guna mengurai paradoks yang kini terasa semakin gamang.

### ***Pager Bumi*: Perayaan dan Pertikaian**

Bunyi ritmis kendang terdengar mengagetkan dari belakang bangku penonton. Seorang pemusik dengan mengenakan topeng merah memainkan kendang dengan riang memecah keheningan. Berjalan perlahan mengarah ke arena pertunjukan menarik perhatian. Setibanya di arena pertunjukan, ia menghela napas, menghentikan permainannya. Alih-alih diam, ia justru berteriak lebih lantang, “Arak-arakan yo!”. Sontak dari sebuah pintu di sisi kanan arena, satu rombongan keluar bergantian. Menyambut panggilan sang pemusik, rombongan

yang berjumlah dua belas orang—sembilan penari serta tiga pemusik—turut menari dan bernyanyi membuat suasana semakin gegap gempita.

Seorang perempuan pembuka jalan membawa persembahan, di belakangnya turut disusul oleh sang Ksatria, istri, dan hewan penjaga, serta diikuti oleh enam penari berbusana seragam menari dengan riang. Enam penari ini cukup memberikan efek yang ramai, terlebih mereka bergerak dengan menggunakan pecut—lazim digunakan Jaranan—dengan diputar-putarkannya ke segala arah. Belum lagi, Cahwati sang sinden yang seakan membawa persembahan mengisyaratkan adanya arak-arakan. Terbetik dari hal tersebut, arak-arakan dipertunjukkan, bukan hanya soal ramai yang diciptakan, namun terbetik nuansa perayaan.

Selanjutnya, dialog mulai dibuka oleh sang sinden dengan memperkenalkan diri dan rombongan yang datang sebagai pewarta keliling. Seketika suasana hening, dan para penari mulai berlutut dengan perlahan. Dialog dimulai dengan menarasikan tentang bumi yang gonjang-ganjing, dengan keadaan yang tidak baik-baik saja. Di sela pembicaraan, enam penari yang tengah berlutut mengenakan sebuah penutup kepala ala topi Dolalak. Narasi tadi berhenti pada sebuah term ‘arak-arakan’. Kembali seketika mereka menari dan menyanyi dengan semangat menampilkan arak-arakan.

Setelah arak-arakan usai, seorang penari laki-laki—memerankan anjing—berjalan perlahan menuju ke arah depan arena, ia mulai berkelakar bahwa dirinya adalah sang *Pager Bumi* yang siap menjaga dari pelbagai halang rintang. Laki-laki tersebut pun mulai berucap sambil menuju para enam penari tadi. Turut menggoda sambil menerangkan atas kejadian yang terjadi. Setelahnya mereka kembali menari, namun di satu saat semua penari terhenyak, sementara laki-laki tadi masih terus menari. Mulai tersadar ia berucap, “Lah, kok *mandheg!*”. Lantas mereka kembali menari.

Kembali pada dialog, istri dari ksatria [diperankan oleh Nungki] mulai berdialog dengan nada lirih menyayangkan pelbagai keadaan, dan mengenang beragam peristiwa. Ia berbalik badan dengan memunggungi penonton, membuka perlahan pakaian yang

dikenakan, hingga kemben tersisa. Sang istri mendekati sang Ksatria dan membuka perlahan bajunya. Seketika ia mulai kembali menari. Perempuan menari dengan tenang hingga mempercepat gerak namun ritmis. Sementara itu, sang Ksatria bergerak dengan gagah nan agresif. Di sisi lain, enam penari lainnya melepas topi disisipi sesekali dengan kosa gerak tari.

Sang Ksatria berkelakar “*Iki zaman apa?!*” dengan nada yang marah, dinaungi kendang dengan ritmik yang semakin cepat. Setelahnya ia kembali disambut dengan arak-mengarak. Berbeda dengan sebelumnya, enam penari lainnya kini menari dengan kipas. Sementara penari yang memerankan anjing mengambil sikap gerak layaknya raksasa (baca: *buto*). Di sisi yang berbeda ksatria dan istri berjalan perlahan ke arah belakang panggung. Mereka perlahan mengenakan topeng Jawa, sedangkan sang istri turut berambut tangkai padi kering—gabah. Sang hewan turut berganti wajah dengan topeng yang lain sehingga ia bergerak layaknya manusia, tidak seperti sebelumnya, menyerupai anjing.

Alunan musik terasa lebih tenang, mereka menari dengan perlahan, gerakan tari—mengacu ke *alusan*—dan terasa *ajeg*. Ksatria dan istri menari halus dalam gerakan yang serupa dan serentak, disertai dengan gerak serempak dari para penari. Di sisi kiri mereka, sang hewan peliharaan yang telah berubah rupa menari dengan liar membuat kontras pertunjukan semakin jelas. Tidak hanya itu, sang ksatria turut bertikai dengannya. Beragam gerak perkelahian yang distilisasi, bergulingan, hingga saling berjatuhan satu sama lain divisualkan. Berkenaan dengan adegan ini, ksatria merapal kata layaknya mantra. Adegan ini sangat simbolis atas pertikaian dua kelompok tanpa akhir, yang terjadi hanya karena berbeda nilai acuan seraya terusik satu sama lain. Dengan adegan pertikaian, kesan *chaos* tersemat ke benak penonton.

Di akhir pertikaian, sang ksatria berkelakar, “Duh Gusti, kenapa seperti ini?”. Datang menyambangi sang istri, mendatangi, merapal keluh menyayangkan peristiwa. Perkelahian tak kunjung usai, sang istri ksatria mendatangi mereka untuk melerainya. Perlahan sang ksatria mendekati sang laki-laki tadi, menarik topeng dari wajah tanpa rupa walaupun terasa sulit. Perlahan terlepas, mereka mulai tersadar satu sama lain. Nuansa semakin harmonis ketika para penari mulai bernyanyi lirih



dan menari secara bersamaan. Di tengah tarian, sang ksatria berkelakar bahwa perlu ditegakkan pagar jiwa dengan *pager* bumi Jawa [di malam itu, seakan semesta menyambut, petir terdengar menggelegar]. Lalu mereka—tiga penari tadi—berlutut dan menyembah, sedangkan enam penari perempuan lainnya menembakkan peluru ke udara. Samar-samar lampu padam, tanda telah usai pertunjukan.

## Memagari dengan Toleransi

Pada awalnya pertunjukan terasa membingungkan, terlalu banyak arak-arakan, terlalu banyak perayaan, dan terlalu banyak kemeriahan. Seraya terus mencari apa yang ingin dikatakan dari pertunjukan sendratari tersebut ketika pertunjukan berjalan. Namun, kesan yang didapatkan seakan berbeda ketika menyaksikannya hingga usai pertunjukan. Di mana arak-arakan telah menjadi penanda atas sebuah peristiwa, mulai dari arak-arakan penyambutan, arak-arakan perlawanan, arak-arakan modernisasi, arak-arakan penaklukan, arak-arakan nilai baru, hingga arak-arakan pematokan tanah-tanah industri pertanian baru.

Dalam hal ini, secara tersurat arak-arakan dapat dimaknai sebagai penanda perayaan atas penerimaan akan hal baru, sedangkan secara tersirat kita dapat mendapatkan nilai ‘kejawaan’ justru dari arak-arakan. Mengapa demikian? Pasalnya, Garin tidak secara jelas meletakkan keberadaan di mana letak kejawaan yang dimaksud, terlebih jika melihat susunan penampil yang berbeda asal. Tentu pilihan tersebut dapat ditafsir-ganda (*multi-interpretation*), dengan dimaknai sebagai perjalanan, dan juga dapat dimaknai sebagai petanda akan Jawa yang bergelimang pengaruh hingga berliput paradoks.

Secara lebih lanjut, Garin turut memberikan gambaran Jawa yang berbeda. Jawa alternatif, Jawa yang tidak merujuk kekuasaan adiluhung tertentu, namun tetap terasa Jawa dengan adanya arak-arakan dan beragam kosa gerak tari. Hal ini pun diamini oleh sang koreografer, Bimo Wiwohatmo, bahwa gagasan utama dari pertunjukan ini adalah *bedoyo*, namun perkembangan cerita gerak tidak menempatkannya lagi pada *bedoyo* atau *bedayan*, melainkan *Pager Bumi* itu sendiri. Alhasil dalam gerak tari pun, gerak-gerak tarian Jawa tetap menginspirasi para

penari untuk bergerak walaupun tanpa pola lantai dan pola gerak yang telah terpakem.

Dalam arti, Garin bekerja sama dengan Bimo Wiwohatmo membebaskan pakem gerak mereka ke sebuah gaya tarian rakyat yang lebih bebas. Dalam pola lantai pun, Bimo akhirnya merujuk pada pola *simpingan* pada wayang, dan mempertemukan antara satu penari dan penari lainnya di tengah laiknya di depan sebuah kelir. Sementara pada kemampuan penampil, tidak perlu meragukan Cahwati dalam olah suara, nuansa Jawa sangat erat terasa, dan alunan musik olahan Bagus juga cukup baik mengiringi. Dan dalam kepenarian, Anter dan Nungki bermain dengan cukup cakap, sedangkan Anggono lebih menyita perhatian. Jika bicara enam penari lainnya, [walaupun tidak semua] dasar kepenarian tari klasik dari para penari tetap terasa sehingga kurang terasa lepas ketika bergerak ala tari rakyat, semisal *dolalak*. Pun tidak dimungkiri keenam penari bermain dengan cukup apik dalam porsi dan kesinergiannya dalam karya.

Tidak hanya itu, dalam karya *Pager Bumi* ini, Garin dkk. turut mengandalkan pelbagai permainan simbol. Mulai yang terwujud, antara lain pecut, topeng, kacamata, kipas, pistol, gabah, dan properti lainnya, hingga yang nirwujud, antara lain gerak-gerak yang tersusun dalam pertunjukannya. Permainan simbol tersebut sekiranya dapat memberikan tanda adanya perayaan, persembahan, perebutan, hingga penyesalan. Dan simbol tersebut terasa saling menyulam satu sama lain benang merah pertunjukan, yakni *Cipta lawang karsa kawujud saka Bumi Jawa*.

Bertolak dari itu semua, kendati pertunjukan terasa sangat ramai, semoga para penonton dapat menyadari pesan yang ingin disampaikan, bahwa masyarakat Jawa perlu melakukan jalan sunyinya untuk mengenali diri dengan kejawaannya, bukan dengan pelbagai hal baru yang memekakkan mata dan terkadang tanpa makna. Sulit sekiranya, namun perlu rasanya dicoba untuk masyarakat kita yang semakin lapar kuasa.



## *Hijrah*

### 8. Tubuh di ‘Persimpangan’ dan Migrasi Gender

Sejak kemunculannya, Rianto telah mencuri perhatian publik dengan tari yang ia tampilkan. Adalah *Lengger Lanang*, salah satu jenis tari dari Banyumas yang mempertunjukkan praktik *cross-gender*—laki-laki yang menarikan tarian perempuan—ia pilih sebagai media ungkap dalam menyampaikan interpretasinya terkait tubuh, jenis kelamin, dan konstruksi. Alih-alih hanya pilihan jenis tarinya yang ‘berbeda’, Rianto turut mempunyai kualitas kepenarian yang baik, tercatat bahwa ia pernah menjadi penari 24 jam di International Dance Day di Solo, Indonesia beberapa tahun lalu, bahkan belakangan ini ia juga menjadi salah satu penari di Akram Khan Company, Inggris. Dua karya Rianto sebelumnya yang menyita perhatian adalah *Soft Machine—solo work under the direction of Choy Ka Fai*—dan *Medium* yang dipertunjukkan pada tahun 2016. Pada tahun 2018 ini, ia mempresentasikan karya *work in progress*-nya bertajuk “*Hijrah* di Yogyakarta, Indonesia”.

--

Dengan wajah genit, Rianto menari dengan gemulai diiringi tembang yang dilantunkan oleh Cahyati. Sementara alunan berganti menjadi berderap, seketika Rianto menarikan gerakan sebaliknya, gagah. Sangat kontras dengan gerak sebelumnya. Dalam hal ini, Rianto mewujudkan dua gender sekaligus di dalam tubuhnya, laki-laki dan perempuan. Alih-alih dihadirkan berlawanan, Rianto justru mendialogkan keduanya di dalam sebuah tari kontemporer bertajuk *Hijrah*.

*Hijrah* merupakan karya *work in progress* dari Rianto yang membicarakan persoalan migrasi gender. Karya ini dipertunjukkan pada tanggal 25 Mei 2018 di ArtJog<sup>6</sup>, Jogja National Museum, Yogyakarta, Indonesia, dengan melibatkan Cahyati—pada vokal dan kenong—serta Waluyo—pada vokal dan perkusi. Berbeda dengan dua karya sebelumnya, *Soft Machine* dan *Medium*, Rianto tidak hanya menyoal persilangan, namun perpindahan gender dengan lebih artikulatif dan subtil. Karya ini menjadi dialog tubuh antara laki-laki dan perempuan yang beririsan satu sama lain.

Dalam sesi tanya jawab, Rianto menjelaskan bahwa karya *Hijrah* ini merupakan kombinasi dari karya *Medium* dan interpretasinya soal gender. Rianto ingin menggambarkan kegelisahan mengenai konsepsi perjalanan tubuh *Lengger Lanang* melampaui batas gender, ruang, dan waktu.

## Perjalanan Migrasi Tubuh

Terdapat dua bagian signifikan di dalam *Hijrah* yang dapat dibaca sebagai perjalanan tubuh yang berpindah. Pada setengah pertunjukan bagian awal, pelbagai gerak dari karya sebelumnya, *Medium*, dapat dikenali. Alih-alih ditampilkan serupa, pada karya *Hijrah*, sari atau inti gerak dari karya *Medium* menjadi bahan eksplorasi lebih lanjut.

Pertunjukan diawali dengan cahaya teram-temaram dan tembang yang dilantunkan Cahyati, sementara Rianto yang berbusana hitam tengah tertelungkup di tengah panggung. Setelahnya ia mulai berlari di tempat, maju dan mundur, hingga lari ke pelbagai arah dengan tatapan kosong. Dalam hal ini, Rianto memiliki pola lantai yang menarik, di mana eksplorasi jangkauan panggung tidak didasarkan pada hitungan, melainkan telah berkelindan dengan gagasan yang ingin ia tekankan.

Selanjutnya, terdengar bunyi berderap beduk yang dipukul Waluyo secara statis. Rianto mulai merentangkan tangannya mene-

<sup>6</sup> ArtJog merupakan pameran seni rupa kontemporer di Yogyakarta. ArtJog telah menggelar pameran yang kesebelas kali di tahun 2018. Dimulai tahun 2017, ArtJog tidak hanya menampilkan karya seni rupa, namun turut menggelar seni pertunjukan di setiap malam perhelatannya.

ngadah yang berakhir dengan gerak tangan *Lengger*. Ia melenggak-lenggokkan pinggulnya ke kiri dan kanan, sementara pundaknya turut mengikuti perlahan. Gerak tangan *Lengger* pun turut ia wujudkan, namun dengan pelbagai eksplorasi yang kreatif, semisal ketika Rianto menatap tangannya dengan asing yang terus bergerak acak, atau tangan *Lengger* yang memukul ke wajahnya. Suasana asing tersebut didukung dengan pelbagai suara aneh, seperti bunyi hewan tokek, hingga *noise* dari mulut. Dari eksplorasi posisi tangan lantas menjalar ke pelbagai gerak tubuhnya. Dalam hal ini, Rianto menampilkan kosa-gerak, eksplorasi gerak, dan *gestur* tubuh yang cakap.

Sementara itu, Cahyati melantunkan beberapa lirik, seperti “*Awas-Awas//Ayune//cantik pol*” atau “*Awas-awas//cantiknya//cantik banget*”, dan Rianto bergerak semakin centil dengan senyum malu-malu terurai di wajahnya. Dari praktik ini, Rianto menjadikan tubuhnya sebagai ruang dialog antargender, yakni menjadi laki-laki, perempuan, serta ambivalen.

Pada setengah pertunjukan bagian akhir merupakan interpretasi Rianto atas migrasi tubuh, beserta konstruksinya. Di mana Rianto membawa tubuhnya sebagai ruang eksplisit atas dialog laki-laki dan perempuan. Pada bagian ini, Rianto turut menautkan pelbagai artistik dalam mengartikulasikan konstruksi gender.

Rianto perlahan berjalan ke area depan panggung dengan wajah nanar. Ia melangkah ke bawah panggung pertunjukan, di mana terdapat sebuah panggung kecil dengan alas berwarna merah, kuning, hijau, dan biru. Kemudian ia berdiri di tengah panggung tersebut, sementara seorang perempuan terus menggerutu dan laki-laki berkilah, berdiri di sisi kanan dan kirinya. Laiknya tengah bertengkar, mereka saling beradu mulut hingga melempar bedak. Namun yang menarik, lemparan bedak berwarna tersebut dilemparkan ke tubuh Rianto. Setelah pertengkar itu berakhir, Rianto mengucap “*lanang wadon ndadi siji*” atau “laki-laki perempuan menjadi satu”. Bedak berwarna yang dilemparkan ke tubuhnya dapat dimaknai sebagai konstruksi yang melekat pada kedua gender. Dalam hal ini tubuh Rianto mengakomodasi dialog—negosiasi atau kontestasi konstruksi—antarlaki-laki dan perempuan.

Setelahnya ia menunduk dengan kepala menjadi tumpuan. Beberapa kali ia membantingkan tubuhnya ke pelbagai arah sambil memejamkan mata dengan tumpuan yang sama, kepala atau badannya. Impresi kesakitan dan pengorbanan terwujud di bagian ini. Ia mengambil bedak-bedak tersebut dan ditebarkan ke arah atas tubuhnya. Selanjutnya, ia kembali menarik *Lengger* dengan luwes dan nyaman ke arah belakang panggung pertunjukan. Di tengah panggung ia menyilangkan tangannya di punggung dan mengucap “*Kulo kelingan marah*” atau “Saya teringat marah” sembari lampu panggung padam. Pada bagian ini, tubuh Rianto mewujudkan ruang negosiasi dan kontestasi dalam perjalanan migrasi gender tersebut.

### **Lengger sebagai Gugusan Narasi Gender**

Ketekunan Rianto dalam menari *Lengger* membuahkan banyak hal, di antaranya kepenarian, pengalaman tubuh, dan isu terkait gender yang *tinubuh*. Rianto menciptakan karya *Hijrah* sebagai ruang perwujudan atas perjalanan tubuh yang bermigrasi. Dalam hal ini, *Hijrah* mengartikulasikan perjalanan tubuh, namun tidak hanya menyoal tubuh yang berbeda secara jenis kelamin, melainkan soal konstruksi yang mengikat.

Menurut hemat saya, pertunjukan ini telah memberikan tidak hanya kecakapan koreografi, tetapi juga turut memberikan pemaknaan atas gender dengan kritis. Namun, kiranya penggunaan panggung berwarna-warni terlalu ramai dan mencolok mata, terlebih telah digunakannya bedak berwarna. Alangkah eloknya jika panggung tersebut satu warna—semisal putih atau hitam—di mana hal tersebut dimaknai sebagai ruang refleksi. Terlepas dari itu semua, kiranya *Hijrah* telah mencapai kualitas yang tinggi sebagai karya *work in progress*.

Selain itu, salah satu hal mengapa karya ini menarik karena Rianto menarik *Lengger* tanpa menampilkan atribut visual dari tarian tersebut. Namun yang menarik, pertunjukannya tetap berkonotasi *Lengger*. Di sini tari *Lengger* telah termanifestasikan pada tubuhnya. Suatu pencapaian yang luar biasa. Bertolak dari itu semua, Rianto

memang pantas disematkan sebagai salah satu koreografer tari kontemporer terbaik asal Indonesia yang menyoal isu terkini dengan napas tradisi.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

## *Hijra'h*<sup>7</sup>

### 9. Lengger Bersarung

Seorang penari menatap nanar ke arah penonton sambil membopong seonggok tubuh terbungkus sarung. Satu per satu organ tubuh yang terbungkus sarung tersebut menyelina keluar, bersamaan dengan itu jugalah penari tersebut memaksanya kembali masuk ke dalamnya. Beberapa saat setelahnya, tubuh di dalam sarung justru tergendong di atas pundaknya, bahkan mendominasi arah gerak dan ekspresi. Tersenyum, merengut, riang, menyeringai berganti-ganti dari wajah tubuh bersarung bersamaan dengan gerak tari sang penari. Seakan tampak ekspresi yang kerap disembunyikan, serasa ada sesuatu yang menahan dan terus membatasi. Apakah perlu wajah yang lain untuk terus menutupi diri? Apakah perlu menjadi tubuh yang lain untuk menunjukkan diri?

*Hijra'h*, sebuah karya tari kontemporer yang membuat penonton merasakan bagaimana perjalanan tubuh yang bermigrasi atau berpindah. Perjalanan tubuh ‘di antara’ tentang bagaimana gender dikonsepsikan. Dengan menautkan ekspresi gender dari tanah Sulawesi, Bissu, yang dipadankan dengan memori tubuh *Lengger* sang koreografer, Rianto, karya ini mengartikulasikan bagaimana perjalanan ekspresi gender terjalin. Digelar selama 65 menit, karya ini menjadi tawaran untuk para penonton dalam memahami jika migrasi atau perpindahan tidak tunggal dan sekejap, melainkan partikular dari satu orang ke orang lain, satu kelompok ke kelompok lain, dan seterusnya.

<sup>7</sup> Karya tari ini adalah pengembangan dari karya “Hijrah” yang juga saya selisik di buku ini. Lihat sub bagian 8 pada Bagian I (tulisan sebelum sub bagian ini) untuk mengetahuinya lebih lanjut.



Dipentaskan dalam rangka gelaran Rising Melbourne yang dihelat selama empat hari, 9–12 Juni 2022 di The Capitol, RMIT University, Melbourne, Victoria, Australia, karya ini memberikan potret akan bagaimana gender dilalui dan dinegosiasikan. Hal yang menarik di karya ini, Rianto yang secara memori tubuh kuat dengan *Lengger* berkolaborasi dengan seniman asal Sulawesi, Abdi Karya, yang dikenal dengan Sarungnya—bahkan Abdi juga ikut menari dan bernyanyi.

Tidak hanya itu, Rianto juga kembali bekerja sama dengan Cahwati Sugiarto (vokal, musisi, dan komposer), Garin Nugroho (dramaturg), Iskandar Loedin (skenografer dan penata cahaya), Jeni Alim (penata cahaya dan manajer panggung), Jala Adolphus (produser), Joy Aluerto Ritter (*rehearsal director*), dan Hiroko Komiya (penata suara). Kolaborasi tersebut memperkaya selisik antara tradisi dan kontemporer, laki-laki dan perempuan, masa lalu dan masa kini.

### **Tertutup Tetapi Leluasa, Terbuka Tetapi Terbatas**

Pertunjukan dimulai dengan keadaan lampu yang teram-temaram. Sebuah rebana tersorot cahaya di tengah panggung, bersamaan dengan kedatangan Rianto, Abdi, dan Cahwati yang tengah merapal mantra. Hal yang menarik, Rianto dan Abdi mengucapkan mantra yang berbeda, di mana Rianto dan Cahwati dengan mantra *Lengger*, sementara Abdi dengan *ululation* serta mantra Bissu. Terdengar berbeda, baik secara nada maupun kata, tetapi terkesan harmonis sekaligus. Mantra-mantra ini membuat kesan cemas di sepanjang pertunjukan, apalagi alur di awal pertunjukan dibuat lambat dan perlahan.

Hal yang menarik, kehadiran sarung di dalam karya ini membuat gerak Rianto tidak dapat tertebak dan multitafsir. Bagi yang kerap menonton Rianto, gerak tari *Lengger* tentu selalu tampak jelas dan terlihat, seakan kita ditunjukkan secara langsung geliat gerak demi gerak. Sementara pada karya ini gerak-gerak itu menjadi lebih terbatas, tetapi justru menjalin beragam arti. Di sini, kehadiran sarung membuat gerak Rianto menjadi lebih tebal dalam pemaknaan, khususnya mengenai gender.

Semisal ketika Rianto menarikan beberapa dasar gerak *lengger* di dalam sarung, membuat kesan tertutup tetapi leluasa, sedangkan ketika tubuhnya tidak lagi dengan sarung, membuat pesan terbuka tetapi terbatas. Pun Rianto turut melakukan gerak yang sama antara di dalam dan di luar sarung, hal ini membuat perbedaan impresi yang memiliki keasyikan tersendiri. Sarung menciptakan imajinasi ruang personal pada hamparan ruang publik, sekaligus membuat imajinasi publik pada ruang personal.

Selain itu, bagian menarik lainnya adalah ketika rebana atau terbang—di awal pertunjukan—disematkan di wajah Rianto. Pada saat yang bersamaan rebana tersebut tersorot lampu disertai Abdi dan Cahwati yang datang dari belakang panggung memainkan Gandrang Makassar (kendang) dengan riuh dan bertempo. Serasa terjadi *babakan* perang pada diri atas tubuh yang berpindah, seperti Rianto tengah mengalami perjalanan panjang melelahkan dan tak tentu usai—sebagaimana video Bissu di awal dan akhir pertunjukan. Tentang sosok sentral yang perlahan dilupakan—atau sengaja dibuat terlupakan dengan pelbagai konteks kompleksitas masa kini.

Sementara rebana di wajah dan gerak *lengger* menjadi satu titik magis pertunjukan, yang membuat kesan klimaks akan tubuh yang berpindah. Di mana ia bukan lagi Rianto atau penari bersarung, melainkan menjadi sosok baru yang terus dibentuk oleh takdir (yang ditandai dengan sorotan lampu). Namun, ia perlahan menghilang bersisa suara, persis dengan bunyi dengung dari gasing-gasing yang diputar menutup pertunjukan malam itu.

## Sederhana Tetapi Mengena

Ngilu di sepanjang pertunjukan rasanya melihat bagaimana tubuh harus terus bersembunyi dan disembunyikan. Bagaimana tubuh harus terus mencari dan bernegosiasi. Sebuah perjalanan berpindah yang tak mudah hingga tertinggal hanya suara. Term hijrah tentu kerap terdengar di Indonesia beberapa tahun belakangan, tetapi ia mempunyai dimensi yang lain tentang bagaimana perpindahan terjalin. Sebuah perjalanan

dari satu titik ke titik yang lain. Pada karya ini, tim *Hijra'h* secara intens menghadirkan perjalanan tersebut pada pertunjukan mereka.

Namun bukan pertunjukan gigantik yang dihadirkan, justru pertunjukan dengan motif-motif sederhana tetapi justru mengena. Mulai dari sarung, rebana, gasing berdengung, hingga gerak di dalam sarung atau muka yang tertutup sarung, dan masih banyak lainnya. Ketika usai pentas, Garin Nugroho menanyakan bagaimana kesederhanaan yang ditampilkan. Bagi saya, “kesederhanaan yang dibawa di dalam pertunjukan justru melapangkan pemikiran di dalamnya”. Pun, bukankah perlu proses yang rumit membuat sesuatu yang kompleks menjadi sederhana tetapi bermakna? Saya pikir karya ini menempati posisi tersebut.

Tak lebih dari satu kilometer dari gedung pertunjukan, tengah digelar pameran bertajuk *Queer* di National Gallery of Melbourne. Satu karya yang menarik adalah *Mr Garrick in the Character of Sir John Brute* karya John Finlayson (Mezzotint). Karya ini menggambarkan sebuah pentas drama, dengan seorang laki-laki (Garrick) mengenakan pakaian wanita borjuis dan mengacungkan sebuah tongkat pada tujuh laki-laki lainnya. Karya tahun 1768 ini menunjukkan bagaimana publik menyadari adanya sosok yang tidak hanya sekadar laki-laki dan perempuan dalam seni pertunjukan.

Sementara di tanah air, kita tidak bisa abai jika Bissu, lengger lanang, dan masih banyak lainnya juga berada di sekitar kita. Keberadaan mereka bahkan sudah terlacak sejak dahulu kala. Mereka telah hadir walaupun acap menempuh jalan yang panjang dan memutar untuk menjadi diri sendiri. Bagi saya, karya *Hijra'h*, telah membawa penonton pada secuil dimensi dari perjalanan yang mereka alami. Satu jam saja, tetapi mengena!



## BAGIAN 2

# BERKACA BUDAYA MEMAKNAI KEKINIAN

## *Nosbeheorit*

### 10. Dialog Gender dalam Proses Menjadi

Seorang laki-laki menggunakan kewanitaan merah meratap dengan wajah nanar ke penonton. Di dalam pelukannya, terdapat rangkaian bunga mawar. Kiranya terdapat satu kontras di mana tubuh sang laki-laki berpakaian kewanitaan merah memeluk rangkaian bunga tersebut. Sementara lima penari lainnya mengibaskan bunga mawar ke punggung mereka masing-masing. Beberapa menit berselang, laki-laki tadi mulai ikut mengibaskan bunga yang ia peluk ke arah punggungnya.

Potongan pertunjukan tersebut merupakan secuil peristiwa yang terjadi pada karya bertajuk *Nosbeheorit* dari koreografer, Otniel Tasman. Karya yang menyoal ihwal maskulinitas dan femininitas pada tubuh ini dipentaskan pada gelaran Indonesia Dance Festival (7/11/2018) di Gedung Kesenian Jakarta (GKJ). Karya Otniel ini terinspirasi dari seorang lengger laki-laki dari Banyumas, Dariah. Di dalam karya berdurasi 50 menit ini, Otniel mendialogkan dua gender di dalam satu tubuh hingga menjadi satu kesatuan yang utuh.

Di dalam karya ini, Otniel selaku koreografer bekerja sama dengan Bagus TWU (komposer), Khoerul Munna dan Yenni Arama (pemusik), Iskandar Kamaloedin (*lighting designer*), Sekar Putri Handayani (produser), Reizki Habibullah (*project manager*), Dany Wulansari (asistan produksi), dan para penari, yakni Sutrianingsih, Yoga Ardanu, Kurniadi Ilham, Ahmad Saroji, Damasus C.V. Waskito. Karya yang sempat dipentaskan di Belgia ini kiranya mengajak kita untuk berpikir ulang soal ihwal gender yang kerap kita abaikan atau sengaja tidak dibicarakan.

## Tubuh sebagai Ruang Dialog

Dengan cahaya samar-samar, seorang perempuan berdiri di tengah panggung, membentuk kuda-kuda dengan posisi jari layaknya kipas yang bergerak cepat. Dua laki-laki lainnya hanya duduk termangu. Mereka terbangun, menunjukkan gerak gemulai layaknya *Lengger*, tetapi dengan gerak yang patah-patah.

Sementara terdapat seorang penari berdiri di sisi depan bagian kiri panggung. Adalah Ilham menunjukkan gerak-gerak pencak, tetapi dalam busana yang asing, layaknya gaun berwarna hitam dengan sepatu berhak. Di satu sisi ia menampilkan kegagahan, tetapi di sisi lain busana membuatnya kontraproduktif. Gerak demi gerak ia tunjukkan, kuda-kuda demi kuda-kuda ia peragakan hingga suara berbisik “*no she, no he, or it*” terdengar lantang.

Dengan suara berbisik tersebut, lantas ia terjatuh di tempat tak berdaya. Sekembalinya ia bangkit, ia lantas berjalan dan bergerak lebih gemulai ke tengah panggung. Lantas ia menunjukkan kontras gerak, dengan bergeal-geol hingga menunjukkan kosa gerak *Lengger*. Dalam hal ini, kita dapat melihat perubahan kontras tubuh dari basis tubuh pencak ke *Lengger*. Ada dua yang terlucuti, *pertama*, pergantian gerak yang signifikan, *kedua*, konstruksi tubuh dan gender.

Bertolak dari adegan pertama, hal ini kiranya terjalin kemudahan dalam menangkap adanya dua kecenderungan gender pada satu tubuh. Hal ini kiranya menarik, namun Otniel cukup diuntungkan melihat Ilham berbasis gerak pencak sehingga gerak maskulin dapat tergambar dengan jelas. Dengan sangat mudah penonton menangkap signifikansi antara maskulin dan feminin yang terejawantahkan dengan detail dari basis gerak yang ditunjukkan. Namun, kiranya menarik mengetahui siasat Otniel jika gerak maskulin tidak ditunjukkan dengan gerak pencak. Lebih lanjut, seberapa kuatkah maskulinitas pada tubuh para *Lengger Lanang* hingga diwujudkan dengan kontras yang tegas?

Selanjutnya, para penari turut mewujudkan kontak tubuh hingga motif gerak *Lengger*. Namun yang cukup menarik, Otniel tidak langsung menerapkannya secara eksplisit, melainkan mewujudkannya perlahan, yakni dengan gerak patah-patah—lainnya ada keraguan ter-

tentu yang terjalin. Dalam hal ini, saya melihat bahwa Otniel tidak hanya menggunakan penari sebagai peraga gerak-gerak, tetapi medium interpretasi atas dialog gender. Hal ini kiranya yang membuat karya semakin kaya.

Selain itu, hal yang cukup menarik adalah Otniel membuat dramaturginya bertingkat di mana ia memulai dengan tubuh personal sebagai pembeda gender. Secara lebih lanjut, setiap tubuh bergerak maskulin, feminin, dan keduanya, baik secara terpisah, patah-patah, hingga berkelindan. Alih-alih hanya menunjukkannya pada tubuh terpisah, Otniel juga menjalin ketersatuan gender ketika setiap penari saling menyentuh dan menyangga satu sama lain. Tidak hanya berpelukan, Otniel turut menyematkan *visual pose* yang menarik di setiap penari yang menyangga satu sama lain. Pada adegan ini, laiknya semua konstruksi menjadi lenyap dan berkelindan.

Setelah itu, Otniel muncul dengan kembang berwarna merah. Ia menari *Lengger* sambil menyanyikan beberapa patah frasa yang kerap digunakan oleh *Lengger*. Pasca-Otniel masuk, kiranya penari-penari lain dihadirkan bergantian, baik gerak patah-patah ataupun *lengger*. Interaksi gerak tampak inovatif dengan eksplorasi gerak dari basis tubuh *lengger* yang variatif. Eksplorasi gerak itu pun menyuarakan maksud yang berbeda-beda, mulai dari keragu-raguan, keterasingan, hingga keutuhan.

Dalam diam dan tubuh kelima penari yang membeku, Otniel berjalan ke dalam panggung sambil memeluk bunga mawar. Ia memberikannya satu per satu ke kelima penari yang ada. Bunga tersebut diletakkan di atas kepala mereka masing-masing, dan perlahan para penari mulai merespons bunga-bunga tersebut. Puncak dari adegan itu adalah ketika kelima penari menyabet-nyabetkan bunga tersebut ke panggung mereka masing-masing, sedangkan Otniel menatap nanar sembari memeluk bunga mawar tersebut. Setelah para penari, lantas Otniel lah yang menyabetkan bunga-bunga tersebut ke panggungnya hingga lampu berangsur padam. Adegan menyentuh tersebut menutup pertunjukan.

## Fase Liminalitas dan Cara Ungkap

Bertolak dari karya tersebut, kita dapat melihat tawaran biografi tubuh dari seorang *Lengger Lanang*, bernama Dariah. Diibaratkan sebagai sebuah perjalanan, Dariah mengalami fase yang tidak mudah. Pertentangan demi pertentangan terjalin, ketidak-terimaan berbuntut persetujuan diri terbentuk, hingga kehadiran *inang* membuat seseorang ‘menjadi’ *Lengger Lanang* terwujud. Dalam hal ini, Otniel mengartikulasikan fase liminalitas (baca: ambang) dari tubuh seorang *Lengger Lanang*. Secara lebih lanjut, dapat kita lihat adanya fase ‘menjadi’ tubuh *Lengger* yang melibatkan dialog dua gender yang berlainan di mana diawali dengan tubuh laki-laki, persilangan dengan perempuan, dan menjadi *Lengger Lanang*.

Hal lain yang cukup menarik, saya melihat karya ini diungkap Otniel dengan cara yang ‘puitis’ dan penuh emosi. Hal ini mungkin dapat ditafsir akan relasi Otniel yang cukup dekat dengan Dariah sehingga bahasa-bahasa yang muncul begitu dekat dan mendalam. Kiranya Otniel tidak perlu takut soal kedekatan yang terjalin dengan Dariah, pasalnya kreativitas dan inspirasi memang datang dari hal tersebut. Namun, Otniel perlu berhati-hati dengan ihwal kedekatan ketika mengartikulasikan kedirian Dariah. Pasalnya subjektivitas kerap menyederhanakan atau memburamkan beberapa momen yang seharusnya penting menjadi tidak, dan sebaliknya. Dalam hal ini kiranya kesadaran Otniel sebagai *insider* ataupun *outsider* di dalam *Lengger* perlu lebih dimainkan. Alhasil karya Otniel akan menjembatani segala persoalan, terlebih untuk mereka yang akrab ataupun asing terhadap *Lengger*.





## *Dance with the Minotaur*

### **11. Waswas dan Awas pada yang Mengawasi**

Sebuah lampu sorot bak mercusuar berdiri tegak menyoroti ruas demi ruas ruang, sementara seonggok tubuh dengan wajah termangu berdiri di sampingnya. Seorang laki-laki dengan rok rumbai sebagai bawahan tengah menari tari Jawa *alusan*. Pada beberapa menit awal, tiada yang keliru dari gerak demi geraknya. Jujur saja, ia menari dengan baik. Tampak pada dirinya jika ia menguasai tari tersebut. Namun, lama-kelamaan terbetik perasaan asing yang tak terhindarkan, perasaan terawasi dari sesuatu yang bukan darinya. Terdapat sesuatu yang terus mengintainya, yang membuat dirinya sadar jika ia tidak baik-baik saja.

*Dance with the Minotaur* adalah tajuk repertoar dari karya yang saya gambarkan tersebut. Karya tersebut diciptakan oleh seorang koreografer muda asal tanah Papua, Darlane Litaay. Karya tersebut dipentaskan pada gelaran virtual *UrFear Huhu and Multitude of Peer Gynts* dari Teater Garasi. Gelaran tersebut berlangsung selama satu bulan, yakni 31 Oktober hingga 30 November 2020. Sementara itu, karya Darlane yang berdurasi 25 menit dipentaskan pada delapan hari, yakni 31 Oktober, 1, 7, 13, 21, 27, 29, dan 30 November dengan moda *tapping*. Lebih lanjut, karya tersebut akan diputar sebagai sebuah tayangan pada waktu yang telah ditentukan.

Pada karya ini, Darlane menampilkan karya tari dengan moda tayangan yang berbeda dengan pertunjukan tari virtual lainnya. Sebagaimana berbeda dengan pertunjukan langsung, konseptor, koreografer, dan penari, Darlane berkolaborasi dengan A. Semali selaku direktur fotografi, kameramen, dan editor video; Andre Nur Latif

selaku kameramen; Yennu Ariendra selaku komposer; dan Krispatje selaku operator *drone*. Bersama mereka, gagasan tajam Darlane diwujudkan secara artikulatif dan eksploratif secara visual. Lantas bagaimana pertunjukan tari virtual karya Darlane? Bagaimana Darlane menegosiasikan gagasannya pada karya virtual? Apakah investigasi Darlane atas kontrol dan pengawasan dari dominasi sosial yang lebih besar berhasil disematkan?

## Kejengahan Darlane terhadap Ketertundukkan

Lampu sorot bak mercusuar menyinari setiap sudut cahaya secara bergantian. Sinarnya berputar horizontal yang berkebalikan arah jarum jam. Alhasil selalu ada sudut yang diterangi, tetapi ada sudut lain yang tidak. Sementara itu, Darlane menari tari Jawa *alusan* sedari awal hingga akhir pertunjukan walaupun kostum yang digunakan rok rumbai, pakaian dari daerah di mana ia tinggal dan berasal, Papua. Kontras!

Lantas, apa persoalannya jika seorang dari daerah lain menari tari Jawa? Pun di dalam tari, aktivitas tersebut lazim dilakukan di dalam pembelajaran, di etnomusikologi hal ini dikenal dengan *bimusicality*—mempelajari kebudayaan lain dengan melakukan aktivitas keseniannya, bermusik. Maka, melihat penari tersebut tentu tiada masalah, bahkan hal tersebut kerap diartikan sebagai rasa toleransi.

Pikiran barusan tentu ada benarnya, tetapi apakah toleransi yang kerap digadang berlaku sebaliknya untuk mereka yang [harus terus] bertoleransi? Dari hal ini, karya ini jelas bukan sebagai presentasi pembelajaran, pun juga bukan parade budaya, melainkan cara unguap koreografer atas sesuatu yang tidak baik-baik saja.

Pun hal ini terejawantahkan setelah beberapa menit berselang, di mana latar panggung yang berwarna putih berubah menjadi visual dari seseorang yang tengah berlari dengan gusar di tengah hutan. Darlane mulai melangkah ke sudut pijak yang lain. Namun, tiada gerak tari *alusan* yang gemulai, melainkan gerak kaku yang menegang. Gerak halusnya berubah menjadi gerak yang lebih ekspresif—seraya ingin lepas.

Namun, gerak demi gerak tidak berubah secara langsung, melainkan berubah secara perlahan. Geraknya seperti orang kejang dengan latar pelarian dalam hutan dan lampu mercusuar yang tak pernah habis mengejar. Lantas apa yang kita imajinasikan dari Darlane yang justru menari salah satu tari yang bukan dari daerahnya dengan mercusuar yang terus mengintai? Apalagi di bagian belakang pertunjukan, Ia menampilkan gerak terasing dengan *video mapping* seseorang yang berlari karena diburu.

Menurut hemat saya, gagasan Darlane pada karya ini tajam, yakni mengenai keterasingan, ketertundukan, hingga perburuan dampak dari dominasi sosial tertentu. Tidak hanya tajam, saya merasa pilihan Darlane atas material yang terdapat di dalam karyanya juga berangkat dari sesuatu yang ia alami. Pilihan-pilihan materialnya eksplisit, mulai dari tari Jawa, rok rumbai pakaian Papua, lampu sorot bak mercusuar, dan dampak yang muncul atasnya. Alhasil saya merasa jika gagasan pada karya ini terasa dekat pada sang koreografer, Darlane.

Mengenai soal keterasingan, 25 menit penampilannya sudah cukup membuat saya merasakan itu semua. Mulai dari gerak yang luwes dan piawai tetapi di saat yang bersamaan muncul perasaan terasing. Ditambah pilihan kostum yang digunakan, yakni rok rumbai yang tiada korelasi dengan tari yang ia peragakan pada menit-menit awal; serta gestur wajah yang tunduk termangu.

Keterasingan pada diri—yang ditandai dengan hal-hal tersebut dan perubahan gerak tari yang signifikan—pun juga tertaut dengan ihwal lainnya, ketertundukan. Belum lagi lampu sorot bak mercusuar yang seakan mengintainya sekaligus menunjukkan jika dirinya diawasi dan tunduk.

Alih-alih usai, *video mapping* yang memvisualkan seseorang tengah berlari membuat pernyataan Darlane semakin jelas, yakni ruang yang terus diawasi berubah menjadi sesuatu yang terasing untuk dirinya. Pengawasan dan konstruksi kuasa yang tak berkesudahan membuat dirinya terusir dari apa yang ia tinggali, tunduk bahkan terasing atas dirinya yang semestinya.

Namun, saya cukup menyangkan dua hal. *Pertama*, Darlane memosisikan lampu sorot bak mercusuar terlalu dominan; *kedua*, gradasi gerak tari Jawa *alusan* ke gerak yang lebih kaku diposisikan bergantian. Dari dua hal tersebut maka muncul pertanyaan, yakni jika gerak yang lebih kaku diartikan sebagai *counter* atau dampak kejengahan dari konstruksi sebelumnya, mengapa kedua motif gerak harus diposisikan bergantian?

Jika mercusuar—sebagai pengawas—dianggap sebagai jawaban, mengapa Darlane tidak menggunakan ruang gelap dari mercusuar sebagai ruang eksplorasinya? Pasalnya, dampak dari dua hal tersebut membuat mercusuar terlalu dominan dan menihilkan tindak tanduk seorang yang tengah dikonstruksi atau terasing. Padahal, bukankah perlawanan tetap bisa dilakukan walaupun hanya dengan hal yang kecil, semisal gosip—sebagaimana James C. Scott dengan buku *Weapons of the Weak*-nya.

## **Karya Virtual ala Darlane**

Di luar catatan tersebut, menurut hemat saya karya ini patut diberikan perhatian lebih. Pasalnya sebagai karya tari virtual, Darlane tidak hanya menampilkan karya tarinya begitu saja, melainkan memilih moda berbeda yang menarik untuk pertunjukannya. Moda tersebut adalah enam sudut kamera yang bisa dipilih untuk menyaksikan karyanya. Sebagai ilustrasi, di layar penonton akan terdapat satu gambar utama—dengan ukuran layar yang lebih besar—bersanding dengan enam gambar—tiga di sisi kiri dan tiga di sisi kanan.

Sudut kamera pertama (sisi kiri atas) menampilkan sudut pandang seperti kita menyaksikan pertunjukan pada umumnya. Hal ini dapat dilihat dari jarak antara koreografer dan penonton, serta posisi koreografer yang berada di titik tengah layar. Sudut kamera kedua (sisi kiri tengah) menampilkan bagian wajah Darlane secara dekat. Dari layar tersebut, kita dapat melihat raut wajah hingga bahu Darlane. Sudut kamera ketiga (sisi kiri bawah) layaknya sudut kamera pertama, tetapi diambil dari sisi atas.

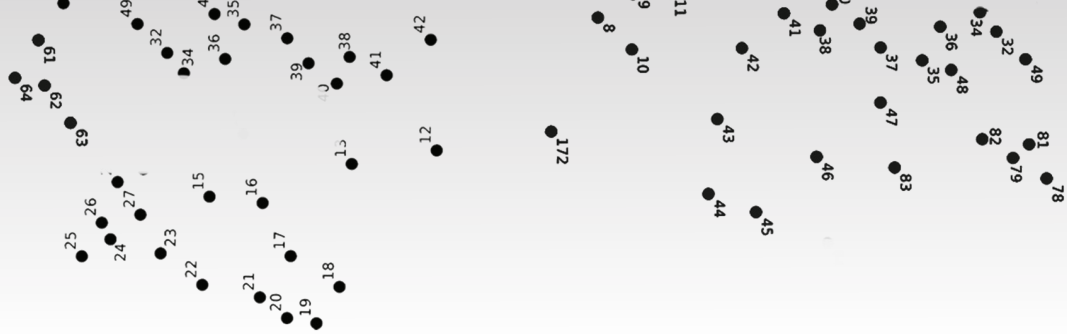
Sudut kamera keempat (sisi kanan atas) menampilkan Darlane dari sisi kanan. Dari layar tersebut kita dapat melihat sisi kanan dari Darlane. Sudut kamera kelima (sisi kanan tengah) menampilkan Darlane dengan jarak yang dekat, tetapi berfokus pada lengan hingga rok rumbai yang ia kenakan. Sementara pada sudut kamera terakhir, keenam (sisi kanan bawah) menampilkan Darlane dari jarak yang jauh. Ia merujuk pada sudut kamera satu dan tiga, tetapi yang membedakannya adalah sudut kamera yang diambil dari bagian atas pada belakang panggung.

Dari keenam sudut kamera tersebut, penonton dapat secara bebas memilih sudut kamera yang dikehendaki. Pun pergantian sudut kamera dapat dilakukan ketika pertunjukan berjalan. Namun, tidak dapat dimungkiri jika pergantian kamera di saat pertunjukan berlangsung tidak dapat terjadi secara lancar. Pasalnya ketika saya mencobanya, keterlambatan gambar per sekian detik tetap terjadi. Bagi saya, hal tersebut dapat mengganggu bagaimana keterlangsungan sebuah pertunjukan. Lebih parah, penonton akan kehilangan momen dari sebuah gerak tertentu.

Di luar itu semua, jujur saya memuji pilihan Darlane atas moda pertunjukan pada karya tarinya. Ia tidak menampilkan karya tarinya begitu saja, melainkan mempertimbangkan bagaimana moda pertunjukan pada pertunjukan virtualnya. Dengan enam sudut kamera yang berbeda, ketakutan akan jarak, detail, dan hal-hal subtil lainnya dapat tertanggulangi. Tidak hanya itu, dengan moda tersebut Darlane telah memberikan kebebasan kepada penonton atas sudut kamera yang diinginkan. Kendati demikian, ada beberapa sudut yang terasa redundan, seperti sudut kamera ketiga. Namun, kelima sudut kamera lainnya bagi saya cukup memberikan tawaran yang menarik untuk membuat penonton nyaman menyaksikan karyanya secara virtual.

Bertolak dari catatan tersebut, bagi saya, seseorang yang mempertimbangkan moda pertunjukan pada pertunjukan virtual adalah orang yang peduli pada karyanya. Pasalnya, persoalan *liveness* pada pertunjukan virtual niscaya merongrong mereka. Alhasil dengan pilihan moda pertunjukan yang tepat, sang kreator telah menjawab akan bagaimana *liveness* dan daur keterlangsungan ‘hadir’ di karyanya. Hal yang juga ditekankan oleh seorang teaterawan, Daniel Meyer-

Dinkgräfe (2015) atas perdebatan *liveness* antara Peggy Phelan dan Philip Auslander pada karya yang termediasi. Sementara pada karya *Dance with the Minotaur*, saya pikir Darlane telah berhasil mengartikulasikan kegelisahannya dan memilih moda dengan cukup tepat untuk karyanya.



## *Ngetutke Rasa*

### 12. Rasa adalah yang Utama

Dari satu titik, rangkaian cahaya mengarah ke delapan penari yang tengah berderap. Menatap tajam ke penonton dan arah datangnya cahaya, sesekali beberapa penari laki-laki berteriak lantang, menambah kesan garang. Bias cahaya tersebut menghasilkan bayangan di belakang para penari, seolah-olah mereka menjadi semakin banyak dan berenergi. Merespons permainan Purwanto Ipung dkk., kedelapan penari memperlihatkan *wirama* dan *wiraga* yang berkelindan satu sama lain. Alih-alih hanya menari, karya bertajuk *Ngetutke Rasa* ini menampilkan rasa kejawaan dengan tawaran konsep pertunjukan yang lebih segar dan kekinian.

Dari tari kembali ke tari, mungkin merupakan frasa yang tepat dalam merayakan hari jadi Pusat Latihan Tari Bagong Kussudiardja (PLTBK) yang ke-60 tahun. Perayaan Padepokan Seni Bagong Kussudiardja (PSBK) ini menggelar sebuah pertunjukan tari bertajuk *Ngetutke Rasa* dalam bingkai acara bulanan PSBK, Jagongan Wagen. Karya yang digelar pada Sabtu, 24 Maret 2018 pada pukul 19.00 WIB di Padepokan Seni Bagong Kussudiardja ini menampilkan koreografer dan penari muda berbakat, yakni Pulung Jati Rangga Murti, Hermawan Sinung Nugroho, Anang Wahyu, Putra Jalu Pamungkas, Arjuni Prasetyorini, Nurul Dwi Utami, Indiartari Kussnowari, dan Paranditya Wintarni. Tidak hanya itu, pertunjukan tari ini turut menggandeng pemusik andal, seperti Purwanto Ipung, Boedhi Pramono, Danang Rajiv Setyadi, Desti Pertiwi, Gaung Kyan Rennatya S., Fajar Sri Sabdono, dan Shandro Wisnu Aji Seputra.

Sebelum pertunjukan, Djaduk Ferianto turut memberikan ‘kuliah umum’ tentang sang ayah, Bagong Kussudiardja. Alih-alih hanya membicarakan kedirian, Djaduk turut mengulas teknik, karya, serta PLTBK. Dibahas dengan santai, Djaduk berhasil menyarikan pelbagai karya dari mendiang Bagong Kussudiardja, yakni *Ngetutke Rasa*. Sebuah padanan term yang ditemukan penggagas dan koreografer dari kumpulan arsip maestro tari, mendiang Bagong Kussudiardja. *Ngetutke Rasa* dirasa tepat oleh Djaduk, penggagas, dan koreografer dalam merepresentasikan karya-karya ciptaan mendiang Bagong Kussudiardja. Sari dari karyanya ini lantas dianggap dapat menjadi sebuah metode atau tawaran kesadaran dalam menciptakan karya tari, khususnya bagi generasi muda yang kerap tidak mengindahkan *rasa* dalam menciptakan karya tari. Alhasil, *Ngetutke Rasa* menjadi sebuah tawaran penting yang ditawarkan Djaduk Ferianto, PSBK, dan lain-lain dalam menyikapi karya tari kini.

## **Mencari Rasa Meraba Pertunjukan**

Pertunjukan diawali tidak di arena pertunjukan, melainkan di ruangan di sisi kanan penonton. Sebuah ruangan dengan pintu dorong dibuka dengan cepat, di dalamnya terdapat delapan penari tengah melakukan pemanasan. Samar-samar terdengar gesekan alat musik selo membentuk tempo. Sementara itu, beberapa dari mereka melatih kuda-kuda, beberapa dari mereka melatih etude tari Jawa, beberapa dari mereka berjalan sambil merenggangkan kaki mereka. Lalu mereka membentuk satu baris dengan posisi tangan terlentang hingga menengadahkan. Alih-alih gerakan berbeda satu sama lain, gerakan kedelapan penari justru seragam. Setelahnya lampu padam, mereka tercerai berhamburan. Beberapa dari mereka berjalan perlahan, beberapa dari mereka mengendap-endap memasuki panggung. Bersamaan dengan itu, suara gamelan mulai terdengar lantang. Pada bagian awal ini, pertunjukan terasa menarik di mana prosesi latihan mereka menjadi bagian dari pertunjukan. Kendati hal ini bukan hal baru dalam pertunjukan kontemporer, memasukkan bagian latihan di ruang yang berbeda pada pertunjukan telah mencuri perhatian. Tidak hanya itu, pada bagian



ini para penari telah menampilkan basis gerak tubuh tari Jawa dengan pelbagai eksplorasinya.

Gending Jawa mulai terdengar keras. Mereka yang tengah mengendap-endap mulai memasuki panggung. Keempat penari laki-laki mulai menempel di dinding belakang panggung sebelah kiri dari penonton, sedangkan keempat penari perempuan mulai menempel di sisi sebaliknya. Menyisakan satu ruang kosong di panggung belakang bagian tengah dari penonton. Pada bagian ini, mereka mulai merayap dan bersandar di sisi panggung masing-masing hingga memasuki ruang tengah secara bergantian. Pada pertunjukan ini eksplorasi gerak per gerak dari etude tari Jawa, tari modern, ataupun perpaduannya menjadi primadona.

Bagian lain yang tidak kalah menarik adalah upaya kreatif penggunaan lampu sorot layaknya penggunaan multimedia dalam pertunjukan-pertunjukan tari belakangan ini. Kedelapan penari mulai berdiri berbaris membentuk formasi. Mereka mulai berderap dengan cahaya persegi menyinari mereka. Dampak dari permainan cahaya ini membuat bayangan dari para penari seakan semakin banyak. Dengan musik yang berderap dan energik, para penari seakan tampil semakin garang layaknya akan maju berperang. Sesekali mereka berteriak dan mengangkat tangan, menambah kesan pertunjukan semakin menarik. Permainan bayangan ini kiranya menjadi terobosan penggunaan media yang sederhana namun berbuah maksimal.

Masih dengan pantulan cahaya yang membentuk persegi di sisi belakang panggung, para penari laki-laki berinteraksi secara bergantian dengan cahaya tersebut. Mulai dari mempertunjukkan organ tubuh, seperti kaki, tangan, badan, dan seterusnya, hingga menarikan gerak tari Jawa dengan karakter *alus* ataupun *gagahan*. Setelahnya keempat penari mulai tersebar membentuk satu saf atau deret. Lalu mereka menggelinding (baca: *roll* depan) secara bersamaan ke arah depan panggung. Sementara fokus lampu berganti, keempat penari perempuan telah duduk terlebih dulu sehingga keempat penari laki-laki menempati posisi di antara keempat penari perempuan lainnya. Suasana pertunjukan, baik lampu ataupun musik berganti dengan cepat, membuat impresi yang mengalun dan 'sakral'. Selanjutnya,

mereka bergerak dengan karakter *alus* dalam tari Jawa secara bersamaan. Sembari hal tersebut berlangsung, dari kursi penonton banyak terdengar nada terpukau. Dalam hal ini, tidak dapat dimungkiri bahwa tersebar gerak-momen yang mengandung *spectacle* di dalam karya ini.

Namun tidak dapat dimungkiri bahwa apiknya pertunjukan sempat terganggu dengan satu kesilapan yang justru tidak berasal dari penari. Adalah kesalahan teknis yang cukup mengganggu jalannya karya tari. Di mana ketika pada bagian menuju akhir pertunjukan, lampu secara tiba-tiba padam. Sementara musik masih berbunyi, penonton bingung dan mulai bertepuk tangan mengira pertunjukan usai. Sementara itu, di sisi depan panggung, seorang laki-laki dengan *gestur* kesal berdiri dan menunjuk-nunjuk kawan operator tata cahaya. Hal ini tentu menjadi catatan buruk bagi kru tata cahaya PSBK yang sebenarnya telah melakukan pencahayaan dengan baik sedari awal pertunjukan. Untunglah lampu kembali menyala secara teramat-teramam, namun yang cukup disayangkan *mood* dari beberapa penari dan penonton telah terganggu. Kendati konsentrasi sudah terhambur, profesionalitas justru ditunjukkan oleh para penari dengan baik.

Ketika lampu kembali menyala, para penari masih berjalan di tempat dengan gerak yang serentak. Lalu mereka kembali terpecah, Mawan dan Jalu bergerak bebas di bagian belakang kiri dari penonton; Paranditya, Indiartari, dan Nurul bergerak perlahan di bagian tengah panggung; sementara Pulung, Arjuni, dan Anang berdiri di sisi depan kanan penonton dengan gerakan eksploratif, di mana Pulung dan Anang bergerak melompat hingga menggeliat khas Jogja Body Movement, sementara Arjuni menunduk dan berderap. Tidak lama berselang, lampu perlahan meredup, tanda pertunjukan usai.

### **Merasakan Kejawaan dari *Ngetutke Rasa***

Rasa menjadi tawaran menarik dalam pertunjukan tari *Ngetutke Rasa*—sebagaimana yang disarikan penggagas dan penari dari pelbagai karya tari mendiang Bagong Kussudiardja. Namun, apakah *rasa* telah muncul pada pertunjukan tari yang digelar dalam rangka 60<sup>th</sup> PLTBK-

PSBK tersebut? Ada beberapa hal penting yang terbetik, yakni basis gerak tubuh para penari tidak ditanggalkan begitu saja, melainkan dieksplorasi secara lebih. Semisal Pulung, Anang, dan Jalu dengan gerak tubuh yang eksploratif, terlebih mereka aktif dengan Jogja Body Movement-nya; atau Mawan dengan tari Jawa tradisi gaya Yogyakarta yang kuat; dan lain-lain, dengan cakap ditampilkan dan ditempatkan pada pertunjukan ini. Dari kedelapan penari, persoalan teknik gerak—baik tradisi maupun eksplorasi—mereka tidak perlu diragukan. Dalam hal ini, rasa memang adalah hal yang utama, namun teknik harus tetap terjaga, persis seperti yang terejawantahkan dari para penari di dalam karya ini.

Selain itu, ihwal pola lantai, di mana para penari menyiasati dengan pola lantai yang rekat satu sama lain. Kendati mereka terpecah pada kelompok-kelompok kecil, mereka tetap menggunakan pola lantai jarak dekat antarsatu penari dengan penari lain. Hal ini pun diejawantahkan pada beberapa alur dan gerak dari para penari. Di mana para penari membuat gerak berpola dengan tangan yang seragam, seperti ketika para penari membentuk lingkaran dengan Anang di tengah-tengah mereka; atau tatkala ketujuh penari membungkuk dan berjalan kecil dengan Pulung di tengahnya yang berbusung dada dengan menatap tajam; dan sebagainya. Hal ini menandakan adanya kesadaran pola lantai pada pelbagai gerak mereka.

Tidak hanya itu, pola gerak dan pola lantai tersebut berkorelasi dengan kesadaran irama dalam tubuh penari. Kesadaran irama dapat dirujuk sebagai kesadaran gerak tubuh merespons bunyi, gerak menjadi tanda dalam bunyi, dan perkelindanan keduanya. Hal ini mengingatkan saya pada satu ‘formula’ untuk penari Jawa yang sublim, yakni *Wiraga*, *Wirasa*, dan *Wirama*. Bicara *wiraga* dan *wirama*, karya ini telah menunjukkan keduanya, sedangkan ihwal *wirama*, tidak muluk-muluk jika karya ini telah menuju ke arah tersebut.

Bertolak dari catatan baik tersebut, adapun catatan yang perlu diindahkan dari karya ini, yakni masih terasa terpotongnya pada beberapa bagian di dalam karya ini. Kendati hanya berporsi kecil, alangkah baiknya jika perpaduan ide antarkepala para koreografer atau penari dapat dilakukan dengan mangkus dan sangkil. Sebagaimana karya

ini diciptakan dari delapan kepala penari—bahkan penggagas—yang terlibat maka keseluruhan rangkaian gerak perlu dirajut dengan cakap. Kiranya, rajutan tersebut dapat didasarkan pada kepekaan *rasa*. Kendati demikian, tidak dimungkiri bahwa jahitan rangkaian gerak dari karya ini sudah lumayan baik. Namun, kiranya rangkaian antargerak dapat dirajut dengan lebih cakap sehingga *sawiji, greget, senggub, ora minggub* dapat tercapai pada karya-karya tari baru. Tidak hanya itu, karya tari ini dapat memberikan satu contoh kepekaan rasa yang dimaksud oleh Djaduk, dan mungkin pekerjaan selanjutnya adalah mengkristalisasi metode kepekaan rasa yang ingin dikedepankan oleh PSBK.

## *Jagad Pangkur*

### **13. Kreativitas dan Tafsir Anak Muda atas *Pangkur***

Dari waktu ke waktu, relasi akan *Pangkur* dan masyarakat semakin samar. Tak sedikit yang kini bahkan tidak mengenalnya. Pun jika mendengarnya, banyak dari masyarakat yang juga tak menyadarinya. Sebenarnya, pelbagai upaya dalam memperdengarkan *Pangkur* ke khalayak telah dilakukan. Salah satu upaya tersisa adalah dengan adanya siaran rutin dari salah satu stasiun televisi nasional dengan siaran khusus untuk daerah Yogyakarta dan sekitarnya. Bagi masyarakat dengan usia dewasa dan usia lanjut, walaupun samar-samar kemungkinan teringat bunyi tersebut masih dapat terjadi, namun hal tersebut berbanding terbalik dengan para generasi muda Jawa kini. Berangkat dari kegelisahan inilah, pembacaan akan Gelar Konser Karawitan 2016 (21/5/2016) digelar.

Bertema *Jagad Pangkur*, pertunjukan yang digelar di *Concert Hall*, Taman Budaya Yogyakarta ini, ditujukan untuk mengenalkan kembali *Pangkur* ke masyarakat luas. Alih-alih menampilkan *Pangkur* yang lazim, dalam pertunjukan ini kreativitas para seniman terkurasi akan memberikan warna serta nuansa yang berbeda akan *Pangkur* itu sendiri. Djaduk Ferianto selaku ketua pun turut mengungkapkan bahwa, “Ada yang berbeda dari pertunjukan-pertunjukan sebelumnya. Mengangkat tema ‘*Jagad Pangkur*’, dinilai cukup untuk menggugah kreativitas bagi para seniman.”

Melewati fase kurasi dari Purwanto, Sukoco, dan Pardiman Djoyonegoro, tim kurator memilih tiga pemuda berusia matang yang kental dan paham akan permainan musik gamelan.

Ketiga musisi gamelan tersebut adalah Nanang Karbitu, Boedhi Pramono, dan Anon Suneko. Pertimbangan akan perbedaan perspektif terhadap gamelan yang tertuang pada pelbagai aransemen ciptaan, dari tiap musisi tersebut, menjadi keputusan akhir dari sistem kurasi yang dilakukan pada tahun ini. Terlebih ketiga musisi gamelan ini mempunyai eksistensi yang cukup baik di telinga khalayak Jogja dan sekitarnya.

## **Beda Komposer Beda Gaya**

Pertunjukan dimulai dengan *wiyogo* yang dipimpin oleh Nanang Karbitu. Konsepsi akan Pangkur dengan musikalitas yang ‘lambat’ seakan diubahnya. Nanang lebih mengarahkan aransementnya pada rangkaian musik yang cenderung ‘ramai’. Menunjukkan kolektivitas bunyi yang terdengar dengan serempak menggunakan pelbagai repetisi nada yang beragam ataupun unison. Hal yang menarik dari aransemen Nanang adalah penggunaan organologi dalam mengisi aransementnya, seperti halnya rebana—yang dalam kesenian Jawa dikenal dengan *terbangan*. Nanang pun turut mengombinasikan gamelan dan rebana dalam aransementnya. Hal lainnya yang tidak kalah menarik adalah Nanang menggunakan bahasa lain untuk mengomunikasikan *pitutur* (nasihat). Adalah bahasa Inggris, bahasa yang turut digunakan dalam mengomunikasikan pesan akan Pangkur itu sendiri.

Sebenarnya, nuansa ‘ramai’ yang diciptakan oleh Nanang dan pengawit ditujukan untuk mengubah konsepsi gamelan yang kerap membuat pendengar mengantuk, lantas tertidur. Alhasil nuansa ramai nan menarik perlu dipertunjukkan kepada penonton dengan harapan *pitutur* dapat tersampaikan. Selain itu, pertimbangan Nanang dengan nuansa yang diciptakan turut dikaitkan dengan interpretasinya atas Serat Wedhatama yang bercerita akan Pengung dan Wasis, serat yang menceritakan kisah Si Dunggu dan Si Pandai. Harapan Nanang dengan aransementnya, dapat membudayakan Pangkur untuk dapat diterima secara lebih mudah.

Selanjutnya, pertunjukan dari musisi gamelan lainnya, yakni Anon Suneko dan *wiyogonya*. Dalam pertunjukan tersebut, Anon mengangkat

tembang Pangkur, yakni *Langen Mandra Wanara*, sebuah cerita yang menyiratkan makna keluhuran. Pilihan Anon Suneko atas cerita yang diangkat pun turut menarik, karena *Langen Mandra Wanara*, lazimnya dipertunjukkan dengan tarian berjongkok, menceritakan penggalan kisah Ramayana. Namun, yang menarik dari langen tersebut, dialog yang dimainkan adalah *macapat*, yang kerap disebut *Rambangan*. Pilihan Anon memilih tembang tersebut dirasa cukup berani, terlebih konsepsi tembang tersebut lebih dikenal dengan tariannya.

Berbeda dengan Nanang Karbitu, Anon Suneko memperlakukan aransementya pada jalur yang tidak jauh berbeda dengan Pangkur lazimnya. Mempertunjukkan rangkaian permainan gamelan yang ‘lambat’ nan harmonis, setiap organologi tidak dimainkan secara serempak, tetapi bergantian dan berbalas-balasan (baca: *interlocking*). Tidak hanya saling mengisi antar-organologi, namun sinkronisasi turut terdengar antar-organologi dan penembang. Dari aransemen Anon, turut dibutuhkan musikalitas yang tidak kalah baik dalam mencipta bunyi yang bersambut nan sinergis. Alhasil konotasi yang muncul ketika mendengar permainannya adalah saling terisinya pelbagai suara di tiap bagian, laiknya term rawit (baca: rumit) dalam karawitan.

Giliran terakhir dalam pertunjukan malam itu adalah Boedhi Pramono, seorang musisi gamelan yang setahun belakangan kerap melakukan kolaborasi dengan seniman antarbidang. Mengangkat tema aransemen, Pangkur Jenggeng, yang sejak beberapa tahun belakangan turut disiarkan di televisi, Boedhi menginterpretasikan Pangkur Jenggeng yang jenaka dengan gaya dan kreativitasnya. “*Wiyogo* akan presentasikan konsep jenaka, dan ada kombinasi dari musik (genre) lainnya,” ucap Boedhi pada sesi tanya jawab dengan MC. Sontak mendengar pernyataannya, para penonton dibuat menanti atas apa yang akan dilakukan oleh Boedhi terhadap aransemen Pangkurnya.

Gayung pun bersambut, para pengrawit mulai memasuki panggung dan mengisi berdasarkan organologi yang dimainkan. Tiga penembang (dua perempuan dan satu laki-laki) pun turut masuk dan mengambil tempatnya masing-masing. Permainan lantas dimulai, tanpa adanya Boedhi selaku pencipta aransemen tersebut. Gamelan sudah dimainkan beberapa menit, tiba-tiba dari sisi kanan panggung,

Boedhi melangkah memasuki panggung, melakukan hormat layaknya pemain di pertunjukan musik Barat. Alih-alih ikut bermain, Boedhi malah berlaku layaknya *conductor*, dengan berdiri di depan *wiyogo*, dan mulai mengayunkan kedua tangannya sesuai dengan irama yang dimainkan. Dan para pengrawit tertuju pada arahan tangan dari Boedhi selaku *conductor*, persis dengan mekanisme musik orkestra.

Hal lain yang menarik dari aransemennya Boedhi adalah saling silang dengan genre musik lain. Mulai dari penggunaan pelbagai jenis organologi lain, seperti marakas, *kencrung*, bahkan *dubstep* yang diproduksi dari mulut salah satu pengrawit; hingga bernyanyi layaknya penyanyi pop Barat, juga *rapper* yang melafalkan tembang. Dalam pertunjukan itu, bagi Boedhi posisi *wiyogo* di panggung bukanlah formula tegas, ia bisa berjalan ke sana kemari, juga mengajak para penembang untuk maju bernyanyi layaknya penyanyi genre pop yang kerap dilihat di televisi. Di dalam aransemennya pun turut mengakomodasi dialog, mulai dialog yang serius, hingga guyonan lokal, dan saling berbalas ejek (saling *ngece*), persis dengan konsep Jenggleng yang ada. Namun, yang paling menarik dari pertunjukan ini adalah kesadaran *entertain* (menghibur) dari Boedhi dan *wiyogonya*.

## Kreativitas Generasi Penerus

Bertolak dari pertunjukan Gelar Konser Karawitan 2016, setidaknya beberapa pesan tersematkan atas pertunjukan yang dihelat, yakni, *pertama*, pemilihan tema, Jagad Pangkur. Tema tersebut merupakan pilihan yang menarik, terlebih eksistensi Pangkur mulai meredup. Alih-alih Pangkur lazimnya dipertunjukkan kembali, di bawah naungan Djaduk Ferianto selaku ketua kegiatan, napas kreativitas lebih ditekankan kepada musisi terkurasi. Alhasil interpretasi musisi gamelan terseleksi menjadi tujuan utama dalam pertunjukan tersebut. Gagasan untuk mengembangkan Pangkur dengan kreativitas tiga pemuda yang akrab dengan gamelan diharapkan menjadi stimulasi utama dalam mencintai tradisi dan mengembangkannya. Dengan jalan tersebutlah, seni yang 'berlabel' tradisi dapat ambil bagian dengan perkembangan musik kini. Namun, perlu energi ekstra untuk menjadikan cita-cita tersebut terwujud.



*Kedua*, dari pertunjukan tersebut, kita dapat melihat tiga pola kreativitas dalam menginterpretasikan Pangkur yang beragam. Ketiga musisi gamelan terpilih mempunyai latar belakang, serta gaya permainan yang jelas berbeda. Seperti halnya, jika melihat Nanang Karbitu, di mana saling-silang budaya turut terwujud di dalam aransementya. Nanang menggunakan rebana, bahkan penggunaan bahasa Inggris yang diucap di dalam tembang. Kendati menggunakan hal-hal baru yang tidak lazim dalam Pangkur, aransemen yang dibuat masih dalam jalur musikalitas gamelan. Sementara itu, pada musisi lainnya, Anon Suneko, kreativitas yang diusungnya adalah menciptakan aransemen dengan merangkai pelbagai nada dan harmonisasi dari nada pentatonis gamelan. Kreativitas Anon tertuang pada penciptaan aransemen secara musikal.

Berbeda dengan kedua musisi sebelumnya, Boedhi Pramono, telah membongkar konstruksi Pangkur lazimnya, bahkan menciptakan aransementya sendiri. Menautkan pelbagai genre, bahkan lintas bidang seni, turut tecermin di dalam karyanya. Menggunakan pola *conductor* musik Barat; gaya bernyanyi lintas genre, yakni musik Rap; penggunaan penguat suara yang dilingkarkannya di perut laiknya Dalang Pewayangan, hingga pola dialog ala ketoprakan, setidaknya terlihat di dalam repertoarnya. Kreativitas Boedhi telah membebaskan Pangkur dari pakem yang ada.

Berkaca dari ketiga musisi gamelan tersebut, kita dapat melihat sejauh mana tarik-menarik gagasan kreatif telah dilakukan, dan sejauh mana masyarakat menerimanya sebagai Pangkur. Kendati Pangkur yang telah dipertunjukkan merupakan bentuk pengembangan dan tidak ada jaminan jika keseluruhan masyarakat dapat menerimanya secara utuh, kita telah disuguhkan sebuah tawaran alternatif dalam memaknai Pangkur dengan kacamata kini—yang mungkin lebih ramah kepada anak muda. Kendati Pangkur versi baru ini mungkin tidak mudah diterima oleh generasi terdahulu, sebuah kesadaran merawat tradisi telah tecermin pada konser tersebut. Karena bukankah mencintai tradisi juga dengan mengembangkannya, bukan hanya mencintai dalam diam dan tidak berbuat apa-apa hingga menunggu hilang dimakan waktu.

## *Hakim Sarmin*

### **14. Berkaca Masyarakat Kini dari Sang Hakim**

Perbincangan politik Indonesia yang kian memanas, belum lagi ditambah persoalan hukum yang berlipat ganda, tentu bukan hal asing di telinga masyarakat Indonesia. Sebuah potret ‘nestapa’ bangsa dengan beragam kegilaan dan nir-keadilan yang dirasa, namun masyarakat tak punya suara dan hidup dalam ‘keterasingan’. Alih-alih isu dibiarkan terbenam, kelompok teater kawakan, Teater Gandrik, justru mengangkat persoalan tersebut ke panggung teater. Disajikan dengan kritis dan penuh canda, pertunjukan yang mengangkat salah satu cerpen Agus Noor mengajak penonton untuk bercermin, tentu dengan cara Gandrik.

Menggunakan tajuk cerpen yang sama sebagai tajuk pertunjukan, *Hakim Sarmin*, Teater Gandrik melakukan pelbagai penyesuaian dengan kecenderungan dan kekhasan kelompok teater mereka. Djaduk Ferianto pun selaku sutradara turut mengemukakan bahwa “Sebagai sebuah karya sastra, naskah ini sangat ketat. Ceritanya mengalir dan mengasyikkan. Tapi untuk kepentingan pemanggungan, saya dan tim kreatif mencincangnya, lalu mengumpulkannya kembali untuk kepentingan pembabakan dan peruangan.” Alhasil dengan kecenderungan gaya pemeranan, alur, elemen pertunjukan, artistik, hingga potensi akting para aktor yang berbeda-beda, seperti Susilo Nugroho, Butet Kartaredjasa, Djaduk Ferianto, Kusen Alipahadi, dan sebagainya, telah membuat nuansa pertunjukan semakin beragam dan berkembang.

Ditampilkan perdana di Taman Budaya Yogyakarta, pada penghujung bulan Maret 2017 (29–30), karya *Hakim Sarmin* juga ditam-

pilkan pada 5 dan 6 April di Jakarta. Kendati Teater Gandrik turut membawa beberapa isu yang kontroversial, terkait dengan kontekstual bangsa, dengan pembawaan pertunjukan yang penuh canda kiranya telah membuat penonton tersadar dengan cara yang menyenangkan, yakni tertawa.

## Panggung Kegilaan

Perlahan cahaya menerangi rangkaian manekin jerami. Tidak lama berselang semua pemain menari dan menyanyikan lirik dengan lantang yang berbunyi: “perjuangan pasti menang, kebenaran pasti menang.” Pertunjukan dimulai dengan narasi tentang kegilaan, kebenaran, dan perjuangan yang dilafalkan oleh Butet. Di akhir narasinya, ia memperkenalkan seseorang dokter bernama Manawi Diparani—diperankan oleh Susilo Nugroho—atas aktivitasnya, yakni menjadi dokter di pusat rehabilitasi hakim, Sumber Waras. Diperankan oleh Susilo, sosok dokter terasa sesuai, terlebih gestur ganjil dengan impresi yang konyol kerap dilakukannya, seperti memimpin paduan suara di depan manekin, hingga melakukan pembicaraan yang ‘absurd’.

Dilanjutkan dengan adegan perbincangan dokter dengan dua pimpinan daerah setempat—diperankan Djaduk dan Broto—, perbincangan akan peran pusat rehabilitasi dipertanyakan. Dalam adegan tersebut, nuansa canda pun telah terbentuk. Dengan percakapan terarah yang kerap disuguhkan sindiran politik, sindiran artistik, hingga candaan ‘recek’ sehari-hari dapat diresepsi dengan baik. Sosok Broto yang memerankan politisi Kusane Mareki turut membuat gelak tawa, terlebih ia berlagak seperti laki-laki ‘gemulai’. Interaksi terjalin dengan rapi.

Di dalam percakapan yang dibangun, bingkai dari pertunjukan memang tetap mengarah pada Hakim Sarmin—diperankan oleh Butet—, namun sisipan percakapan lebih banyak membahas persoalan pemerintahan belakangan dengan beragam kompleksitasnya, seperti soal pilkada, hingga candaan kuis sepeda ala orang nomor satu di bumi Indonesia. Dirasa dilakukan tanpa tendensi, candaan yang dibawakan membuat pertunjukan terasa cair. Tidak dapat disangkal, gelak tawa penonton sudah tidak dapat terbendung sejak awal pertunjukan.

Tidak lama berselang, seorang hakim tersisa di kota, Hakim Ngatiman datang ke tempat itu dan melakukan pengajuan untuk direhabilitasi. Pada awalnya, dokter menolak dengan tegas, terlebih kejiwaannya tidak bermasalah. Namun, karena permintaan pimpinan daerah yang turut merayu telah membuat hati dokter luluh, dan menyetujui. Adegan selanjutnya, Hakim Ngatimin berinteraksi dengan hakim-hakim 'gila' lainnya, mulai dari berjabat tangan, saling memperkenalkan diri, hingga berkejaran satu sama lain.

Adegan ini cukup menarik karena Hakim Sarmin dan rombongan memainkan dua karakter sekaligus, waras dan sebaliknya. Ketika ada suster berjaga maka karakter gila yang dipertunjukkan, sedangkan ketika suster pergi maka karakter waraslah yang dimainkan. Akhirnya, dengan pembicaraan yang panjang, Hakim Ngatimin turut meyakini bahwa Hakim Sarmin dan rombongan tidaklah gila. "Hakim gila karena masyarakat gila." Akhirnya kepura-puraan menjadi orang gila dilakukan demi menjamin perubahan yang telah mereka susun. Walaupun tetap diselimuti candaan yang satire, pelbagai pesan seperti "lebih baik alami ketidakadilan, daripada melakukan ketidakadilan", tetap diekspresikan dengan tegas.

Adegan selanjutnya adalah adegan pemimpin daerah dan Kusane Mareki, politisi, mulai memperbincangkan secara personal, baik terkait atas pusat rehabilitasi yang menjadi *camp* perlawanan dari Hakim Sarmin dan rombongannya. Mereka turut membicarakan akan krisis hakim, dan mulai menyadari adanya gelagat aneh dari pusat rehabilitasi. Lantas sang pimpinan meminta Kunjaran Manuke untuk menyelesaikan persoalan tersebut.

Berganti pada ruang yang lain, dokter sedang duduk termangu membicarakan seorang pengacara yang sedang naik daun, Sudilah. Beberapa saat setelahnya Sudilah datang. Perbincangan antara Sudilah dan sang dokter menggunakan beragam metafora yang membuat penonton terpingkal-pingkal. Di akhir pembicaraan, dokter meminta Sudilah untuk memberikan ramuan untuk sang pemimpin. Namun sial tak dapat ditolak, Kunjaran sang keamanan menangkap basah perbincangan tersebut. Setelahnya Sudilah berkejar-kejaran dengan sang penjaga keamanan. Sementara dokter termenung dan mulai me-

nyadari bahwa Hakim Sarmin tidaklah gila. Lantas ia mengajak Sarmin untuk berbicara dengan keadaan yang tenang.

Perbincangan antara Hakim Sarmin dan dokter Manawi di sini cukup menarik karena menggunakan analogi-analogi pemerintahan. Interogasi pun dilakukan, Hakim Sarmin menyetujui untuk memberitahukan rencana di belakang ini semua. Adegan ini dirasa menjadi benang-merah karena mengungkap realitas yang sebenarnya. Sang dokter pun akhirnya ikut berpihak kepada Hakim Sarmin. Namun untuk menjamin keadaan, Sarmin mengamankan dokter untuk sementara waktu. Sarmin memutuskan untuk melakukan ‘revolusi’ dan penggulingan setelahnya. Dua suster penjaga mulai dieksekusi, para hakim bebas dan semakin banyak menjaring orang untuk bergabung walaupun mereka tetap menjadi boneka.

Alih-alih pertunjukan usai, pertunjukan masih berlanjut pada sebuah adegan antara pimpinan daerah, Sudilah sang pengacara, Kunjaran sang keamanan, dan dokter Manawi. Mereka mulai membongkar perlahan keadaan dan alasan di belakang ini semua, mulai dari kepemimpinan trah yang korup, hingga menyadari bahwa pusat rehabilitasi dijadikan tempat persembunyian. Pada adegan ini persekongkolan mulai dilakukan dengan terang. Sang dokter yang telah menjadi ‘antek’ Sarmin memengaruhi orang-orang kepercayaan sang pimpinan. Hingga mereka semua berpihak pada sang dokter, sementara sang pimpinan tak berdaya untuk digulingkan.

Pada adegan terakhir, Sarmin bertemu dengan dokter Manawi di pusat rehabilitasi. Mereka akhirnya membicarakan atas keberhasilan yang telah mereka lakukan. Namun ternyata Hakim Sarmin pun turut memeralat sang dokter layaknya boneka. Untuk menjaga ‘stabilitas’ maka sang dokter harus mati di tangan sang Hakim Sarmin. Kematian dalam sebuah revolusi tentu lumrah karena dilakukan semata-mata “demi bangsa dan negara.”

## **Guyonan Gandrik**

Jika anda penonton setia Teater Gandrik maka pertunjukan di malam itu lunas membayar rindu. Mulai dari candaan Susilo yang absurd,

dengan beragam metafora yang multi-interpretasi; kepiawaian Butet dalam merangkai kata satire, disertai dengan penjiwaan yang kuat; hingga para Gandrik muda, seperti, Broto yang bermain dengan luwes dan menyenangkan. Alhasil, memang tidak dapat dibantah, jika ‘*guyonan parikena*’, sindiran halus, satire, metafora, gestur tubuh, dan mimik wajah, menjadi pembahasaan Teater Gandrik untuk mengungkap persoalan negara yang serius. Dengan cara inilah mereka dapat dengan mudah membawa isu sensitif ke dalam pertunjukan.

Tidak hanya itu, pembagian peran pun dirasa menarik, di mana dugaan bahwa perhatian akan tercurah untuk Butet seorang, namun dalam pertunjukannya, setiap karakter berdiri dengan kuat dan terhubung satu sama lain. Seperti peran dokter, politisi, hingga pengacara yang tidak kalah penting dari Hakim Sarmin. Pembagian dan eksplorasi karakter ini jugalah yang membuat Teater Gandrik dapat secara longgar membuat naskah sastra yang dipilih menjadi karya yang berbeda dari sebelumnya. Pantas saja jika kelompok yang terbentuk 34 tahun silam selalu ditunggu-tunggu.

Namun, dalam pertunjukan *Hakim Sarmin*, ‘guyonan’ seakan berlapis dan mengisi setiap ruang perbincangan. Dan hal tersebut terasa sangat banyak. Memang hal tersebut membuat perhatian penonton tetap terjaga, tetapi di satu sisi, pesan yang disampaikan kerap terasa abu-abu. Tidak hanya itu, karena gaya guyonan yang serupa mewarnai pertunjukan dari awal hingga usai, pertunjukan justru terasa lebih lama dari waktu yang sebenarnya. Tentu itu bukan masalah, jika lewat *Hakim Sarmin*, Teater Gandrik ingin memberikan pesan mendalam melalui tawa, tetapi hal tersebut terasa berkebalikan jika tawa hanyalah medium dalam mengurai permasalahan.

Bertolak dari itu semua, lewat *Hakim Sarmin*, Teater Gandrik tetap pada jalurnya, yakni memberikan pertunjukan teater yang kritis dengan mengangkat persoalan yang dekat dengan masyarakat. Teater memang dapat menjadi cermin untuk penontonnya. Namun, sebagaimana cermin hanya memperlihatkan satu sisi, lantas bagaimana sisi yang dipinggungi cermin? Dalam masyarakat yang terbelah, Teater Gandrik rasanya hanya menjadi guyonan kalangan terbatas.



## World of Dance

### 15. Menarik Tubuh Ambang Para Migran

Migrasi memang menjadi perihal yang tidak pernah usai diperbincangkan. Persoalannya bukan hanya perihal berpindah tempat, melainkan berpindahnya seseorang atau sekelompok ke kebudayaan yang berbeda dari asalnya. Memang tidak terlampau mustahil jika manusia beradaptasi, namun bukan hanya soal menyesuaikan semata, melainkan adanya rasa yang dialami atas pertentangan diri akan pertanyaan jati diri personal ataupun komunal, baik secara sosial maupun kultural. Alih-alih hanya diperbincangkan, berangkat dari kegelisahan serupa seorang koreografer bernama Nishant Bhola yang memilih untuk membicarakannya melalui gerak tari.

Nishant Bhola yang juga seorang migran di Belanda, lantas menynergiskan keguhannya pada bingkai tari kontemporer. Sebagaimana tari kontemporer yang harus dilandasi dengan gagasan yang kuat maka pilihan Bhola mewujudkan apa yang dialaminya seraya terjawab. Pada tahun 2017 ini, penonton dan penikmat tari Yogyakarta dimanjakan dengan sajian tari yang berkelas bertajuk *World of Dance*. Atas kerja sama Erasmus Huis dan Warta Jazz, sebuah pertunjukan digelar di Societet, Taman Budaya Yogyakarta, Rabu (22/2/2017). Menjadi kota terakhir perhelatan, setelah Jakarta dan Bandung, agaknya masyarakat dan seniman tari Yogyakarta patut berbangga dapat menyaksikan pertunjukan tari yang segar. Tentu ini baik untuk perkembangan tari di Yogyakarta.

## Tubuh Migran ala Nishant Bhola

Dibuka dengan ajakan oleh Nishant Bhola—selaku direktur artistik—kepada dua puluh penonton untuk menyaksikan repertoar pertama di atas panggung. Seketika melebihi permintaan, dua puluhan lebih penonton berlomba untuk mendapat posisi terbaiknya. Sebuah ide partisipatif yang menarik membuka pertunjukan di malam itu. Di awal pertunjukan, Bhola sudah melakukan dua hal, yakni memberikan pengalaman yang berbeda kepada seluruh penonton akan arti sebuah pertunjukan dan menjadikan penonton di atas panggung menjadi bagian artistik di dalam repertoarnya.

Repertoar pertama bertajuk *Saudade*. Repertoar tersebut menceritakan pengalaman ambang Bhola ketika menjadi migran di Belanda sejak sepuluh tahun silam. Karya ini adalah akumulasi dari perasaan Bhola atas konflik batin yang ia rasakan ketika menjadi migran di negara yang jauh berbeda secara kultur dengan kampung halamannya, New Delhi, India. Diiringi oleh alunan musik yang disusun oleh Hans Timmermans, Lili Kok selaku penari dapat menarikan rasa gundah tersebut dengan baik.

Beberapa menit berselang, Lili Kok memasuki panggung dengan mengenakan sehelai kain berwarna hijau dan kacamata hitam sambil menggenggam kantung plastik. Masuknya Lili dengan penampilannya telah memberikan impresi akan dua budaya yang ia emban, yakni kain berwarna hijau layaknya kain sari di India representasi tradisi, serta kaca mata hitam representasi modern. Ketika tengah melangkah, seketika ia tak dapat bergerak, membeku di tengah panggung.

Perlahan terdengar samar-samar suara mencekam, sang penari mulai bergetar, sesekali ia mulai kembali berjalan dengan terbata-bata. Plastik hitam yang ia bawa hanya bisa ia seret dengan susah payah. Bersamaan dengan itu sebuah bunyi nyaring terdengar sesekali namun berulang. Lantas Lili bergerak layaknya kosa tubuh balet dengan patah-patah. Namun, seketika ia dapat bergerak luwes ketika kacamata yang dikenakan ia tanggalkan.

Setelah itu ia mulai menggeliat dengan berusaha melepaskan kain yang ia kenakan. Seketika ia menutupi parasnya dengan kain



tadi yang mengakibatkan tubuhnya kesulitan bergerak. Sesekali ia melepasnya, dan wajah *sumringah* terukir di wajahnya. Kemudian ia mulai membuka formasi ikatan kain, lalu ia bubuhkan kain tersebut sembarang di tubuhnya sesuai keinginan dan kenyamanannya. Alih-alih sulit bergerak, Lili selaku penari justru dapat berjalan dengan bebas dan sesukanya. Sebuah pesan yang mendalam bahwa tradisi perlu diperlakukan sesuai dengan kenyamanan personal dan keadaan zaman.

Selanjutnya, ia membuka plastik hitamnya yang berisikan sebuah tas. Kemudian sebuah sajadah, satu unit laptop, dan sehelai pakaian berwarna merah ia letakkan bersebelahan. Ia mulai berias, mempercantik dirinya dengan lipstik di bibir tipisnya. Yang menarik, ketika ia berias, ia memperlakukan seorang penonton di atas panggung khayalnya sebuah cermin. Usai berias, ia mulai menggunakan pakaian merah tadi dan mengibaskan rambutnya ke segala arah.

Seketika mulai terdengar bunyi bertempo lambat, yang ia sikapi dengan sebuah gerak balet dan gerak tari tradisi India. Diselingi dengan bunyi elektronik, gerak balet, tadi disisipi gerak robotik. Dalam hal ini, ia padankan banyak kosakata gerak di dalam tarinya laiknya sebuah gerak terpadu hasil dari banyak latar belakang tari. Musik bernuansa India pun seraya terasa jelas, ia mulai bergerak dengan bebas tanpa pola lantai yang berarti. Menari ke sisi panggung yang satu dan ke sisi panggung yang lain. Hingga ia lelah dan mencari jalan pulang. Ia melompat turun ke arah penonton, mendatangi penonton dari kursi bagian depan hingga belakang. Ia mulai cemas, hingga ia mendapatkan sebuah pintu dan mencoba memasukinya. Setelah masuk ia tak kunjung kembali, tanda pertunjukan usai.

Sementara itu, repertoar selanjutnya bertajuk *Cyclic*. Repertoar ini bermula dari gagasan ‘di antara’ dari dua budaya yang bersemayam di dalam satu tubuh. Secara lebih lanjut, Bhola menautkan repertoar kedua ini dengan gagasan reinkarnasi dari agama Hindu dan Buddha. Kontras yang Bhola lakukan seakan lebih tegas, bukan lagi dua budaya, namun dua dunia atau lebih. Tidak hanya itu Bhola menautkan dua konsep penting, *chaos* dan *harmony* dalam kehidupan di dalam karyanya. Repertoar ini adalah hasil kontemplasi Bhola disertai diskusi dengan tiga penarinya, Lili Kok, Jens Sloomans, dan Wies Berkhout.

Karya kedua terasa magis dengan kostum yang diciptakan oleh Josje Salfischberger.

Diawali dengan teram-teraram pencahayaan, tiga penari—dua perempuan dan satu pria—telah membentuk sebuah formasi di tengah panggung. Satu penari dengan posisi tidur, satu penari dengan posisi tengkurap, dan satu penari lainnya berdiri di antara dua penari tadi. Samar-samar terdengar suara layaknya berat nan panjang layaknya alat musik suku Aborigin, Didgeridoo yang disusul dengan suara merdu suling India. Mendengar rangkaian suara tersebut lantas ketiga penari tadi berdiri saling bertatap satu sama lain. Mereka mulai mengayun seirama selama beberapa menit. Setelahnya penari pria melompat ke sisi yang lain dan mulai bergerak mengayun kembali, sementara dua penari lainnya perlahan mengikuti dengan gaya yang serupa.

Setelahnya mereka terpecah pada sisi area panggung yang berlainan, satu di sisi kiri, satu di sisi kanan, dan satu di sisi tengah bagian belakang. Mereka bergerak dengan seirama, dengan kosa gerak tari tradisi India, tetapi yang sudah tercampur dengan pelbagai eksplorasi akan gerak. Lantas mereka kembali berdiri di tengah dengan gaya mengayun yang serupa, dan para penari kembali terpecah dengan gerak tari yang tidak seragam ke sisi yang berbeda.

Kemudian, alunan musik India yang lebih bertempo terdengar semakin tegas. Dua penari perempuan lainnya berputar di tempat layaknya tari Sufi, sedangkan satu penari lainnya mulai menggeliat ke kiri dan ke kanan. Namun, seketika layaknya lampu kilat membuat gerak mereka berhamburan dan berlainan. Dua orang penari tergeletak di lantai, sedangkan satu penari lainnya berdiri di depang panggung dengan gerak yang lambat. Sungguh menarik atas apa yang dilakukan Bholā dengan menggunakan pencahayaan sebagai sebuah tanda akan alur yang berubah. Namun, alih-alih hanya bersifat menjadi tanda, para penari justru merespons dengan gerak yang cakap.

Lampu kilat tadi terjadi beberapa saat, membuat para penari yang tengah menari merespons dengan pelbagai gerak yang berbeda. Setelahnya satu penari bangkit, ia seakan mau mengucap kata namun tertahan di pangkal lidah. Hanya fonem yang ia keluarkan, tidak ber-

makna. Namun, setelah ia mengucapkan fonem ia dapat bergerak dengan leluasa, dan begitu pun terulang hingga beberapa kali oleh tiga penari tersebut. Dilakukan secara bergantian, penari saling memperlihatkan kebolehan gerakanya masing-masing. Selepas mengucapkan fonem, lambat laun gerak mereka semakin bebas dan ‘liar’. Semakin lama menari, gerakan mereka semakin tidak terkontrol, seakan menunjukkan *chaos* dan harmoni yang berada di dalam satu tubuh hingga lampu pertunjukan mulai perlahan padam menyinari tubuh ketiga penari yang masih bergerak. Pertunjukan usai.

## **Tari Apik dengan Gagasan Menarik**

Setelah menyaksikan dua repertoar Nishant Bhola, kiranya perasaan terkoneksi muncul. Alasannya cukup sederhana, yakni perasaan yang serupa akan tubuh ambang atas masyarakat kita yang tidak asing dengan migrasi dan migran. Tidak hanya itu, perasaan yang tidak jauh berbeda lainnya adalah perasaan gundah Bhola akan pertanyaan atas jati dirinya. Apakah Bhola seorang yang keindia-indiaan, keeropa-eropaan, keduanya, atau tidak sama sekali? Persis dengan dialektika antara perihal tradisi dan modern, khususnya tari di Indonesia.

Namun, yang menarik, Bhola justru memilih mendialogkan perasaan ambang atau ‘di antara’ di dalam sebuah panggung. Di dalam kedua repertoarnya, ia mempertemukan kebudayaan yang ia terima dengan refleksi kedirian yang mendalam. Lantas refleksi kediriannya menjadi semacam benang merah yang dapat menyusun alur dengan sangat menarik dan orisinal. Tidak hanya bermuara di gagasan yang mengawang, namun Bhola dengan para penarinya dapat memformulasikan gerak secara detail di tiap repertoarnya. Dengan beragam kosakata gerak tari dari pelbagai kebudayaan dan kesenian yang ia dapat, lantas Bhola cukup bijaksana menempatkan satu per satu gerak. Alhasil tubuh para penari dapat menyampaikan pesan tersirat dengan apik.

Dari dua repertoar Nishant Bhola, repertoar yang bertajuk *Cyclic* lebih menyita perhatian ketimbang repertoar pertamanya, *Saudade*. Namun, bukan berarti repertoar pertama buruk, melainkan repertoar

kedua terasa lebih magis tersampaikan. Dengan penggunaan cahaya yang sederhana ditambah dengan asap yang terkungkung di bagian atas panggung membuat tiga tubuh penari semakin kuat dalam pesan. Nuansa keindiaan dan reinkarnasi dapat saya serap ketika menonton. Sementara repertoar *Saudade* cenderung lebih mengutamakan partisipasi akan penonton, seperti penonton yang berada di atas panggung, penari yang turun ke bangku penonton, dan kegelisahan yang senada. Sebuah ide yang menarik.

### **Yang Mana?**

Dari kedua repertoar berbeda ide tersebut, saya justru meragu akan spesifikasi dan kedalaman Nishant Bhola atas karyanya. Tidak salah mempertunjukkan keduanya, tetapi hal ini memberikan pertanyaan besar akan kekhasan Nishant Bhola. Apakah ia masih dalam penajakan gaya atau ia telah usai dengannya? Alhasil saya merasa keduanya hanya cukup apik saja, tidak lebih. Keduanya berada pada standar aman dari karya yang apik. Bagi saya, ini karena pikiran bercabang dari Nishant Bhola, entah karena permintaan penyandang dana atau ego anak muda yang masih ingin terus mencari.

Lainnya, catatan untuk para fotografer. Bagi mereka yang sudah kerap menonton pertunjukan di Yogyakarta dengan kehadiran para fotografer yang tidak hanya mengambil gambar melainkan membuat percakapan dengan volume suara yang cukup kencang maka pertunjukan terasa lazim saja dirasakan. Namun, bagi mereka yang cukup asing dengan konteks pertunjukan Yogyakarta maka kehadiran fotografer yang mengobrol sangatlah mengganggu. Pasalnya bukan soal mereka mengabadikan momen pertunjukan, terlebih seni pertunjukan turut membutuhkan itu, melainkan etika pengambilan gambar pertunjukan yang perlu diciptakan, seperti tidak mengambil gambar terlalu sering, kecuali diadakan pertunjukan terpisah dengan penonton; tidak berbicara dengan fotografer lainnya dengan volume suara sekecil apa pun. Dengan cara seperti itulah maka seni pertunjukan, khususnya tari, bukan difungsikan hanya sebagai pemuas hasrat visual semata, namun memberikan pesan reflektif bagi para penonton tanpa terkecuali.

Bertolak dari pertunjukan *World of Dance*, agaknya banyak yang sekiranya dapat dipetik, seperti gagasan personal yang kuat; kosakata gerak yang baik dan beragam; sikap Bholā yang memperlakukan tradisi dengan bijaksana; hingga pilihan menegosiasikan antarbudaya dengan cakap. Hal ini lantas diterjemahkan Bholā dengan simbol di dalam pertunjukan yang relatif ramah untuk didapatkan. Alhasil rasa terkoneksi dengan pertunjukan semakin tebal. Itulah yang kiranya membuat penonton mendapatkan pesan pertunjukan dengan sempurna. Namun, kita perlu waspada, jangan-jangan kesempurnaan penyampaian pesan justru kontraproduktif dalam memberikan kesadaran refleksi terhadap penonton?



## *Li Tu Tu*

### 16. Yang Pecah karena Berat Sebelah

Seorang penari berdiri tegap di atas 35 tumpukan piring dengan tangan terbentang. Ibu jarinya menengadahkan sebuah piring kecil dengan lilin yang menyala. Ia diam, tak bergerak dengan durasi yang cukup panjang, 48 menit. Ia tersenyum hingga menyematkan wajah geram tanpa alasan secara berulang. Sementara di sisi yang lain, seorang penari perempuan melemparkan piring ke seorang laki-laki secara berbalas. Sesekali sang perempuan tidak benar-benar melemparkan piring tersebut, namun tangan mengempal yang ia dapat. Tidak hanya itu, beberapa piring yang juga tidak berhasil diterima mengakibatkan pecahan piring yang berserak. Alih-alih diam, mereka berdua saling bertatap tajam dan terus melanjutkannya, seolah-olah ada, namun tidak ada.

Ayu Permata Dance Company menggelar pertunjukan bertajuk *Li Tu Tu*, singkatan dari Lingkaran Tunggu Tubang. Karya koreografi Ayu Permata Sari ini merupakan hasil penelitiannya terhadap tari Kuadai, salah satu tari tradisi di Lampung yang lumrah dimainkan oleh perempuan. Lantas Ayu mengeksplorasi penelusurannya menjadi sebuah karya koreografi kontemporer yang melibatkan tiga orang penari, yakni Nur Rachma Dinda, Ghalib Muhammad, dan dirinya. Karya yang digelar pada tanggal 11 hingga 15 Oktober 2018 di Artspace Helutrans, Jogja National Museum, Yogyakarta, ini turut mengadakan sesi diskusi setelah pertunjukan berlangsung. Ruang dialog ini menjadi kesempatan Ayu dan tim untuk menyampaikan gagasan, serta menyera-p impresi terburai atas penonton yang lazimnya surut seiring mereka keluar dari tempat pertunjukan.

Dari sesi percakapan, Ayu secara jelas meletakkan fondasi dasar kekaryaannya, yakni tari Kuadai. Namun, tidak hanya mengotak-atik tari tersebut secara tekstual, Ayu turut mengurai persoalan lain, yakni soal Tunggu Tubang. Sebuah sebutan untuk anak perempuan pertama yang diberi kepercayaan untuk mengelola ekonomi keluarga. Hal dominasi ini yang lantas Ayu berikan perhatian lebih di dalam karyanya. Dengan bingkai kontemporer, Ayu dapat lebih leluasa menyisipkan gerak, mengatur alur, hingga menebalkan makna yang berdasar pada keseimbangan, kepercayaan, dan komunikasi.

## **Tentang Konflik yang Memuncak**

Di awal pertunjukan, Ayu, Dinda, dan Ghalib menyambut para penonton yang datang. Dengan ramah ia bertegur sapa hingga menyatakan bahwa mereka akan bersiap-siap. Secara bersama-sama, mereka mulai menata piring di tengah arena dengan penonton yang mengelilinginya. Sejumlah 35 piring tertumpuk, lantas Dinda mulai menaikinya dengan berhati-hati. Sebelum mulai, Ayu menanyakan pertanyaan kepadanya, “Aman?”, dan Dinda pun membalasnya dengan senyum, tanda pertunjukan dimulai. Dari awal pertunjukan ini, kiranya Ayu dan tim sudah meletakkan pertunjukannya bukan sebagai satu karya sulapan, melainkan kerja riskan yang membutuhkan persiapan.

Dinda berdiri mematung dengan posisi tangan terlentang. Kedua ibu jarinya menengadahkan menahan sebuah piring dengan lilin yang menyala di atas. Namun yang menarik, Dinda tidak hanya diam, melainkan ia menyematkan ekspresi wajah yang berganti, gradual. Di sini, Dinda justru mempunyai kekuatan yang paling kuat dalam pertunjukan. Secara lebih lanjut, Dinda tidak hanya menunjukkan keseimbangan, namun memberikan imajinasi lebih, layaknya simbol, bahkan menjelma menjadi totem.

Di sisi yang lain, Ayu dan Ghalib saling melempar piring satu sama lain. Namun, Ayu tidak mewujudkan saling melempar piring secara langsung, melainkan dibuat gradual. Di mana diawali dengan seolah-olah saling melempar untuk membuat kuda-kuda, lalu saling

melempar piring namun dengan tempo yang lambat; mereka bergerak memutar Dinda; menyisipi dengan gerak berputar di tempat; saling menjatuhkan piring; hingga mereka seolah-olah melempar piring setelah piring-piring tersebut pecah. Gradasi tersebut tidak hanya pada tahap eksplorasi gerak, melainkan pada gekstur dan raut wajah. Di mana pada tahap awal, Ayu justru tidak menatap mata Ghalib, tetapi setelah piring pecah, Ayu menatap tajam mata Ghalib, begitu pun sebaliknya.

Dalam hal ini, Ayu seakan mengajak penonton pada dimensi konflik secara sabar dan perlahan. Ia tidak terburu-buru dalam menempatkan gerak. Hal ini kiranya penting di mana para penari lazimnya kerap berburai gerak, namun nirmakna. Dalam karya ini, Ayu dapat menempatkan gerak demi gerak dengan hati-hati. Hanya saja yang perlu Ayu lihat lebih lanjut adalah eksplorasi gerak dengan *layer* yang bertingkat. Pasalnya di tengah bagian, eksplorasi gerak yang Ayu sematkan justru terlalu tipis untuk terbedakan dari fase sebelumnya. Sebagaimana Ayu menegaskan bahwa terdapat sembilan bagian tegas yang sebenarnya menjadi ruang ‘bermain-main’ maka kiranya perlu dipertimbangkan lebih lanjut.

Namun, catatan gerak ini justru berlaku sebaliknya pada sisipan raut wajah dan kontak mata yang—baik sengaja maupun sebaliknya—Ayu ciptakan. Di awal Ayu sama sekali tidak menatap Ghalib, namun ketika piring pecah secara perlahan, Ayu mulai berani menatap mata Ghalib, mulai dari biasa saja hingga tampak geram. Hal ini kiranya cukup sesuai dalam mengisi tahapan yang sifatnya memuncak. Hal ini kiranya menyiratkan dominasi patriarkal, terlebih hanya Ghalib yang dapat mengepalkan tangan ketika Ayu tidak benar-benar memberikan piring-piring tersebut.

Selain itu, agaknya karya ini merupakan presentasi akumulasi pembelajaran yang Ayu dapat. Di bagian tengah pertunjukan Ayu turut menyisipkan interaksi dengan penonton. Di mana Ayu dan Ghalib menyebar dan melakukan saling melempar piring dengan penonton. Hal ini kiranya memberikan satu pengalaman langsung dalam menangkap peristiwa dalam pertunjukan. Pengalaman tersadar—



merujuk pada fenomenologi—penonton dalam melakukan interaksi akan membantu penonton dalam terkoneksi pada pertunjukan.

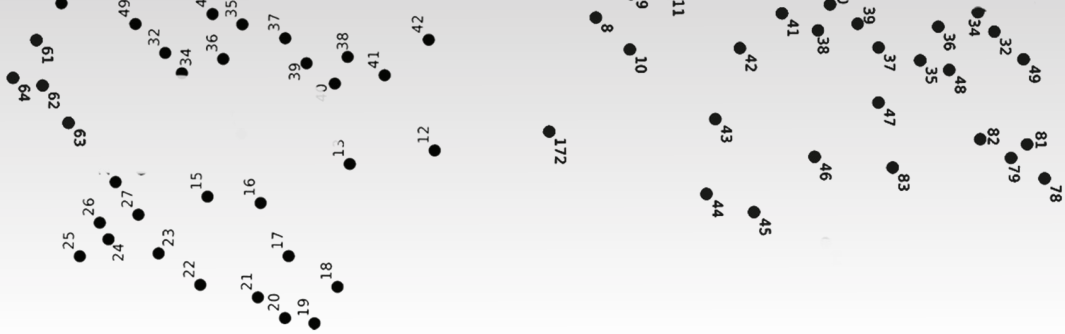
Setelah interaksi penonton, pertunjukan kembali berlanjut, dengan prosesi saling melempar piring satu sama lain walaupun piring-piring tersebut sudah tidak ada. Bagian ini, Ayu mengajak kita memikirkan bahwa kata kunci yang ia sematkan—keseimbangan, kepercayaan, dan komunikasi—justru menjadi pisau bermata dua. Di mana dampak dari hal tersebut adalah dominasi yang mengakibatkan konflik runcing antardominan dan subordinan. Hal ini kiranya tidak hanya terjadi pada konteks tari Kuadai, namun dapat diluaskan kepada pelbagai hal kini yang mungkin tengah terjadi pada Anda.

## **Karya yang Selalu Berbeda**

Impresi tersebut adalah tangkapan saya pada hari ketiga pertunjukan *Li Tu Tu*, yang berjalan dengan mengalir, yakni porsi piring pecah hingga akhir pertunjukan. Hal ini jelas berbeda dengan apa yang Ayu ungkapkan ketika semua piring telah pecah ketika di tengah pertunjukan, di beberapa hari sebelumnya. Ketidak-terkiraan ini kiranya yang menjadi menarik, pasalnya Ayu pun tidak dapat memastikan kapan porsi piring pecah. Dalam hal ini, strategi Ayu dalam menyikapi ketersediaan piring membuatnya harus memutuskan tindakan dengan cepat. Alhasil, karya Ayu tidak selalu menghasilkan karya jadi dengan tingkat sublimasi yang tunggal, namun beragam di tiap harinya. Keriskanan ini dapat memberikan kesempatan keberhasilan ataupun sebaliknya, gagal, terbuka lebar.

Kendati demikian, ada satu benang merah yang kiranya ia pegang, yakni Ayu tetap menerapkan sembilan bagian yang menjadi ruang pijak karyanya. Hal yang menarik selanjutnya, bagaimana Ayu ‘bermain-main’ dengan bagian-bagian tersebut ketika piring telah habis? Dalam hal ini, kita patut mempertanyakan seberapa lentur Ayu memosisikan relasi di tiap bagiannya. Pasalnya Ayu menyebutkan bahwa relasi tersebut bertingkat, lantas apa yang dikorbankan dari bagian-bagian tersebut ketika dihapus?

Bertolak dari itu semua, karya *Li Tu Tu* perlu diapresiasi baik. Pasalnya, Ayu bekerja dengan bijak, seperti mulai dari menyoal gagasan dari tari Kuadai; mewujudkannya pada koreografi, di mana Ayu mengembangkan dari dua motif, yakni yang pertama adalah tangan merentang dan silang piring; hingga memberikan ruang pemaknaan yang terbuka. Menurut hemat saya, karya yang dikerjakan selama setahun lamanya ini kiranya cukup matang dan baik di antara karya Ayu lainnya. Selamat, Ayu!



## *Ruang Suara*

### **17. Saatnya yang Muda Bicara**

Pada penghujung tahun 2015, sebuah pertunjukan musik kontemporer *Ruang Suara* digelar. Sebuah pertunjukan musik kontemporer menampilkan karya komposer-komposer muda kebanggaan tanah air. Bertemakan *Ensambel Modern Bertemu Indonesia*, karya ini menjadi sebuah kerja kolaborasi yang cukup dinanti hasilnya. Merangkul salah satu grup ensambel kelas dunia, yakni Ensambel Modern (Jerman), mereka memainkan karya-karya dari delapan komposer terpilih tanah air.

Karya-karya ini melewati pelbagai macam proses pemilihan, seperti *pertama*, lokakarya yang dihadiri oleh 16 komposer muda—pilihan dari juri independen di pelbagai daerah—yang berkontestasi dalam mempresentasikan karya dan tradisi musik mereka; *kedua*, delapan komposer terpilih diberikan waktu dalam mengembangkan komposisi mereka. Di awal tahun 2015, mereka turut didatangkan ke Frankfurt—markas dari Ensambel Modern—untuk memperkenalkan ide dan karya; *ketiga*, pertemuan paruh kedua pada pertengahan tahun untuk berlatih secara serius atas komposisi yang dibuat; delapan komposer, yakni Ris Banbos, M. Arham Aryadi, Joko Winarko, Taufik A. Adam, Gema Swaratyagita, I Dewa Ketut Alit, Stevie Jonathan Sutanto, dan Gatot Dinar Sulistiyanto, menciptakan karya yang diharapkan teruji dalam konsep dan musikalitas.

Hal ini pun terlihat dari kesuksesan yang diraih pada pertunjukan perdana mereka di LAB Frankfurt pada 6 dan 7 Oktober 2015. Setelahnya, mereka kembali mendulang

respons serupa di Salihara, Jakarta (2/11/2015); Concert Hall ISI, Yogyakarta (4/11/2015); dan Selasar Sunaryo, Bandung (6/11/2015). Dihelat dalam rangka Jerman Fest, atas prakarsa Goethe Institut Indonesia, Kedutaan Besar Jerman di Jakarta, dan EKONID, Jerman Fest pada tahun ini memberikan sajian kepada penonton Indonesia dengan karya-karya yang tidak sembarangan.

Alih-alih hanya menampilkan karya salah satu pihak, pihak Jerman turut mengajak seniman-seniman Indonesia untuk berkarya. Sebut saja, pertunjukan teater *100% Yogyakarta* atas kolaborasi dari Rimini Protocol dan Teater Garasi beberapa bulan sebelumnya, setelahnya Sebastian Matthias dengan karya *Volution* dari rangkaian *Groove Space* 'dunia'-nya dua pekan sebelum pertunjukan ini digelar, hingga pertunjukan *Ruang Suara* yang turut mengundang Ensambel Modern, KFW Stiftung, dan delapan komposer Indonesia untuk berkarya.

Sebagai penonton, sebaiknya kita berbangga mendapatkan pengalaman audio dan visual seperti ini. Selain perihal menurunnya intensitas kedatangan orkestra yang semakin jarang kini—sempat dicatat oleh Suka Hardjana terkait intensitas pemusik klasik di era 1980–1990 yang masif, namun berkurang signifikan di era 2000an—, perihal langka lainnya adalah mendengarkan karya baru terkait tradisi dengan cara pandang yang berbeda.

## **Mendobrak Konvensi Memperkaya Tradisi**

Tidak seperti pertunjukan musik gamelan lazimnya, pertunjukan musik Zapin biasanya, atau pertunjukan musik dengan paradigma tradisi yang konvensional, para komposer telah membuat karya tradisi dengan haluan musik kontemporer. Sembilan komposisi musik tradisi baru—baik secara kultural, maupun sosial—telah dipresentasikan oleh Ensambel Modern. Ada beberapa penonton yang fokus, namun ada beberapa lainnya yang duduk tercengang mempertanyakan.

Ekspektasi atas sajian yang anggun nan indah pun patah seketika sejak repertoar pertama dimainkan. Alih-alih dibayar tuntas dengan sajian orkestra klasik dengan repertoar komposisi kondang seperti Bach atau Mozart, setiap karya yang dipertunjukkan malah hampir serupa

hingga akhir pertunjukan. Terasa eksperimental, namun turut teratur dan tertata, serta membawa nilai budaya dan kejutan musikal yang berbeda satu dengan lainnya.

Tidak hanya terbatas akan pertemuan antar-instrumen, Barat dan Indonesia, namun pertunjukan ini telah merangkai alunan musikal dari masing-masing kebudayaan. Hal ini pun dapat dirasakan di tiap repertoar yang dimainkan, di mana salah satu instrumen tidak menjadi tempelan dengan instrumen lainnya, namun terjadi sebuah harmoni dan kesatuan dalam bunyi yang mencerminkan unsur tradisi Indonesia.

Merangkai pelbagai instrumen, ide, bahkan konsep akan musik Indonesia, seperti Gamelan hingga *soundscape* Indonesia turut diperdengarkan. Dari hal tersebut, yang menarik adalah interpretasi komposer akan pengertian tradisi. Terlihat dari karya yang dipertunjukkan bahwa bentuk dari musik tradisi tidak menjadi pakem dan satu-satunya, melainkan inti sari tradisi yang menjadi nilai utama. Alhasil pelbagai musik tradisi dipergunakan sesuai dengan kebutuhan konsep musikal para komposer.

Cara permainan konvensional turut digunakan, namun kerap diubah sewaktu-waktu. Seperti halnya pada salah satu karya, ketika musik sedang asyik dimainkan, di tengah permainan para pemusik berdiri sambil meremas kertas partitur dan menghempaskannya ke arah penonton. Pada salah satu karya lainnya, ketika menutup sebuah karya, sebuah gong berisikan bel kecil digiring laiknya ban, diputar laiknya gasing, dan dihempaskan ke tanah menghasilkan gema suara yang tidak kalah dramatis. Bagi kalangan tradisi hal tersebut sangat menyinggung, tetapi dari tindakan semacam ini, kita dapat mengetahui esensi dari bunyi dan alunan yang dirangkai. Setiap alat musik memang mempunyai tata cara penggunaannya, namun terkadang tata cara tertentu mengikat seorang pemain melakukan hal yang seragam. Dengan adanya hal seperti ini, setidaknya kita dapat mengetahui bahwa esensi dari bunyi lebih penting ketimbang bentuk sebuah permainan.

Menutup pertunjukan, karya Gatot Danar Sulistiyanto turut mengundang atensi yang besar. Kesan dari repertoar terakhir yang berjudul *Mibrab* adalah kemegahan, dan 'kebesaran', dirasa tepat

sebagai repertoar penutup. Dalam karya tersebut, Gatot ingin menampilkan ruang pertemuan antara manusia dan sang pencipta. Alunan vokal laiknya mocopatan dilantunkan, mengisi ruang-ruang suara instrumen yang dimainkan. Terasa sangat menyatu antarsatu suara dengan suara yang lain. Dengan instrumen ensambel lengkap, penonton diajak hanyut dalam ruang-ruang emosional, menyiratkan pertemuan antarmanusia, pencipta, dan juga alam semesta.

## Musik Kontemporer Ladang Kreativitas

Kecurigaan para pencinta musik tradisi kerap mengategorikan semua musik yang tidak konvensional sebagai kontemporer. Padahal, tidak sembarangan mengategorikan sebuah musik sebagai musik kontemporer. Setidaknya terdapat gagasan mendalam yang ingin diungkapkan merupakan cara sederhana dalam melihat musik kontemporer. Selebihnya adalah kreativitas dan inovasi dari komposer.

Seseorang yang cukup kompeten dalam kreativitas adalah Vincent McDemortt. Baginya, “Kreativitas adalah menciptakan kebaruan pada hal sebelumnya, namun tidak menanggalkan nilai tradisi yang ada. Anda tidak dapat ‘menciptakan’ musik yang sama dengan musik 40 tahun yang lalu maka buatlah baru”, pungkasnya di akhir pertunjukan. Dari karya delapan komponis Indonesia, mereka memang meninggalkan kebiasaan musik tradisi yang konvensional, bahkan mereka menciptakan gagasan tradisi lewat musik kontemporer. Namun dari karya yang dipertunjukkan, mereka tetap mengedepankan nilai dari tradisi itu sendiri. Dengan mencipta musik kontemporer dengan basis tradisi, setidaknya para komposer telah memberikan kekayaan baru untuk masyarakat tradisi, kini dan untuk sejarah masa depan.

## Catatan Kecil

Di luar nilai positif yang didapat, terlebih dengan tepuk tangan yang meriah di akhir pertunjukan, pertunjukan *Ruang Suara* ini bukan tanpa celah. Tidak adanya jeda pertunjukan membuat penonton yang kaget dengan sajian berantai tersebut, merasa lelah. Beberapa penonton yang

keluar masuk dengan pelbagai alasan turut mengganggu konsentrasi penonton lainnya di tengah pertunjukan. Hal ini tidak dapat disikapi dengan memaklumi, namun perlu dilakukan pengaturan demi menjamin pertunjukan yang lebih kondusif.

Dari pertunjukan *Ruang Suara* ini, delapan komposer Indonesia telah unjuk gigi. Menurut hemat saya, karya yang dipertunjukkan bukan hanya sebagai presentasi semata, melainkan telah menjadi representasi dalam menunjukkan wajah musik kontemporer Indonesia kini.



## *Pesona Silat Jawa Minang*

### **18. Satu Silat Beragam Interpretasi**

Tidak di stadion olahraga ataupun kejuaraan antarkota, malam itu beragam gerak silat justru dipergelarkan sebagai karya pertunjukan. Sebuah karya dalam bingkai tari kontemporer bertajuk *Pesona Silat Jawa Minang* dihelat di empat tempat, antara lain Gd. Hoeriyah Adam ISI Padang Panjang pada 12 Agustus 2016; Taman Budaya Surakarta, Jawa Tengah pada 6 September 2016; Auditorium Universitas Muria Kudus pada 8 September 2016; dan NuArt Sculpture Park Bandung pada 10 September 2016. Mempertunjukkan dua repertoar yang berjudul *Tonggak Raso* dari koreografer Minang, Ali Sukri, dan *Tra.jec.to.ry* dari koreografer Surakarta, Eko Supriyanto atau lebih dikenal dengan Eko Pece. Kedua koreografer tersebut telah memberikan warna baru akan silat dan inovasinya dalam tari. Pada rangkaian tur antarkota ini, saya menyaksikan pertunjukan tari kontemporer dengan basis tubuh silat tersebut di Surakarta, Selasa (6/9/2016).

Silat, sebuah pertahanan diri yang tidak hanya sebatas tubuh yang bergerak, baik untuk menyerang ataupun bertahan (olah raga), tetapi turut mementingkan pengaturan emosi (olah-rasa). Silat dalam keberlangsungannya, telah berkembang sesuai dengan rentetan *trayektori* yang tidak sebentar, dapat dilihat bahwa kembangan silat-silat lainnya dari olahraga ini pun cukup banyak keberadaannya kini. Berkenaan dengan hal ini, tiga orang sarjanawan, Howard, Chamber, dan Draeger (1970) menyatakan bahwa pencak silat telah berkembang sejak era Kerajaan Majapahit, bahkan sebelumnya. Jika *trayektori* itu dirunut maka silat di Indonesia telah bertahan di pelbagai era,



seperti era kerajaan, era kolonialisme, dan era kemerdekaan. Alhasil keberadaan silat pada pelbagai era inilah yang menjadi menarik sebagai pijakan dalam melihatnya dalam kekaryaan tari kontemporer.

Mengenai kesenian dengan basis silat, sebenarnya kesenian semacam ini bukanlah hal baru di *trayektori* kesenian Indonesia, sebut saja kesenian *Kuntulan* di Jawa Tengah dan sekitar, *Randai* di Minangkabau, *Palang Pintu* di Betawi, serta pelbagai kesenian yang turut menggunakan silat sebagai dasar dari gerak tari kesenian tertaut. Dalam jagad tari kontemporer pun, silat telah malang-melintang sebagai akar kekaryaan para seniman, sebut saja Ery Mefri pada Nan Jombang Dance Company yang konsisten dalam mencipta karya dengan basis *silek*-nya; lalu karya tari yang berjudul *In Between*, sebuah karya kolaborasi dari Katia Angel dan Benny Krisnawardi pada Indonesian Dance Festival 2014; tidak hanya sebagai inspirasi dalam karya tari, bahkan silat turut digunakan pada instalasi dalam seni rupa, yakni pada karya *Fajar Menolak Gerhana*, karya Pang Warman dan Fajar Suharno di Pameran Seni Rupa *Duh Gusti* yang digelar pada tahun 2015, di Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjasoemantri (PKKH) UGM.

Bertolak dari pelbagai contoh tersebut, kendati silat bukanlah hal baru dalam karya tari, hal yang menarik dari kedua repertoar dalam *Pesona Silat Jawa Minang* ini adalah interpretasi kedua koreografer—Eko Pece dan Ali Sukri—dalam memaknai dan memperlakukan silat di dalam karyanya. Bingkai tari kontemporer ini memungkinkan daya kreativitas para seniman dapat diakomodasi secara lebih bebas, terbuka, juga beralasan.

## **Ketika Silat Jawa dan Minang Berada di Satu Panggung**

Dipertunjukkan pada Selasa (6/9/2016) di Taman Budaya Surakarta, Jawa Tengah, repertoar yang berjudul *Tonggak Raso* menjadi nomor pembuka dalam pertunjukan malam itu—urutan repertoar berubah-ubah di tiap kotanya, seperti di Padang Panjang repertoar Eko lah yang lebih dahulu dipentaskan. Urutan repertoar ini turut berlaku di dua

kota lainnya. Cara ini agaknya adil dalam menentukan dua repertoar berkualitas pada empat kali pertunjukan secara seimbang tanpa menitik-beratkan pada salah seorang koreografer saja.

Mengawali pertunjukan, Ali Sukri melakukan beberapa jurus dari *silek* yang telah dikombinasikan dengan pelbagai gerak. Alih-alih gerak persis lainnya *silek tuo* Minangkabau sebagai pertahanan diri, gerak *silek* justru Ali gunakan sebagai fondasi dari tiap formasinya saja, seperti kuda-kuda, posisi menyerang, bertahan. Fondasi gerak itulah yang Ali gunakan sebagai dasar pengembangan gerak-gerak sisipan lainnya, seperti melompat, hingga akrobat—khas dari Ali Sukri. Beberapa menit berselang setelah Ali melakukan beberapa jurus pembuka, terlihat samar-samar enam penari telah duduk saling berhadapan dengan sebuah cermin-cermin berkaki di setiap sudutnya. Perlahan musik dengan irama yang monoton mulai terdengar, tanda para penari mulai bergerak. Tidak secara serempak, satu per satu penari mulai menarik cerminnya masing-masing dan berjalan ke tiap sudut yang berbeda. Mereka mulai melakukan gerak di depan cermin, seperti memukul, menendang, melompat, hingga berguling, seakan sedang berkelahi dengan dirinya sendiri.

Alih-alih sepanjang repertoar akan berlangsung dengan gerak silat saja, beragam gerak pun turut berkembang, dari gerak silat sebagai fondasi, hingga gerak silat yang hanya menjadi isi—di mana fondasi gerak adalah gerak yang bukan silat, seperti duduk di sudut cermin khayalnya orang tertekan dan sesekali memukul atau menendang. Tidak hanya itu, Ali tidak hanya memfungsikan cermin sebagai properti semata, namun menjadi artistik panggung yang menyatu dengan tarian. Cermin-cermin tersebut dapat mereka perlakukan semaunya, seperti ditelentangkan, hingga disusun menjulang ke atas. Bersamaan dengan variasi penggunaan cermin tersebutlah para penari dapat bergerak secara bebas. Selain itu, cermin dapat mereka lakukan semena-mena dengan meninggalkannya di sisi yang lain, sementara itu mereka membentuk interaksi gerak yang lebih memanjakan mata di sisi lainnya. Di dalam repertoar ini, Ali turut mempertunjukkan gerak-gerak silat dan kesulitannya secara detail, terlihat dari pelbagai gerak perlahan—lainnya *slow motion*—tetapi tetap menyimpan unsur tegas.

Di akhir pertunjukan, Ali kembali masuk ke dalam panggung untuk kembali mempertunjukkan gerak *silek*-nya serta akrobatik di antara cermin-cermin yang tersusun sejajar. Berjalan dan melompat di antara cermin, hingga membiarkan tubuhnya berayun di antara cermin-cermin yang terpasang. Masuknya Ali dalam panggung seakan menyiratkan bahwa pertunjukan telah menuju klimaks, terlebih ketika Ali melakukan gerak di antara cermin yang mengelilinginya. Tidak hanya diam, keenam penari lainnya memaju-mundur-mencondongkan cermin ke arah Ali, menambah efek dramatis pada pertunjukan. Seakan menyiratkan tubuh yang terdistorsi dengan pelbagai hal namun tersimpan semangat untuk tetap terjaga. Dari sinilah silat Ali letakkan sebagai tonggak dalam menghadapi pelbagai perubahan—laiknya judul dalam repertoar tersebut, *Tonggak Raso*.

Di dalam repertoar ini, Ali memang ingin merespons kondisi perkembangan kebudayaan kini, dan menggunakan silat sebagai representasi akan tonggak dalam pertahanan dari berbagai pengaruh luar. Hal ini turut terlihat dari bentuk tarian, di mana Ali tidak meninggalkan beragam gerak dari *silek* Minangkabau, seperti gerak kuda-kuda, menendang, dan memukul. Namun, Ali melakukan stilisasi—bagi kritikus senior Sal Murgiyanto (2017), stilisasi merujuk pada kejelasan bentuk dan kaitan dengan citra yang hendak diwujudkan, singkat kata berubah dan berbeda dari gerak asli—pada pelbagai gerak *silek* dan memadukannya dengan ragam gerak melompat dan akrobatik. Repertoar Ali ini terasa ramai dengan beragam gerak, juga beragam interaksi dari enam penari di panggung. Mulai dari gerak individu hingga gerak rampak silat yang dilakukan secara serentak. Bertolak dari repertoar ini, Ali ingin menunjukkan kompleksitas tubuh di dalam budaya yang tersirat pada beragam gerak dengan durasi pertunjukan yang tidak sebentar.

Tidak berselang lama setelah usai repertoar pertama, dalam cahaya padam yang perlahan menerang terlihat seonggok tubuh sedang melakukan gerak kuda-kuda, sesekali ia sisipi pukulan dan tendangan. Seorang laki-laki—yang adalah sang koreografer, Eko Pece—memulai repertoar *Tra.jec.to.ry*-nya dengan melakukan beberapa gerak pencak. Gerak-gerak tersebut adalah gerak dasar yang menginspirasi Eko dalam

mencipta karya. Tidak hanya gerak pencak, ia turut menunjukkan sejauh mana gerak tersebut dapat berkelindan dengan gerak lainnya. Eko turut melompat ke beberapa sisi secara perlahan dengan dihiasi gerak-gerak menggeliat dan melompat—khayalnya lompatan dalam balet. Ditemani dentingan piano, Eko mempertunjukkan eksplorasi atas gerak pencak hingga cahaya panggung kembali memudar.

Dalam cahaya yang pudar nan samar-samar, seorang penari memasuki panggung secara perlahan. Alih-alih melakukan jurus penari tersebut mulai bergelinding—rol depan dan rol belakang—memutari sisi panggung dengan durasi hingga lima menit. Beberapa menit setelahnya, para penari dari pelbagai sisi, seperti dari pintu masuk, bangku penonton, dan *backstage* memasuki panggung dengan berkumpul di tengah panggung. Sementara itu, penari yang bergelinding tanpa henti tersebut mulai mendekati dan kembali berdiri bersama kelima penari lainnya. Perlahan terdengar iringan musik *electronic dance music* (EDM) yang mengentak namun tetap terkesan monoton membuat kesan repertoar semakin berbeda dengan iringan dan konotasi silat pada umumnya.

Tanpa gerak wantah silat, mereka mulai bergerak seirama dan serentak dengan gerak yang sederhana. Terinspirasi dari gerak kuda-kuda silat, mereka mulai bergerak dengan tangan mengepal, dengan formasi kaki yang beragam bersamaan maju ke depan, mundur ke belakang, hingga serong ke kiri dan ke kanan. Setelahnya mereka mulai mengangkat sehelai kain dengan panjang  $\pm 90$  cm (baca: sentimeter) dan merentangkannya di atas kepala mereka masing-masing. Mereka berputar ke arah yang berlainan, membuat gerak semakin beragam. Formasi kaki pun kembali mereka pertunjukkan dengan kain yang mereka sengaja putar, membuat gerak semakin berwarna. Kendati gerak yang dipertunjukkan sederhana, gerak kaki yang dilakukan secara bersamaan ini justru terkesan memesona. Tidak mereka perlakukan seragam di seluruh repertoar, di tengah pertunjukan mereka bergantigantian melakukan gerak kaki—seperti di awal pertunjukan—dan melakukan gerak memutar mengelilingi ruas arena pertunjukan. Di akhir repertoar, seorang penari melakukan gerak berputar di tempat

tanpa henti—lainnya tarian sufi—hingga cahaya memudar perlahan, menandakan bahwa pertunjukan telah usai.

Bertolak dari repertoar *Tra.jec.to.ry*, walaupun Eko memiliki dasar silat Bima di Magelang, namun Eko Pece tidak secara wantah menggunakan basis pencaknya di dalam repertoarnya. Eko lebih memilih untuk menggali secara lebih mendalam, menelusuri secara filosofis, dan menginterpretasikan dengan pelbagai gerak yang justru telah memperkuat identitas dari silat itu sendiri. Kecerdikan dan kecermatan Eko melihat nilai dari tiap gerak silat telah membuatnya menciptakan gerak yang berbeda namun mempunyai semangat yang sama dengan silat. Namun, hal tersebut tidak ia dapatkan secara praktis. Kecermatannya justru terbentuk berdasarkan relasi Eko dengan praktik silat yang ia dapatkan sedari kecil. Dari sinilah refleksi yang mendalam di dalam karyanya tercipta. Akhirnya bukan lagi persoalan bentuk silat yang dipertunjukkan, namun mengangkat semangat dan napas dari silat itu sendiri menjadi pilihan Eko di dalam *Tra.jec.to.ry*. Kendati tidak terlampau banyak jurus atau gerak yang digunakan, konotasi maskulin dari tiap penari Eko masih sangat terasa kental. Peluh yang bercucuran di antara gerak lompatan atau memutar membuktikan adanya intensitas gerak yang konsisten di dalam karya Eko yang tidak kalah dengan silat sebenarnya.

## **Mencermati Silat dalam Dua Koreografi**

Inilah jadinya ketika sebuah hal dengan konotasi tradisi masuk dalam ruang bernama kontemporer, ruang di mana dimungkinkan tiap kreativitas dapat terlaksana dan tiap interpretasi dapat dipertunjukkan. Bagi sebagian kalangan, pasti nomor-nomor seperti ini akan menjemukan, namun jika semua kalangan melihat tarian ini secara menyeluruh, sekiranya sebuah pesan dan interpretasi penting dapat dipetik, sebagai refleksi akan kontekstual kehidupan kini. Tari kontemporer di Indonesia—yang memang berbeda dengan pembentukan kontemporer di Barat, di mana di Indonesia tradisi menjadi akar dari kontemporer itu sendiri—justru dapat menginterpretasikan kembali tradisi serta mengimplementasikannya pada

generasi X dan Y kini yang kurang peduli dengan hal-hal semacam itu. Hal ini turut menandakan bahwa inovasi adalah bagian dari tradisi yang tidak bisa dikhianati keberadaannya.

Semangat inilah yang lantas turut tecermin dari dua karya koreografer dengan usia matang, Eko Pece dan Ali Sukri di dalam karyanya. *Tonggak Raso* dan *Tra.jec.to.ry* telah menjadi bukti interpretasi koreografer atas silat dengan basis budayanya masing-masing. Di mana Ali Sukri menggunakan *silek* sebagai perumpamaan pertarungan budaya dan pengaruh eksternal lainnya sehingga gerak *silek* masih dapat disaksikan di sepanjang repertoarnya; sedangkan Eko Pece menginterpretasikan silat sebagai semangat dan nilai filosofis yang kabur dalam gerak *an sich* silat, tetapi tegas dalam semangat dan kesan. Dari sini kita dapat melihat bahwa tarikan kontemporer dapat dilakukan hingga batas yang tidak terkira, namun tetap terejawantahkan dalam visual karya (tersurat) dan kesan pertunjukan (tersirat). Lantas kedua hal ini membentuk, baik disadari maupun sebaliknya, sebuah pengalaman yang ‘berbeda’ untuk penonton.

Dua koreografi tersebut pun tidak lagi merujuk pada tari tradisi lazimnya yang menggunakan cerita atau epos tertentu sebagai landasan karya. Kedua koreografer lebih mengutamakan daya kreativitas dan intuisi penciptaan yang berasal dari diri sang koreografer itu sendiri walaupun salah satu di antara repertoar masih merujuk pada struktur cerita tertentu, sedangkan satu lainnya sudah merujuk ‘*post-dramatic*’ [merujuk pakar teater Jerman, Hans Thies Lehman dalam Murgiyanto (2017)]. Hal ini menjadikan sebuah karya koreografi *post-dramatic* tidak mudah, di mana tidak semata-mata bersifat eksperimental dan ‘seenaknya’. Koreografi dalam kategori karya ini pun turut membutuhkan kualitas stamina, *endurance*, konsistensi, konsentrasi dan penjiwaan dari para penari yang telah melakukan *training* jauh-jauh hari sebelum pentas—persis dengan latihan tari pada umumnya—, demi tersampainya pesan yang disematkan oleh koreografer. Tentang mana yang ditempuh, tentu koreografer punya keleluasaan sejauh karya tarinya dapat memberikan kesadaran dan kesegaran gagasan bagi yang menyaksikan.



## *Sesaji Nagari*

### **19. Lagu ‘Lama’ dalam Konteks ‘Baru’**

Ketika musik-musik etnik yang sudah familier di telinga masyarakat awam terus direproduksi; ketika banyak kelompok musik etnik yang lebih memilih jalan ‘aman’ dengan mengaransemen ulang lagu-lagu yang telah dikenal, grup musik etnik kawakan, Kuaetnika, justru mengusung aksi berbeda. Mereka menggarap lagu-lagu daerah yang—bagi mereka—belum tersentuh dan dikenal oleh publik.

Djaduk Ferianto dan Kuaetnika mengaransemen sekaligus mengembangkan lagu-lagu daerah terpilih dengan satu tujuan, yakni menyetarakan semangat keindonesiaan. Garapan dengan maksud ‘mulia’ tersebut lantas dikemas menjadi sebuah album yang bertajuk *Sesaji Nagari*. Alih-alih hanya melalui kepingan cakram padat, Kuaetnika turut mendiseminasikannya melalui konser musik yang diselenggarakan di dua tempat, yakni Taman Ismail Marzuki, Jakarta (23/2/2019) dan Taman Budaya Yogyakarta, Yogyakarta (10/3/2019).

Di dua tempat tersebut, Djaduk mengajak penonton untuk kembali meresapi apa yang terjadi dengan Indonesia beberapa waktu belakangan. Secara gamblang, Djaduk dan Kuaetnika ingin mengekspresikan kegelisahannya tentang negeri yang sedih. Atas dasar refleksi tersebut, Kuaetnika menyulam kembali rasa persatuan dengan menghadirkan keberagaman melalui sepuluh lagu—baik lagu daerah ataupun lagu karangan sendiri. Lagu-lagu tersebut diibaratkan menjadi *sesaji* guna memohon kedamaian, persatuan, dan keutuhan kepada Tuhan sekaligus umat-Nya.

Dalam hal ini, pilihan menaraskan persatuan melalui musik tentu menarik. Pasalnya di tengah keruhnya konstelasi politik dan gesekan paham menjelang Pemilu, pelbagai ajakan dan seruan yang eksplisit tentu terasa politis. Bahkan di dalam bukletnya, Kuaetnika turut menuliskan “Ini Bukan Pertunjukan Politik”. Namun, apakah Kuaetnika—sebagai kelompok musik—setia menaraskan gagasannya dan berhasil mengartikulasikannya melalui musik, ataukah sebaliknya, terjerembap pada lubang politik?

## Mendengar Wacana Menyelisik Musik

Sebagai kelompok musik etnik yang dibuat sejak tahun 1996, Kuaetnika memang kerap berkreasi dan melakukan inovasi pada musik-musik daerah. Kuaetnika kerap menciptakan lagu baru dengan sumber, baik aural maupun visual dari sosio kultural beberapa lokus hasil eksplorasi mereka. Tidak hanya itu, Kuaetnika kerap melakukan penyilangan genre, eksperimen melodi, tempo, *beat*, bahkan harmoni.

Pun konsistensi Kuaetnika tidak bisa diragukan. Mereka jarang absen dalam memproduksi musik, semisal *Nang Ning Nong Orkes Sumpek* (1996); *Ritus Swara* (2000); *Unen-Unen* (2001); *Many Skyns One Rhythm* (2002); *Pata Java* (2003); *Vertigong* (2008); *Nusa Swara* (2010); dan *Gending Djaduk* (2014). Bahkan mereka juga tidak jarang pentas di festival musik, baik lokal maupun internasional. Alhasil telah terpatri akan kualitas Kuaetnika sebagai kelompok musik yang bernas.

Konser di Yogyakarta (10/3), Kuaetnika mempertunjukkan kesepuluh lagu pada album yang dirilis akhir tahun lalu, dengan urutan sebagai berikut: “Kadal Nongak”, “Doni Dole”, “Batanghari”, “Anak Khatulistiwa”, “Lalan Belek”, “Sesaji Nagari”, “Ulan Andung-Andung”, “Made Cenic”, “Sigule Pong”, dan “Air kehidupan”. Alih-alih dipentaskan secara kaku, konser musik justru berlangsung cair dan akrab. Semisal di awal pertunjukan yang dikemas laiknya mereka tengah berlatih—lebih lanjut mereka melakukan improvisasi dengan prinsip *interlocking*—yang kemudian ‘diganggu’ oleh kehadiran Alit dan Gundi, selaku *master of ceremony* (MC).



Percakapan antara Djaduk dan MC juga melibatkan tema umum dengan gaya yang jenaka. Beberapa tema yang diangkat seperti tingkah laku generasi milenial yang kurang paham tata krama, kecenderungan praktis, penggunaan gawai, dan lain-lain. Mereka menyadari betul akan posisi anak muda sebagai *agent of change* ke depan. Pasalnya pelbagai tingkah laku ‘nyeleneh’ anak muda selalu berujung petuah dari Djaduk. Lebih lanjut, petuah-petuah tersebut mengarah pada satu isu, yakni kesatuan Indonesia atau Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI).

Di dalam konser tersebut, Djaduk dan Kuaetnika ‘menyulap’ sejumlah tujuh lagu daerah—yang bagi mereka kurang mendapat perhatian lebih—dan menciptakan tiga lagu dengan bernuansa nusantara. Khusus pada tujuh lagu daerah yang berasal dari barat hingga timur Indonesia tersebut, unsur etnik dari setiap lokus tetap dijaga, tidak dicerabut sesukanya.

Terjaganya etnik diejawantahkan dengan penggunaan instrumen asli; penggunaan bahasa dan lirik yang sama; aransemen yang pada beberapa bagian di dalam lagu tidak jauh berbeda. Semisal pada lagu “Kadal Nongak” asal Nusa Tenggara Barat atau lagu “Sigule Pong” asal Sumatra Utara, yang masih mengedepankan instrumentasi di beberapa bagian lagu. Namun cukup disayangkan, pada beberapa bagian musik etnik hanya tampak secara visual. Pasalnya ada beberapa bagian di mana musik etnik yang semestinya ‘tampil’ justru tidak terdengar jelas atau ‘kalah’ dengan suara instrumen lainnya.

Pun Kuaetnika juga melakukan inovasi dan sentuhan musik yang berbeda-beda. Pada beberapa lagu tersebut, Djaduk memasukkan unsur genre lain, semisal pada lagu “Kadal Nongak” yang dibuat lebih ‘pop’ pada bagian *chorus*, atau “Sigule Pong” yang disilangkan dengan genre jaz pada bagian *chorus*. Sementara pada lagu lainnya, Djaduk dan Kuaetnika ‘bermain-main’ dengan *beat* dan tempo lagu. Semisal *beat* yang lebih cepat pada lagu asal Poso, “Doni Dole”. Inovasi tersebut tentu memberikan impresi yang berbeda dari lagu aslinya. Akan tetapi, apakah perubahan pada *beat* atau silang genre mempertimbangkan konteks atau impresi dari versi aslinya? Jika demikian, apakah impresi selalu bertuan pada kecenderungan selera konsensus?

Bertolak dari itu semua, Kuaetnika konsisten dalam menciptakan lagu apik serta meracik musik nusantara menjadi sajian pertunjukan yang menarik. Terlebih pada singkupasi, harmoni, hingga perpaduan bunyi dari alat musik yang beraneka. *Sesaji Nagari* tentu membuktikan kualitas baik dari Kuaetnika yang sudah menjadi keniscayaan, tetapi laiknya *sesaji*, mengharap kejutan memukau atau kebaruan tentu perlu dipanjatkan pada kelompok musik dengan potensi yang berlimpah ini.

## Wacana Persatuan di Tengah Badai Politik

Tentu menggalang pesan persatuan di tengah hiruk pikuk politik Indonesia belakangan memang penting, tetapi kesan politis tidak dapat dihindarkan. Kenyataannya, perpecahan karena kontestasi pemilu memang menggerogoti masyarakat Indonesia. Keberagaman pun menjadi cita-cita yang kini jauh panggang dari api.

Dari keadaan tersebut, konser musik *Sesaji Nagari* dipertunjukkan sebagai doa guna menyadarkan kita akan beberapa hal, *pertama*, narasi keberagaman; *kedua*, optimisme akan potensi kebudayaan; *ketiga*, kesadaran untuk mencintai budaya, terlebih masih banyaknya budaya yang belum terjamah dan dieksplorasi secara luas. Maka kehadiran seniman laiknya Djaduk Ferianto dan Kuaetnika memang diperlukan. Pasalnya jika dalam porsi yang sesuai, melalui senilah kewarasan berbangsa dan bernegara justru dapat distimulasi.

Namun yang perlu menjadi catatan, lagu-lagu pada konser *Sesaji Nagari* yang sudah menyimpan pesan keberagaman justru terlalu padat dalam pesan. Singkat kata, konser tersebut berlimpah pesan dan muatan oleh karena sesi percakapan yang dirasa terlalu panjang. Hal ini tentu mengundang pertanyaan, mengapa Djaduk memerlukan durasi panjang untuk sesi percakapan di setiap lagu? Tentu hal tersebut sah-sah saja, terlebih percakapan dapat memberikan kesan interaktif dan penekanan, tetapi efek percakapan membuat penekanan dirasa berlebihan.

Hal tersebut membuat saya berpikir ulang, tetapi bukan tentang kurasi dibuatnya album, melainkan tujuan konser tersebut dihelat. Pasalnya album *Sesaji Nagari* sudah memiliki muatan yang baik, terlebih

mengangkat lagu-lagu daerah tertentu untuk lebih dikenal luas, bukan ‘belum tersentuh’. Dalam hal ini, beberapa lagu sudah dikenal oleh publik di lokasi dan sekitarnya. Misalnya, “Sigule Pong” yang kerap menjadi lagu perayaan siklus hidup ataupun dinyanyikan Pesparawi (Pesta Paduan Suara Gerejawi) untuk publik Sumatra Utara dan sekitarnya, ataupun lagu lainnya. Lebih lanjut, album *Sesaji Nagari* mempunyai misi menunjukkan keberagaman sebagai potensi kekayaan dari bangsa Indonesia. Hal ini kiranya dapat menjadi contoh yang baik bagi kelompok musik etnik lain untuk lebih memopulerkan atau mengaransemen lagu-lagu daerah lainnya. Upaya tersebut perlu dimulai kembali guna menguatkan ulang kesadaran masyarakat akan kebudayaan.

Lantas, apakah keliru jika sebuah konser mempunyai tujuan dan kepentingan politik? Tentu hal tersebut juga bukan kekeliruan, pun dari konser *Sesaji Nagari* jugalah saya melihat bahwa musik tradisi mempunyai suara untuk bersumbangsih pada konstelasi perpolitikan. Namun, alangkah eloknya jika pesan musik dan muatan politik berada dalam satu level kepentingan yang tidak jauh berbeda sehingga sebuah pertunjukan dengan maksud politik apapun dapat terjalin tanpa mengingkari atau mengorbankan kekuatan dari pertunjukan itu sendiri.



# BAGIAN 3

## BERSANDAR MASA KINI MENGARTIKULASI DIRI

172ku ini tidak diperjualbelikan.



## *The Philosophical Enactment 1&2*

### **20. Mendasari Gerak Bertanya Wacana**

Hanya butuh seorang saja untuk membuat penonton ‘gusar’ selama pertunjukan. Padahal, ia tidak banyak memamerkan vokabulari tubuh, pun tidak bercurah gerakan akrobatik, ia juga tidak menunjukkan gerakan yang memanjakan mata, bahkan ia juga tidak banyak mengeksplorasi pola lantai. Perempuan itu hanya berdiri, bergerak dengan kosa gerak yang sederhana dan minim. Alih-alih musik yang berderap menemani setiap gerakannya, perempuan tersebut hanya diiringi musik ‘minimalis’ dan ‘ditemani’ dengan monolog yang membicarakan soal tubuh dan wacana. “*Dancer, Writer, ...who speaks? Who writes?*”, salah satu nukilan dari ucapannya.

Perempuan itu adalah Padmini Chettur, seorang koreografer tari kontemporer asal Chennai, India. Ia menciptakan dan menampilkan karyanya yang bertajuk *The Philosophical Enactment 1&2*. Gabungan karya antara *Philosophical Enactment 1* dan *Philosophical Enactment 2* ini merupakan penyempurnaan atas kontemplasi tubuh dari Padmini. *Philosophical Enactment 1* (PE1) lebih mempercakapkan tubuh, sementara *Philosophical Enactment 2* (PE2) mendekonstruksi tubuh berserta vokabularinya. Alih-alih tidak terkait satu sama lain—terlebih *Philosophical Enactment 1* bukan pertama kalinya dipentaskan, sedangkan *Philosophical Enactment 2* merupakan pentas perdana dunia—karya ini justru menjadi padanan yang sinergis dalam mengkritisi tubuh sekaligus pemikiran.

Di dalam karyanya, Padmini didukung oleh Maarten Visser pada musik; Emese Csornai pada tata lampu; serta Aveek Sen (PE1) dan

Sreenath Nair (PE2) pada teks dan suara. Ditampilkan pada pertunjukan TPAM Yokohama, karya ini masuk ke dalam kategori TPAM *Direction*—atau saya bisa menyebutnya sebagai salah satu pertunjukan utama—melalui arahan dari kurator tari Indonesia, Helly Minarti. Karya ini ditampilkan tiga kali pada dua hari pertunjukan, 10 dan 11 Februari 2020 di Middle Studio, KAAAT Kanagawa Arts Theatre, Yokohama, Jepang. Sementara itu, saya menyaksikan pertunjukan tersebut di jadwal pentas pertama mereka, yakni hari Senin (10/2/2020) pada pukul 18.00 waktu Yokohama, Jepang. Kendati terasa ‘mencekam’, pertunjukan berdurasi 60 menit ini membuat saya percaya bahwa tari tidak hanya sebatas pemuas hasrat visual atau eksotik semata, melainkan juga menjadi ruang dialog atas pemikiran yang mendalam.

## **Mendialogkan Perdebatan Tubuh dan Pikiran**

Di tengah panggung dengan pencahayaan yang teram-temaram, Padmini diam terpaku. Hanya terdengar monolog yang membahas mengenai tubuh tari dan pikiran. Begini singkatnya, “Penari, penulis, bisakah bersatu, atau memang terpisah?” Sementara itu, Padmini mulai merespons monolog tersebut dengan gerak yang sederhana, hanya berupaya memutar tubuhnya ke arah kiri dengan posisi kaki yang tetap—laiknya gerak pemanasan. Lebih lanjut, perutnya menjadi poros atau pusat dari gerakan, sedangkan punggung dan tangannya melakukan upaya rotasi ke arah kiri dari tubuhnya. Sebagai ilustrasi, gerak yang dilakukan Padmini menyerupai patung-patung Eropa klasik. Alih-alih berubah, Padmini hanya melakukan repetisi dari gerak tersebut, tidak banyak yang berbeda.

Tak lama berselang, ia mengubah sudut gerak dan melangkah ke arah kanan panggung—jika dilihat dari bangku penonton. Selanjutnya, Padmini tetap menggunakan gerak-gerak yang sederhana. Prinsip poros dan rotasi menjadi dominan di dalam gerak tersebut. Pada awalnya saya cukup kaget dengan apa yang dihadirkan pada panggung TPAM tersebut, pasalnya gerak yang ia koreografikan tidaklah terlalu rumit. Namun, ketika saya melihat intensitas yang dilakukan

Padmini, dalam sekejap saya berubah pikiran. Konsentrasi dan intensitas Padmini membuat tubuhnya bekerja keras pada kosa gerak yang sama. Ia menekan batas maksimal gerak tubuh yang ia punya dan melihat kemungkinan-kemungkinan yang lain.

Di saat yang bersamaan, terlintas tulisan pengantar karya dari Helly Minarti pada selebaran yang dibagikan petugas ketika penonton memasuki arena pertunjukan. Saya mengingat beberapa kata kunci yang bisa direfleksikan dari *Philosophical Enactment 1*, yakni soal tubuh, spiral, dan keberlanjutan. Atas dasar itulah konsistensi gerak, gerak yang repetitif, dan soal rotasi tubuh menjadi perhatian utama saya dalam menyisir tubuh yang sedang didialogkan. Kemudian setelah meraba perlahan tarian tersebut, saya kembali mengingat tulisan pengantar Helly Minarti soal *Philosophical Enactment 2* yang dilakukan guna mendekonstruksi bahasa tubuh dengan ‘menabrakkan’ pertunjukan India kuno dan wacana pertunjukan kontemporer Eropa. Hal ini jugalah yang menjelaskan mengapa Padmini hanya mengambil gerak memutar tubuh ke arah belakang laiknya patung klasik Eropa. Usut punya usut, Padmini memang menyengaja memimesis pose tersebut sebagai ruang dekonstruksi tubuh tari yang ia punya.

Pada awalnya saya mempertanyakan mengapa bukan tubuh tari India yang ia hadirkan, terlebih tubuh tari tradisi India mempunyai kosa gerak yang kaya, mempunyai kelenturan, dan keluwesan tersendiri. Namun, hal yang menarik justru saya peroleh, di mana Padmini melakukan dekonstruksi pada tubuhnya dengan meminjam kosa gerak yang jauh dari dirinya. Oleh karena kosa gerak yang digunakan tidak berangkat dari tubuhnya maka terbentuk ruang dialog antara tubuh dan pikirannya yang meraba gerak, meraba pikiran, dan sekaligus meraba keduanya. Namun, jujur tidak mudah menonton pertunjukan ini. Cukup beruntung di dalam pertunjukan terdapat monolog yang sangat membantu penonton untuk meraba poin di dalam karya, tetapi di saat bersamaan, saya juga tertarik akan bagaimana jadinya jika pertunjukan tersebut berlangsung tanpa monolog? Apakah tubuh Padmini tetap berhasil menjadi ruang dialog akan perdebatan antara tubuh dan pikiran dalam dunia tari? Atau sederhananya, apakah tubuh

dapat mewujudkan perkelindanan antara tubuh dan pikiran yang terus diperdebatkan?

Bertolak dari itu semua, tidak dapat dibantah jika saya merasa ‘terteror’ sepanjang 60 menit berlangsungnya pertunjukan. Keadaan panggung, mulai dari lampu yang teram-temaram, musik yang minimalis, monolog yang membuat gusar untuk berpikir, dan kosa gerak yang terbatas, membuat saya harus terus terjaga dan serius untuk dapat memasuki dialog yang Padmini lakukan. Dampaknya, terus terang saja saya merasa kelelahan setelah menyaksikannya. Banyak dari penonton di sekeliling saya justru terlelap begitu saja. Beruntung sebelum tiba ke tempat pertunjukan, saya sudah memakan tiga buah *onigiri* untuk membuat tetap fokus pada karya Padmini. Jika tidak, mungkin saya sudah bergabung dengan penonton lainnya untuk terlelap.

Lantas, apakah dengan adanya penonton yang tertidur dapat menurunkan kualitas pertunjukan? Karya *The Philosophical Enactment 1&2* sudah membayar tuntas tugasnya sebagai karya tari kontemporer, yakni membuat penontonnya tidak sebatas terlena akan gerak yang menghibur, melainkan membawa penontonnya untuk berpikir dan berefleksi. Hal yang menjadi pertanyaan, apakah perdebatan serupa sudah usai di Indonesia? Apakah para koreografer telah mempertanyakan tubuhnya? Ataukah memang dibiarkan begitu saja? Ikut terlelap dan asing pada jati diri tubuh.





## *Ngilo Githok*

### **21. Becermin Bersama Jemek Supardi**

Perlahan seorang laki-laki paruh baya berbusana putih, melangkah ke atas panggung. Berwajah muram, ia duduk termangu di depan sebuah kain putih yang tergantung. Meratap gusar tanpa bicara, diam, namun terpancar kegelisahan. Beberapa saat setelahnya, ia melangkah ke arah datangnya kepulan asap. Lantas menghilang bersamaan dengan kepulan asap yang terurai perlahan. Selang beberapa saat, dua pantomimer muncul bergantian. Mereka memeragakan aktivitas yang berbeda hingga pada akhirnya menyatu. Setelahnya mereka menelusuri jalan menuju ke sebuah ‘gerbang’. ‘Gerbang’ menuju ‘dunia’ Jemek Supardi.

Jemek Supardi, pria kelahiran tahun 1953 ini merupakan seorang seniman yang dikenal sebagai pantomimer. Sejauh ini, Jemek lah yang kiranya paling konsisten menyuarakan suara dan pendapatnya melalui seni pantomim. Atas kesenimanannya, Jemek kerap diundang oleh pelbagai pihak, salah satunya adalah pementasan *Fabrik Fikr 2* di Colomadu, Surakarta, pada 2016. Di acara *site specific* yang diinisiasi Sardono W. Kusumo tersebut, Jemek merespons ruang pabrik dengan cakap dan reflektif.

Lantas kegundahan untuk kembali berkarya merebak pada benak pantomimer senior ini. Alhasil sebuah pertunjukan bertajuk *Ngilo Githok* dipentaskan pada Kamis (7/12/2017) di Pendhapa Art Space, Bantul, Yogyakarta. Diselenggarakan oleh Sanggar Seni Kinanti Sekar, pertunjukan tersebut turut menggandeng beberapa nama, seperti Broto Wijayanto dan Asita Kaladewa sebagai penampil; Guntur Nur Puspito sebagai penata bunyi; Wanto Ibrahim, Kristanto dkk. sebagai

penata artistik, Dian Santyas sebagai penata kostum; dan M. Shodiq Sudarti sebagai sutradara dari pertunjukan tersebut.

Sebagaimana khas pertunjukan pantomim dari Jemek Supardi yang reflektif, *Ngilo Githok* dimaknai sebagai upaya cermin diri untuk menyelami makna berkehidupan, terlebih bagi masyarakat kini yang kerap lupa asal, diri, juga sosial. Melalui *Ngilo Githok*, Jemek berupaya mengajak kita becermine secara mendalam untuk melihat apa yang ada di setiap diri manusia, namun tidak terlihat secara kasat mata.

## Menyelami Dunia Jemek Supardi

Jemek Supardi mengawali pertunjukan dengan cukup sederhana. Duduk terdiam dengan gelisah, sesekali kepalanya menunduk atau menengadah. Beberapa saat setelahnya, ia mulai merias wajah dengan *make-up* berwarna putih—lainnya wajah pantomimer. Tidak terburu-buru, Jemek mengusap wajahnya secara perlahan. Sesekali ia memandang tajam ke penonton, dan seketika wajahnya berimpresi muram. Setelah semua permukaan wajahnya berwarna putih, ia berjalan menghilang bersama kepulan asap. Tanpa melakukan banyak gerak tubuh dan ekspresi wajah, Jemek dapat merangkai rasa gundah di benak penonton dengan baik.

Beberapa saat kemudian, seorang pantomimer, Asita, muncul di depan panggung bagian kanan. Berpakaian rapi juga berdasi lainnya pekerja kantoran, Asita memantomimkan pelbagai aktivitas, mulai dari mengetik, menulis, dengan beragam kompleksitasnya. Dalam hal ini, Asita turut membawa persoalan harian para pekerja kantoran, yakni kesibukan.

Setelahnya perhatian diarahkan pada pantomimer lain, Broto, yang berdiri di sisi kiri dari Asita. Alih-alih serupa, Broto berpakaian lurik dengan bawahan sarung lainnya orang yang tengah bersantai di rumah. Broto memantomimkan hal yang sebaliknya dilakukan Asita, yakni aktivitas rumahan, mulai dari menggosok gigi, menjaga burung perkutut, juga duduk bersantai.

Dalam hal ini, M. Shodiq Sudarti telah memberikan kontras yang jelas. Tidak hanya ditunjukkan untuk memperlihatkan perbedaan

aktivitas, interaksi tersebut turut menunjukkan perbedaan ruang. Secara lebih lanjut, hal ini dapat dibaca sebagai dunia yang beragam, tidak tunggal.

Dengan beragam aktivitas yang dipantomimkan, baik Asita dan Broto, masing-masing adegan diakhiri dengan kesan kebosanan. Hal yang cukup menarik, mereka setelahnya bertukar ruang. Hasilnya mereka cukup terlihat gagap dan asing satu sama lain. Oleh karena bertukar ruang dan peran tidak membuahkan hasil maka mereka menyetujui untuk mencari hal yang diidealkan secara bersama-sama.

Akhir perjalanan mereka berada pada satu ruang sempit, di mana tujuan akhir dari segalanya adalah sebuah ‘gerbang’ yang terkunci. Asita ataupun Broto berupaya membukanya, namun sia-sia yang hanya didapat. Hingga pada satu titik, mereka telah ‘siap’—ditandai dengan pergantian busana putih yang dikenakan oleh mereka—dan perlahan melangkah masuk ke dalam ‘gerbang’ tersebut.

Sesampainya di dalam, terlihat banyak lilin tergeletak acak yang masing-masing berhadapan dengan sebuah cermin. Susunan ‘lilin becermi’ itu membuat panggung semakin menawan. Di sebuah sisi, terlihat sosok Jemek yang tengah menyalakan lilin tersebut satu per satu. Merasa penasaran, Broto dan Asita mendekati arah cahaya tersebut. Alih-alih hanya menonton, Broto dan Asita mulai membantu menyalakan hingga semua lilin memancarkan sinarnya.

Sementara itu, Jemek berjalan ke arah kain putih yang tergantung. Ia berusaha membukanya, tetapi kain tersebut tidak kunjung terbuka. Lantas atas bantuan Broto dan Asita, kain tersebut terbuka, di dalamnya terdapat sebuah cermin besar. Mereka mencoba untuk berkaca bersama.

Setelahnya, mereka turun ke arena penonton menyebarkan cermin secara acak. Seusai berinteraksi dengan penonton, mereka kembali ke panggung. Lantas terdengar suara yang entah dari mana asalnya seraya berkata, “Ngilo... Ngilo... Ngilo...”. Mereka termangu duduk membelakangi cermin hingga lampu perlahan padam, tanda pertunjukan usai.

## Beragam Tafsir Menguak ‘Misteri’

Jika bertolak pada cerita, tentu tarik ulur terdapat pada perbedaan ruang antara Asita ataupun Broto yang merujuk pada satu ruang lain, yakni Jemek. Dalam hal ini, Jemek menjadi simbol ajakan reflektif—becermin diri—dari pelbagai latar belakang dan keadaan, sebuah aktivitas yang kerap dilupakan di tengah konstelasi manusia kini.

Namun atas pertunjukan *Ngilo Githok*, tafsir implisit lainnya, baik terkait maupun sebaliknya, turut muncul, seperti keikutsertaan dari dua kolaborator pantomimer yang turut tampil pada pertunjukan tersebut. Hal ini dapat dianggap sebagai upaya regenerasi. Jemek ingin menunjukkan bahwa banyak wajah pantomim yang akan melanjutkan warisannya, di antaranya Asita dan Broto. Hal ini turut terwujud dalam peran Asita dan Broto yang sebenarnya lebih dominan ketimbang Jemek sendiri. Bahkan Asita dan Broto lebih menunjukkan gerak dan gestur yang lebih tersurat.

Namun, Jemek adalah Jemek. Ia memiliki karakter yang kuat dan mengikat. Peralannya, dengan gerak tubuh dan gestur yang sederhana, Jemek tetap menyita perhatian. Tidak hanya terkait nama besar, namun hal ini terkait dengan karakter yang dibangun oleh Jemek selama ini. Hal ini turut dibaca *scholar* pertunjukan, Richard Schechner, sebagai *double negative*. *Double negative* dapat diartikan sebagai *Me-Not Not Me* atau yang diterjemahkan dengan *saya yang bukan-bukan saya*.

Sederhananya, Jemek melakukan pantomim, dan ia memantomimkan sosok yang berbeda dari dirinya. Namun, dari praktik pantomimnya, ia membentuk sebuah karakter tertentu yang mengikat pada dirinya. Jika orang menyaksikan pertunjukan pantomim maka penonton secara sadar akan mengatakan bahwa ini pantomim Jemek, dan—kerap kali—hanya Jemek yang dapat melakukannya. Itu kiranya terjadi pada pertunjukan tersebut, di mana gerakan Jemek yang minimalis justru memberikan impresi yang kaya imajinasi.

Bertolak dari hal ini, Jemek memang tidak muda lagi, namun pantomim adalah dirinya maka niscaya ia bersama pantomimer-pantomimer lain akan terus berupaya membangun iklim pantomim ke depan. Dalam hal ini, perlu kiranya kita dukung pelbagai upaya me-

reka. Dengan begitu, pantomim dapat terus menawarkan pertunjukan reflektif-reflektif lainnya. Penting kiranya hal tersebut bagi manusia-manusia Indonesia untuk berkaca dan mempertanyakan diri.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



## *Let Me Change Your Name*

### **22. Rapuhnya Diri dalam Dunia Cepat Saji**

Enam penari menggunakan pakaian dengan warna cerah yang berlainan satu sama lain—lainnya tengah menampilkan keanekaragaman. Alih-alih bergerombol, mereka tersebar satu sama lain di atas panggung. Dengan musik yang mengentak selama lima menit tanpa henti, para penari bergerak dengan gerak acak dan motif yang berlainan satu sama lain. Kemudian seorang penari berbusana hitam berlari dengan kencang dari arah luar panggung ke arah para penari tersebut. Seiring dengan lajunya lari penari itu, keenam penari lainnya terjatuh secara tiba-tiba. Selintas namun sangat berpengaruh, lainnya manusia yang rapuh dan mudah berpaling pada arus dunia yang serba ‘cepat’.

Cuplikan tersebut merupakan salah satu fragmentasi dari pertunjukan tari kontemporer bertajuk *Let Me Change Your Name*, karya koreografer Korea Selatan, Eun-Me Ahn. Karya yang dibuat sejak tahun 2006 ini mengartikulasikan fenomena yang kerap dialami masyarakat kini, yakni ihwal kedirian individu ketika berkontestasi atau bernegosiasi dengan kecenderungan arus utama (baca: *mainstream*). Di dalam karya ini, Eun-Me Ahn sang koreografer—sekaligus penata kostum—bekerja sama dengan Young-Gyu Jang (musik), Andre Schulz (penata cahaya), dan keenam penari, yakni Ha Ji Hye, Kim Hyekyoung, Kim Jeeyun, Nam Hyun Woo, Kim Seunghae, dan Park Sihan. Karya yang digelar di Teater Jakarta, Taman Ismail Marzuki pada Kamis (6/10/2018), menjadi pertunjukan pembuka dalam Indonesian Dance Festival 2018.

Pada tahun ini, pertunjukan yang dihelat dua tahunan ini mengangkat tema pertunjukan *Demol/Cratic Body: How Soon is Now?*. Tema ini turut ditautkan dengan perayaan 20 tahun demokrasi yang turut berurusan dengan tubuh-tubuh yang beraneka ragam, baik secara kultural, sosial, ataupun politikal. Secara lebih lanjut, Indonesian Dance Festival mengajak penontonnya untuk menilik tentang seberapa jauh demokrasi telah terjalin, dan seberapa siap kita menghadapinya. Lantas, Eun-Me Ahn menjadi pertunjukan pembuka yang kiranya dianggap dapat mewakili keberagaman dan kemerdekaan tubuh.

### **Tumpang Tindih Identitas**

Diawali dengan cahaya gelap, dua orang penari berbusana hitam muncul dari sisi kiri panggung. Dari sisi yang berbeda, mereka melangkah secara perlahan. Mereka bergerak dengan gerak dinamis, seperti mengesot ke sana kemari dan terus tersambung; melangkah dengan cepat; melompat dengan kuantitas yang banyak dan serentak. Gerak-gerak dinamis tersebut diwujudkan secara acak.

Gerak lainnya yang cukup menyita perhatian adalah ketika para penari mengibaskan baju yang ia kenakan masing-masing. Dengan mudahnya mereka mengibaskan pakaiannya terlebih ketika terselisip satu sama lain. Puncak dari kibasan baju tersebut adalah lepasnya pakaian-pakaian yang mereka kenakan, baik dilepaskan oleh empunya pakaian, dilepaskan oleh orang lain, atau meminta orang lain melepaskannya. Secara lebih lanjut, pakaian adalah hal yang melekat pada tubuh, layaknya identitas yang turut ‘melekat’ pada tubuh. Lantas upaya melepaskan pakaian (baca: identitas) sekaligus memperbarui—atau mencari—terus dilakukan pada realitas kini.

Upaya memainkan identitas tersebut diibaratkan dengan latar musik dan sorot lampu yang berubah-ubah secara drastis. Hal ini kiranya menunjukkan signifikansi satu hal pada dua atau lebih keadaan tertentu. Tidak hanya itu, pakaian yang digunakan para penari telah merepresentasikan perbedaan tersebut. Di mana penggunaan pakaian dengan warna yang kontras, semisal *pink*, ungu, kuning, hijau, putih, hitam, dan seterusnya, menunjukkan perbedaan. Pertemuan

dan tumbukan identitas di dalam semesta realitas kini memang acap terjalin, dan kiranya hal tersebut terwujud pada aural-visual karya.

Terlepas dari ketangkasan gerak, motif yang tegas, teknik yang baik, eksplorasi yang kuat, persoalan yang diangkat kiranya sangat menarik untuk kehidupan global kini. Di mana upaya mempertahankan dan memperbarui identitas adalah keniscayaan di tengah arus global yang serba cepat dan terus berubah. Perkara identitas yang sesuai dengan kontekstual zaman terus dilakukan sehingga menanggalkan tradisi bukan soal yang asing. Pertunjukan dari Eun-Me Ahn kiranya menyadarkan masyarakat akan persoalan identitas yang sudah barang tentu lekat dengan masyarakat di manapun berada.

Tidak hanya itu, satu hal yang cukup menarik dari pertunjukan ini adalah struktur dari karya. Pasalnya, sang koreografer dapat mengejawantahkan gagasannya hingga bagaimana struktur disusun. Secara lebih lanjut, Eun-Me Ahn menerapkan kebosanan-kebosanan zaman yang diwujudkan dengan repetisi gerak yang terus berulang hingga menuju pada titik jenuh. Hal ini tentu berisiko, pasalnya para penonton memang banyak yang menanggap tontonan tersebut membosankan di mana beberapa orang keluar dari ruang pertunjukan ataupun wawancara yang saya lakukan kepada beberapa penonton mengekspresikan hal tersebut.

Namun di balik hal itu, Ahn tidaklah ceroboh soal durasi dan intensitas repetisi, melainkan ia sangat menyadari soal kebosanan yang ia sematkan dalam karyanya. Secara lebih lanjut, Ahn sengaja memperlihatkan kejenuhan zaman yang memang terjadi dan dialami oleh masyarakat. Di mana masyarakat tidak dapat berbuat apa-apa—ibarat alienasi—dan hanya mengulangi hal tersebut hingga perubahan zaman lainnya muncul. Bertolak dari cerminan masyarakat Korea Selatan yang berubah serba cepat—ditandai dengan seni tradisi ke Korean Pop—Ahn mengajak kita untuk melihat rapuhnya identitas dalam belantara kemajuan zaman.



## Atas Nama Moralitas, Seni Mau Apa?

Karya *Let Me Change Your Name* telah dipentaskan beberapa kali di pelbagai tempat. Hal yang cukup menarik, karya ini mengalami perubahan ketika digelar di Indonesia. Di mana terjadi reduksi nilai pada karya, khususnya pada soal ketelanjangan dari para penari perempuan di beberapa bagian. Padahal, ketelanjangan di dalam karya ini bukanlah upaya eksploitasi pada organ intim tubuh, melainkan menunjukkan ‘ketelanjangan’ diri, tubuh yang polos, tubuh yang nir-identitas. Lantas untuk menampik pelbagai tuduhan, semisal mesum, liberal, merusak moral, dan pelbagai alasan normatif moralis lainnya, IDF memutuskan untuk menyensor pada bagian ketelanjangan. Hal tersebut diamini, Eun-Me Ahn menyiasatinya dengan penggunaan kain berwarna kulit yang melekat pada tubuh penari perempuan.

Lantas apakah nilai dari karya menjadi berkurang? Tentu setiap karya tari dibuat dengan pemikiran yang matang, tetapi gagasan setiap karya tidak akan ditangkap utuh oleh penonton. Hal ini akan menciptakan interpretasi yang berlandaskan pengalaman kultural, sosial, dan kontekstual lainnya. Ketakutan akan kesesatan pikiran inilah yang membuat negosiasi harus dilakukan oleh IDF. Kendati demikian hal ini tidaklah keliru, setiap penyelenggara mempunyai keputusannya masing-masing. Terlebih pilihan negosiasi hanya terbatas, yakni menaati rambu-rambu moral, melawan rambu-rambu tersebut, atau bersiasat dengan penonton, semisal memberikan kategori usia atau mementaskan karya di hari terakhir dengan karakter penonton yang berpikiran lebih terbuka. Namun, IDF mengambil pilihan untuk tidak mengambil risiko atas hal tersebut. Alhasil ‘perjudian’ IDF ini—mau tidak mau—berdampak pada karya, dan hasilnya pertunjukan Eun-Me Ahn tidak jauh lebih dari kata ‘aman’.

Bertolak dari hal tersebut, ketelanjangan di dalam karya Eun-Me Ahn agaknya telah dicerabut dari konteks karya, dan menjadi sesuatu yang tabu di Indonesia. Padahal, setiap elemen yang ada terjalin menjadi satu kesatuan yang utuh di dalam karya. Hal tersebut sudah barang tentu mendukung tersampainya pesan mendalam yang disematkan di karya *Let Me Change Your Name* ini. Dalam hal ini,

saya tidak membela dan mengusung ketelanjangan sebagai sebuah hal yang harus dilakukan jika tanpa alasan. Namun, dari sini agaknya saya menjadi percaya bahwa setiap karya yang merdeka memang tidak benar-benar mendapat tempat di tempat yang tidak 'merdeka' dalam pemikiran. Saya jadi ragu, apakah arti merdeka untuk kita? Sudah merdekakah kita?



## Der Bau

### 23. Tubuh yang Terus Mencipta ‘Sarang’

Ada yang tidak biasa dari pertunjukan tari kontemporer bertajuk *Der Bau* karya Isabelle Schad dan Laurent Goldring. Karya tari ini terinspirasi dari karya sastra fenomenal, Franz Kafka, yang bertajuk *Der Bau*—yang dalam bahasa Inggris diterjemahkan menjadi *The Burrow*. Selain bertumpu pada praktik alih wahana dari karya sastra ke tari, karya yang diselenggarakan oleh Goethe Institut di Komunitas Salihara pada akhir bulan September (29–30) tahun 2017 ini tidak kalah fenomenalnya. Pasalnya sang penari tunggal, Isabelle, mengartikulasikan karyanya dengan ketelanjangan.

Namun, pilihan Isabelle ini cukup matang dan beralasan. Ketelanjangan tubuh yang dipilih tersebut merupakan pengejawantahan atas interpretasinya pada karya sastra dari Franz Kafka. Karya yang dibuat oleh sang novelis Ceko pada tahun 1923–1924 tersebut membahas tentang tubuh dan sarang. Dalam hal ini, sarang terdiri dari jejak, harapan, keraguan, langkah yang terbuat dari tubuhnya sendiri. Sarang tersebut kelak menjadi bagian tubuh yang tidak terpisahkan dari sang empunya tubuh.

Isabelle dan Laurent menginterpretasikan tubuh dan sarang ke dalam interaksi pertama antara tubuh dan ruang, yakni rahim. Rahim disadari sebagai ruang pertama yang dialami dan ditinggali tubuh. Bermula dari hal tersebut, pilihan Isabelle untuk menampilkannya tanpa busana menjadi masuk akal. Namun, sensasi atas ketelanjangan bukanlah hasil akhir dari tafsir rahim, melainkan rahim sebagai ruang pertemuan tubuh dengan segala kompleksitasnya.

Dalam mengisi ruang, kerja koreografi Isabelle pun tidak menampilkan gerakan-gerakan indah, bahkan lebih banyak yang dimulai dari gerakan sederhana. Isabelle memilih gerakan-gerakan yang tidak lazim tetapi sarat makna—dengan teknik dan eksplorasi yang mendalam. Hal yang menarik, tiap gerak Isabelle mempunyai kepekaan visual yang ramah di mata. Secara lebih lanjut, Laurent Goldring—seniman visual—berperan signifikan atas hal tersebut.

Dampak dari pilihan gerak, kepekaan visual, serta kedalaman tema lantas membuat ketelanjangan yang kerap diasosiasikan erotis dapat diubah. Isabelle dan Laurent memberikan satu cara pandang alternatif dalam menerjemahkan ketelanjangan sebagai satu kesadaran media unguap.

Selain pendalaman gagasan dan penelusuran kemungkinan gerak yang matang, karya *Der Bau* turut didukung oleh Emma Juliard pada penataan cahaya dan Peter Böhm dalam penataan suara. Emma Juliard mewujudkan gagasan Isabelle pada bentuk pencahayaan yang khas. Berbentuk persegi, kain berwarna kusam dipasang di langit-langit panggung. Kain tersebut membuat cahaya menjadi teram-temaram, terkesan suram.

Sementara itu pada tata suara, Peter menggunakan sumber bunyi yang lebih dekat dengan keseharian, seperti suara guratan kapur, suara dengungan besi, hingga desiran ombak. Rangkaian suara yang merespons tiap gerak Isabelle ini lantas ditempatkan menyebar (baca: *surround*). Dampak dari penataan suara semacam ini membuat batas panggung dan arena penonton semakin kabur di mana batas panggung dan pertunjukan jelas disiasati.

## **Tubuh ‘Sarang’ yang Tinubuh**

Diawali dengan pencahayaan yang temaram, Isabelle membungkuk di sisi belakang panggung. Kedua tangannya berpijak di kedua kakinya—persis orang kelelahan. Beberapa saat kemudian, ia menggerakkan kedua bahunya secara perlahan. Dilakukannya berulang kali hingga bahunya bergerak pada tempo yang cepat tetapi tak teratur. Setelah itu gerakannya berangsur melambat, dan mulai menggapai beberapa

bagian kaki, seperti dengkul, juga mata kaki. Yang menarik, terdengar suara kapur yang tergurat di papan tiap kali ia menyentuh kakinya, layaknya tata suara Peter Böhm merespons tiap gerak Isabelle.

Isabelle yang tengah menggerakkan tangannya dengan cepat mulai mengambil selempang kain berwarna hitam. Lantas kain panjang tersebut ia gerakkan di antara tubuhnya, ke atas dan ke bawah. Lama-kelamaan, ia membuat sebuah pola gerakan lingkaran yang dikibaskan ke wajahnya. Lalu ia merentangkan kain tersebut menutupi keseluruhan tubuhnya. Ia berjalan ke arah depan panggung dengan kain tertutup dan kembali berjalan mundur menggelar kain tersebut hingga ke area belakang panggung.

Di belakang panggung, ia mulai bergerak dengan putaran tangan yang lebih besar. Kain tersebut ia biarkan jatuh, sementara gerakan tangannya tetap memutar. Setelahnya ia kembali membungkuk, mengambil kain dengan warna yang sama di sisi kiri panggung dan mulai menggerakkannya. Alih-alih serupa, ia menggerakkan kain tersebut dengan pola gerak yang berbeda. Ia kibaskan ke kiri dan kanan membentuk pola silang berjalan ke depan panggung dan berjalan mundur.

Setelah itu, kain tersebut ia jatuhkan dengan posisi tubuh tegap dengan tangan direntangkan ke atas dengan wajah menengadahkan. Secara cepat rambutnya ia urai dan menggeliat di tempat. Kendati ia bergerak dengan pola gerak yang lebih bebas, ia tetap melakukan gerakan yang berulang. Tata suara pada kain kedua ini didominasi oleh suara dengungan besi.

Kemudian ia membungkuk mengambil kain berwarna abu-abu yang terletak di bagian belakang panggung. Tidak jauh berbeda, ia mengibaskan kain tersebut dengan pola yang berlainan pula. Jika lainnya digerakkan di bagian depan tubuhnya, pada kali ketiga ini kain tersebut digerakkan di bagian belakang tubuhnya—lainnya orang mengenakan selendang. Ia berjalan maju ke arah panggung, dan kembali mundur ke area belakang panggung. Kembali kain ia lepaskan, dengan gerakan lainnya menggenggam kain, ia melangkah ke bagian kanan panggung secara perlahan. Tata suara pada bagian ketiga ini adalah suara desiran ombak yang terdengar sayup-sayup.

Di sisi kanan panggung ia kembali menarik sebuah kain berwarna cokelat. Berbeda dengan eksplorasi pada tiga kain sebelumnya, ia memeluk kain tersebut sembari berjalan ke depan panggung. Kemudian ia menghempaskan kain tersebut ke tanah sembari melakukan eksplorasi gerak tangan dan perut. Alih-alih diletakkan di tengah panggung serupa dengan kain lainnya, kain keempat ini ia letakan di sisi kanan depan panggung.

Setelah meletakkan kain tersebut, ia menarik kain cokelat lainnya yang berukuran lebih besar. Tidak seperti sebelumnya, ia menggelar kain tersebut dan membuat gelombang—laiknya ombak. Ia letakkan kain tersebut sembari ia berjalan di atas kain yang tengah ia rentangkan. Kemudian ia menarik kain tersebut dan kembali menggendong kain tersebut ke mana pun ia pergi. Tata suara pada dua kain cokelat ini merupakan hasil kombinasi dari suara kapur, dengungan besi, serta ombak.

Tidak lama berselang, pencahayaan semakin gelap dengan suara ombak yang semakin besar. Dua orang laki-laki berbadan tegap berjalan ke tengah panggung. Mereka menarik kain-kain tersebut, lalu menggelarnya satu per satu, mulai dari cokelat, hitam, serta abu-abu. Sementara kain digelar oleh kedua laki-laki, Isabelle menari di antara kain yang tergelar. Di kain terakhir, Isabelle telah tertelungkup. Yang cukup disayangkan, pergerakan kedua laki-laki tersebut justru mengganggu kehadiran Isabelle kendati cahaya telah dibuat samar-samar.

Kain telah tergelar dengan rapi, pencahayaan kembali membaik. Perlahan ia menarik kain-kain tersebut dengan gerak tubuh yang menggeliat. Keempat kain tersebut ditarik oleh Isabelle menuju ke dirinya. Lantas Isabelle mulai merayap, berputar, berguling hingga setiap lekuk tubuhnya tertutup kain menyerupai bahan yang membuntal. Dalam hal ini, kerap kali penonton tidak dapat menduga posisi tubuh Isabelle secara jelas ketika ia berputar.

Setelahnya ia kembali berguling ke satu sisi dan ke sisi lain untuk beberapa saat. Hingga pada akhirnya ia terdiam di tengah panggung. Seketika lampu padam dengan kombinasi bunyi yang semakin nyaring.

Lampu kembali menyala, hanya tersisa kain yang tergulung yang berada di tengah panggung. Tanpa tubuh di dalam kain tersebut, atau dapat dibaca sebagai tubuh yang telah menyatu. Integral!

### **‘Sarang’ yang Niscaya Berulang**

Ketelanjangan, gerak yang tidak indah, pencahayaan yang suram, dirasa cukup membuat penonton mengernyitkan dahi di dua hari pentas. Banyak dari penonton yang berekspektasi lebih justru pulang dengan wajah tidak tenang (dari gusar hingga mengernyitkan dahi). Namun, Isabelle dan Laurent agaknya menyengajakan hal tersebut, pasalnya dari hal tersebut pelbagai macam dialog di dalam diri terjadi. Salah satunya adalah tubuh telanjang yang tidak melulu dianggap sebagai objek eksotik atau erotik, tubuh telanjang dapat ditautkan sebagai tubuh anatomis, historis, sosial, ataupun kultural.

Terkait dengan hal ini, pemaknaan karya menjadi sangat beragam. Hal ini pun memang tidak dapat ditampik oleh Isabelle. Kendati ia hanya menautkan interaksi tubuh dan ruang yang terinspirasi rahim, pelbagai ruang yang ia bangun dapat dibaca sebagai ruang dan tubuh yang beragam. Seperti halnya kain yang dapat diterjemahkan sebagai kompleksitas atas interaksi tubuh dan ruang, mulai dari urusan sosial hingga kultural. Secara lebih lanjut, rahim dapat diartikan sebagai ‘kelahiran’ yang tidak melulu secara biologis, tetapi dapat bersifat sosial, politik, kultural dan pelbagai kontekstual lain hasil dari dialog tubuh dan ruang.

Hal ini dapat ditautkan dengan apa yang dimaksud Kafka dengan sarang yang hidup dan menyatu pada tubuh. Sarang sebagai ruang tubuh yang terbentuk karena interaksi maka jejak, bau, harapan, dan sebagainya terbaca sebagai hal yang paling sederhana, terbentuk sebagai bagian dari tubuh. Secara lebih lanjut, sarang pada tubuh dapat didekati dengan konsepsi habitus milik Pierre Bourdieu. Di mana kerja habitus terbentuk karena pelbagai macam modal yang bertarung pada medan (*field*) atas hasil praktik pada *trayektori* (Bourdieu, 1977), baik individu maupun kolektif. Di sinilah ‘sarang-sarang’ kita terbentuk.

Bertolak dari hal tersebut, hasil percakapan tubuh dan ruang inilah yang diangkat oleh Isabelle dan Laurent. Hal yang kiranya remeh, namun selalu dan terus terjadi pada tubuh manusia, baik dulu, kini, maupun masa depan. Sebuah kesadaran bahwa ‘sarang-sarang’ akan terus terbentuk bersama sang empunya interaksi, manusia.





## *Cry Jailolo*

### **24. Mengurai Tangis Jailolo dalam Koreografi**

Pada sebuah panggung dengan cahaya samar, tujuh penari laki-laki tengah mengentakkan kakinya ke panggung. Bercucur keringat, mereka bergerak monoton dan seragam. Namun suara letupan tiba-tiba berbunyi, membuat penari-penari tersebut terpisah acak, bak luluh lantak seraya mewakili perasaan yang pedih, laiknya membawa intensi kegeraman atas kerusakan alam yang terjadi di dasar laut.

Adalah karya *Cry Jailolo* garapan Eko Supriyanto, membuka JIPA Festival 2014, Rabu (26/11/2014) di Pusat Pengembangan Pemberdayaan Pendidik Tenaga Kependidikan (P4TK), Yogyakarta. Karya ini menarik karena dua hal. *Pertama*, muara ide berasal dari tari di luar Pulau Jawa, bahkan mayoritas dari penari adalah pemuda asal Halmahera Barat, Maluku Utara. *Kedua*, gagasan tari berasal dari fenomena alam yang terjadi di dunia laut kita, Indonesia.

Disajikan dalam waktu 55 menit, *Cry Jailolo* tidak terasa membosankan. Eko dengan jeli membagi pertunjukannya laiknya sebuah karangan sastra yang memuat prolog, dialog, dan epilog. Dari tiap bagian pun Eko membalutnya dengan rapi dan terasa menyatu. Koreografi dari koreografer ini kiranya memberikan pengalaman baru pada indrawi kita. Variasi gerakan dan pola gerak dalam tiap bagian turut dibedakan atas individu dan kelompok. Penonton pun dilenakan atas tiap gerak yang mengasosiasikan laut, pantai, terumbu karang bahkan kejadian yang sering luput dari perhatian, kehancuran yang dibuat oleh manusia.

## Basis Gerak dan Wacana Maritim

Dalam wawancara, Eko mengungkap bahwa idiom gerak tari ini terinspirasi dari tarian *Legu Salai* suku Sahu di Jailolo. Ia menyelam idiom-idiom gerak tari masyarakat setempat ke dalam sebuah koreografi yang mengisyaratkan akan pesan nestapa. Eko merangkai kepedihan yang menimpa Jailolo dengan gerak metaforis, seperti ayunan tangan layaknya ombak lautan, gerakan tangan layaknya berenang di lautan, gerak tangan tak beraturan layaknya luluh lantak akibat penghancuran, ataupun posisi kaki kuda-kuda dengan tangan seolah menggenggam senjata layaknya siap berperang.

Suasana haru semakin terasa dengan alunan musik, baik secara manual maupun digital. Suara gaduh dari entakan kaki ke atas lantai panggung membangun suasana yang mencekam, ditambah dengan bunyi-bunyi suara digital seperti dengungan yang mengasosiasikan bunyi-bunyi ledakan dan membuat gerakan yang semakin dramatis. Nada ritmis dan tempo konstan yang dihasilkan entakan kaki seakan menjadi intro yang sempurna. Pemilihan jenis suara atas paduan kedua bunyi tadi menghasilkan suasana magis sekaligus mencekam. Terlebih cahaya samar-samar memberi kesan keadaan semakin muram.

Eko dalam *Cry Jailolo*-nya menciptakan adegan-adegan yang dramatik dalam koreografinya. Seperti ketika para penari bergerak dengan teratur lalu menjadi saling berlainan dan terpisah satu sama lain. Gerakan halus terombang-ambing seperti ekosistem terumbu karang menjadi gerakan lalu lalang pertanda luluh lantak atas penghancuran yang terjadi. Setiap adegan dimulai dengan tari individu lalu disambung dengan tari berkelompok yang menarikan gerak yang sama. Pada bagian akhir, barulah beberapa penari membentuk tari yang satu persatu memecah tiap penari memenuhi pola panggung yang ada.

Keberhasilan Eko menyusun komposisi gerak pada *Cry Jailolo* patut diapresiasi lebih. Tak banyak seniman, khususnya tari, yang menatap ekologi maritim sebagai ide dan tema dalam koreografi. Hal yang dilakukan Eko kiranya menstimulasi kesadaran jika ekologi Indonesia bukan hanya ihwal yang di atas tanah, tetapi di bawah air. Hal-hal yang tak kalah subtil nan esensial. Tentu karya Eko ini

telah merangsang kesadaran penonton untuk lebih menyayangi dan menyadari keberadaan bumi, khususnya dunia akuatik maka karya Eko ini menjadi salah satu cara menyampaikan pesan agar kita senantiasa menjaga alam berserta ekosistemnya.

Tak hanya soal isu alam, karya ini menarik karena terinspirasi dari tarian Legu Salai suku Sahu di Jailolo, Halmahera Barat, Maluku Utara. Menurut hemat saya, langkah Eko adalah upaya *shifting* inspirasi gerak tari kontemporer di Indonesia. Tentu kita kerap mendengar upaya untuk menatap tari dari luar Jawa, Sunda, dan Bali—walaupun menatap yang sudah ada pun tak soal jika dengan perspektif yang berbeda. Singkat kata, hal ini bukan sesuatu yang baru. Telah banyak karya yang terinspirasi dari gerak tari di luar tari Jawa, Sunda, dan Bali. Namun, hal yang menjadi penting adalah muasal gerak tari ini beririsan langsung dengan fenomena yang diangkat. Tak tercerabut dan dapat dipertanggungjawabkan! Alhasil gerak tari, ketangkasan gerak, dan pengalaman tubuh penari dapat mengejawantahkan ide yang disusun oleh Eko dengan memesona.

Meskipun demikian, hal ini bisa berlaku terbalik jika gerak tari atau fenomena hanya diambil sekenanya saja. Karya *Cry Jailolo* jelas memukau penonton, hal itu dapat dibuktikan dari tepuk tangan dan sorak sorai di akhir pertunjukan. Hal ini mengejawantahkan bahwa tari dapat menjadi media dalam menyampaikan pesan yang jitu atas keadaan yang terjadi di masyarakat. Tari kontemporer bukan perkara menghadirkan yang indah, melainkan secara jujur dan memberikan kesadaran kepada masyarakat luas. Namun, dampak karya ini bak pisau bermata dua, ia dapat secara tajam dan apik membongkar fenomena dengan menghadirkan ketubuhan tradisi, tetapi ia juga dapat secara buram mencerabutnya. Lantas bagaimana kita menyikapinya? Kiranya metode Eko pada karya ini bisa menjadi salah satu cara meretas kekhawatiran tersebut, yakni dengan mengalaminya. Tidak melihat dari jauh, tetapi mendekati fenomena dan tradisi tari secara lebih dekat dan intim.



## *From Starting to Cut The Wood*

### **25. Ketika Proses Pembuatan Topeng Ditarikan**

Repertoar *From Starting to Cut The Wood* karya Katia Engel layak mendapat apresiasi dan pujian dari para penikmat tari pada khususnya, dan seni pada umumnya. Karya yang dihelat pada kegiatan Jogja Art Weeks pada hari Kamis (11/6/2015) di Lembaga Indonesia Prancis ini telah memberikan perspektif baru yang cerdas dalam menentukan gagasan dalam berkesenian. Pada karya ini, Katia berkolaborasi dengan Ari Ersandi (penari) dan Ki Pono Wiguno (pembuat topeng). Berdurasi selama 45 menit, Katia mempertunjukkan sebuah prosesi yang kerap dilakukan orang banyak, namun tidak terpikirkan dapat menjadi sebuah pertunjukan, yakni proses pembuatan topeng. Menurut hemat saya, hal tersebut jarang terpikirkan para koreografer tanah air yang kerap sibuk mencari bentuk yang selebratif ketimbang kepekaan dan keintiman terhadap fenomena yang terjadi di sekitar.

Bermula tanpa cahaya, samar-samar terdengar rekaman suara Ki Pono bercerita terkait pengerjaan topeng. Pada saat yang bersamaan, diikuti *soundscape* alunan suara pembuatan topeng, di mana terdengar suara pahat yang dipukulkan kepada sebilah kayu. Suara tidak bernada namun berpola terdengar lantang menggenangi gelap dalam pandang. Setelah beberapa menit, secara vertikal lampu menyorot ke tanah membentuk empat segi sama sisi tepat di tengah area pertunjukan. Seorang penari berjalan dalam gelap menyusuri cahaya tanpa ragu. Perlahan cahaya menyinari setiap lekuk tubuh penari yang bertinggung naik dan turun merespons suara pahatan kayu detik demi detiknya. Semakin lama semakin cepat penari bertinggung tampak seperti

terpapat. Meronta-ronta kesakitan tampak dari gerak tubuh walaupun tidak terlihat dari ekspresi raut wajah. Bergerak, berputar tanpa arah, terkadang diam di sisi gelap cahaya, lalu kembali bergerak eksploratif menghampiri dan berdiri di tengah ruas segi empat cahaya. Penari dengan cermat merespons *soundscape* pahatan dan menginterpretasikan sebagai sebuah kesakitan dari kayu ketika terpapat.

*Soundscape* berganti menjadi suara pisau yang menempa tiap bagian kayu untuk membentuk permukaan topeng, bersamaan dengan pencahayaan yang berubah samar laiknya sorotan *followspot* dari kejauhan pada dua sisi yang saling bertolak. Penari mulai merespons cahaya dengan gerak menggeliat, berjungkir, telentang, dan melompat, laiknya sebuah tubuh yang disayat. Tidak hanya itu, penari turut memperlihatkan wajah yang dibentuk dengan memainkan raut wajahnya. Dalam hal ini, Ari sebagai penari yang mempunyai perbendaharaan gerak yang bersumber dari eksplorasi dan improvisasi tubuh, membuat ekspresi dramatik menjadi terwakili. Setelah itu suara *soundscape* berganti menjadi sebuah sayatan yang lebih halus, Ari berjalan miring mengelilingi secara perlahan tiap ujung bagian dari panggung, dengan pencahayaan yang masih sama.

Suara *soundscape* kembali memperdengarkan pahatan senada dengan suara pertama diikuti pencahayaan yang serupa dengan set pencahayaan di awal pertunjukan. Ari kembali hilang dalam gelap, berjalan memasuki ruas cahaya yang disinari secara vertikal membentuk segi empat sama sisinya. Ari bergerak lebih liar, melompat ke sana kemari, memperlihatkan segala perbendaharaan gerak yang ia miliki. Gerak meronta, melawan namun tak bisa, diperlihatkan Ari pada bagian ini. *Soundscape* pun berganti kembali dengan suara gesekan ampelas pada sebuah benda. Dalam cahaya yang sama, Ari berlari di tempat secara perlahan hingga lari dengan cepat. Gerak tubuh membungkuk dengan posisi lari bergerak mundur tidak disadari, laiknya tertinggal dari cahaya. Ari berlari menggapai cahaya kembali hingga berhenti lunglai tak berdaya. Beberapa saat setelahnya Ari meninggalkan secara perlahan cahaya segi empat sama sisi di tengah panggung.

Suara hening beberapa saat, hingga seseorang yang duduk di kerumunan penonton berdiri memasuki panggung pertunjukan.

Berpakaian santai menggunakan sebuah baju lurik dibiarkan terbuka tanpa kait, menggunakan belangkon, dan tanpa alas kaki. Duduk di tengah cahaya tadi, membuka sebuah tas dan mulai mengeluarkan satu per satu topeng-topeng buatannya. Tidak hanya itu, segala perkakas turut diletakan di sisi kiri cahaya. Ia mulai mengambil sebuah topeng, dan dihunjamkannya pahat berulang kali pada tubuh topeng. Setelahnya ia mengambil pisau untuk membentuk raut wajah, dan menebali sesekali dengan alat tulis. Topeng dilihat dan coba digunakan. Diletakkannya di bagian paha, kembali beberapa kali dipahat agar topeng dapat digunakan sesuai dengan permukaan wajah penggunanya. Setelah itu, topeng diampelas hingga setiap permukaan rapi tanpa celah. Dilihatnya kembali, digunakannya lagi, dan sedikit menggerakkan tubuh laiknya penari topeng. Ia meletakkan topeng tersebut, dan secara perlahan bergerak keluar menuju gelap. Di tengah panggung masih tampak beberapa topeng, perkakas, dan beberapa sisa pahatan. Beberapa menit setelahnya cahaya meredup perlahan, pertunjukan usai.

## **Eksplorasi Pertunjukan Topeng**

Pertunjukan topeng lazimnya adalah menceritakan sebuah epos tertentu, dengan aturan pakem gerak yang sesuai. Topeng pun dimaknai ketika ia sudah memiliki karakter. Namun yang menarik dari pertunjukan ini adalah Katia secara cermat dan peka mengartikulasikan proses pembuatan topeng tersebut. Ketika kita tidak menganggap sebuah prosesi penting, namun prosesi pembuatan topeng tersebut dipertunjukkan dalam sebuah panggung, tentu dengan interpretasi yang kuat. Bermula dari hal yang sederhana, Katia mempertunjukkan sebuah prosesi lumrah pembuatan topeng dan menggarapnya dengan serius. Katia membuat hal keseharian menjadi hal di luar keseharian, mempertunjukkan aktivitas lumrah pemahat pada umumnya menjadi sebuah pertunjukan yang menarik.

Tidak hanya itu, Katia telah bermain-main dengan imajinasi penonton, dengan format mempertunjukkan penari diiringi *soundscape* pembuatan topeng, dan setelahnya sang pembuat topeng turut mempertunjukkan pembuatan topeng secara langsung di atas

panggung. Namun, yang menjadi tanda tanya untuk saya adalah mengapa keduanya perlu dihadirkan? Pasalnya Katia telah berhasil bermain-main dengan imajinasi penonton, apakah masih dibutuhkan visual dari pemahat secara jelas? Penonton diajak memikirkan dan berinterpretasi atas gerak Ari sang penari, dan setelahnya Ki Pono sang pembuat topeng datang membenahi semua imajinasi dan interpretasi penonton dengan visualisasi yang jelas. Menurut hemat saya, itu justru menodai imajinasi penonton, bak telah sia-sia diajak berimajinasi.

Bertolak dari itu semua, pertunjukan Katia memang terkesan sederhana, namun kiranya justru mendalam pada esensi di mana dalam sebuah proses pembuatan topeng, ada sebuah kayu yang ditempa, dibentuk, dibuat, dan diberikan karakter. Hal ini kiranya yang menjadi pesona utama *From Starting to Cut The Wood* karya Katia Engel yang menyiratkan adanya sebuah proses panjang yang kerap kita lupakan karena kita hanya tahu hasil jadinya. Miris!



## *Semelah*

### 26. Meramu Pertunjukan Wayang ‘Baru’ ala Wayang Bocor

Jika pertunjukan wayang lazimnya menampilkan beragam aspek pakeliran, mulai dari pakem, cerita, tokoh wayang, hingga gamelan yang mengiringinya, Wayang Bocor justru menampilkan pertunjukan yang berbeda. Eko Nugroho dkk. merangkai pertunjukan dengan cerita dan korelasinya atas beberapa epos lama yang dikaitkan pada isu terkini. Tidak hanya itu, pertunjukan tersebut turut menginterpretasikannya dengan figur, tata visual, tata suara, tata cahaya, hingga konsep pertunjukan yang ‘baru’.

Minggu (18/12/2016), Wayang Bocor menampilkan sebuah pertunjukan bertajuk *Semelah*—dialihbahasakan menjadi *God Bliss*—di IFI LIP (Lembaga Indonesia Prancis), Yogyakarta. Dipertunjukkan perdana di Yogyakarta, pertunjukan *Semelah* ini juga dihelat di New York, North Carolina, dan Los Angeles dalam rangkaian festival Under the Radar 2017. Pertunjukan yang terbentuk karena *commision work* dari Asia Society yang berkelanjutan dengan *Creative Voices of Muslim Asia* tersebut menampilkan sebuah pertunjukan bernuansa Islam dalam bingkai wayang kontemporer yang lebih dekat dan akrab untuk masyarakat kini.

#### ***Semelah* dan Narasi Keislaman**

*Semelah* berasal dari term Jawa. Karya ini menyajikan sebuah cerita tentang persebaran agama Islam ketika agama Hindu dan kerajaan Majapahit runtuh. Bercerita tentang seorang lelaki bernama Sahid



yang hidup di dalam masyarakat yang ‘timpang’ kesejahteraan. Di malam hari, Sahid berganti sosok menjadi Maling Aguna yang mencuri harta para juragan dan membagikannya pada fakir miskin. Tidak hanya bertutur layaknya cerita ‘Robin Hood’ tersebut, turut disertakan bagaimana keadaan perubahan yang terjadi ketika kekuasaan dan mistikisme perlahan menguasai daerahnya.

Kebiasaan Sahid mencuri pun perlahan turut diketahui oleh sang orang tua. Tidak rela anaknya mencuri, sang ayah mengusir Sahid untuk pergi dari rumah. Sahid pun meminta restu kepada ibunya walaupun tangis tak terelakkan. Pengelanaan Sahid pun dimulai, masih dengan membegal menjadi Maling Aguna, Sahid dapat hidup. Hingga pada satu saat, Sahid membegal seorang ulama. Berkelahilah mereka dan Sahid dibuat bertekuk lutut di hadapannya. Sahid pun ingin belajar dari sang Ulama, tetapi sang Ulama berpesan agar Sahid membersihkan diri. Sang Ulama memerintahkannya untuk menjaga tongkat sembari ia mengenali dirinya.

Tak lama berselang, di atas tongkat tersebut, ia bertemu dengan seorang dewa kerdil yang memintanya memasuki telinga sebelah kirinya, persis ketika Bima bertemu dengan Dewa Ruci ketika mencari air kehidupan. Setelah memasuki telinga Sang Dewa, Sahid mendapati luasnya kehidupan dan membuatnya menjadi sadar atas apa yang telah dilakukannya. Bersamaan dengan itu, sebuah perang harus dilewatinya. Sial tidak dapat terelak, hingga Sahid sang Maling Adiguna tidak terhindar dari kekalahan. Di detik kematiannya, sang Ulama datang dan memberitahukan bahwa dirinya telah siap, mengucapkan syahadat, Sahid meninggal dalam tenang.

### ***Semelah* yang buat Meleleh**

Alih-alih *Semelah* terpaku pada cerita historis ataupun epos yang tegas, Eko Nugroho sebagai penggagas bekerja sama dengan Gunawan Maryanto membuat dan menuliskan lakon baru di dalam pertunjukan tersebut. Gunawan Maryanto turut mengembangkan pelbagai nilai moral epos dan cerita lama untuk ditautkan pada isu terkini. Setelahnya, ia menautkan nilai dan beberapa adegan yang representatif ke

dalam cerita Maling Aguna tersebut. Tidak hanya pada cerita hingga dramaturgi pertunjukan, Wayang Bocor turut menggarap pelbagai figur yang tercipta di dalamnya.

Sebagaimana Eko Nugroho seorang perupa, ia turut membuat figurinya tidak lagi terpaku pada tokoh wayang tradisi, melainkan dengan kreativitas dan imajinasinya membuat ragam figur baru yang sarat dengan kerja kesenirupaannya, seperti beberapa sosok yang merujuk pada proyek rupa *Daging Tumbuh*—yang juga diinisiasi olehnya. Penonton disajikan visual wayang yang tidak lazim, namun menarik dan menyematkan karya rupa kontemporer.

Selain cerita, kreativitas Wayang Bocor dalam menginterpretasikan wayang turut terimplementasikan pada pelbagai aspek lain di dalam pertunjukannya. Seperti halnya pada penataan suara, Ari Wulu tidak terpaku atas konstruksi wayang dan gamelan yang harus selalu bersanding. Akhirnya, Ari Wulu merangkai dan menciptakan suara pengiring yang tidak terkira, mulai dari musik terbang, gamelan, melayu, hingga dangdut. Sebuah terobosan pengiring wayang yang terinspirasi dari keadaan dan keseharian musik masyarakat kini.

Sementara pada pakem pertunjukan, Wayang Bocor tidak seluruhnya meninggalkan. Mereka justru mengembalikan wayang pada pertunjukan aslinya, yakni pertunjukan bayangan—seperti wayang dahulu yang dipertunjukkan di belakang kelir. Namun, tidak hanya mengandalkan kelir semata, Wayang Bocor turut menggunakan pelbagai benda yang dapat menghasilkan bayangan, seperti halnya tirai di sisi kiri dan kanan panggung, juga bayangan hasil dari sorotan cahaya ke alat musik terbang yang turut digunakan.

Terkait pada pakem pertunjukan, Wayang Bocor tidak menggunakan *blencong*—cahaya kuning yang lazimnya diletakkan di belakang kelir. Penata cahaya, Banjar Tri Andaru, justru menembakkan lampu panggung sebagai pencahayaan di kelir tersebut. Alhasil pertunjukan mendapatkan keuntungan dari beragam warna yang tercipta, yakni selain visual yang lebih beragam, suasana yang diciptakan oleh perubahan warna membuat adegan semakin mendalam.

Dalam konsep pertunjukan, Wayang Bocor tidak hanya terpaku atas pertunjukan dengan satu cara, yakni di belakang kelir. Turut terinspirasi dari perkembangan Wayang ke Wayang Wong (baca: wayang orang), Wayang Bocor turut menggunakannya. Alih-alih dipertunjukkan terpisah, mereka justru menggabungkan keduanya di dalam satu pertunjukan. Alhasil pelbagai ruang pertunjukan tercipta, tidak hanya pada bayangan figur wayang di kelir, tetapi juga tubuh-tubuh manusia yang memerankannya.

Bertolak dari *Semelah* yang lintas disiplin, tersemat sebuah sikap kesenimananan yang perlu digalakkan, yakni kreativitas. Dengan kreativitas yang kuat, Wayang Bocor dapat membuat pertunjukan wayang yang berbeda, namun tidak meninggalkan akar budayanya. Hal yang dirasa tepat untuk mencairkan kembali dinginnya relasi wayang dengan masyarakat perkotaan kini, baik di Yogyakarta maupun di Amerika Serikat. Kendati demikian, tersemat tugas rumah yang kiranya perlu ditatap lebih, yakni menumbuhkan rasa di dalam pertunjukan ini. Karya ini tentu telah apik secara visual, karakter, hingga tampilan pertunjukan, tetapi rasa yang tersemat dari pertunjukan wayang lazimnya belum terasa di karya ini. Agaknya rasa akan muncul bersamaan dengan konsistensi gerakan ini yang tidak hanya dipentaskan untuk misi ke luar negeri saja, tetapi terus dipentaskan menjadi variasi dari geliat tontonan wayang di Indonesia. Semoga!



## *While You're Away*

### **27. Melawat Kisah Sendu Melalui ‘Mesin’ Waktu**

Seorang laki-laki tengah mengoperasikan mesin pemutar musik, tetapi bukan musik yang didapat, melainkan sebuah ilustrasi akan kisah seniman bernama Iyok Suntari. Tak lama, tersiar visualisasi dalam wujud bayangan—dengan metode kelir dan cahaya lainnya pewayangan—pada selembor layar. Bayangan itu menceritakan perjumpaan, kebahagiaan, perpisahan, hingga kehilangan sang pujaan hati. Metode visual dengan bayangan seakan membawa penonton pada ‘dimensi’ yang berbeda. Masa lalu! Tidak hanya itu, media visual lainnya yang digunakan, seperti *video mapping* dan instalasi, turut membawa penonton lainnya tengah berjelajah ke masa lalu.

Adalah *While You're Away*, sebuah karya dari Studio Batu yang menampilkan sebuah pertunjukan lintas disiplin atau—mereka lebih nyaman menyebutnya sebagai—pementasan visual. Pementasan visual yang digelar di IFI Yogyakarta pada Jumat (5/4/2019) dengan dua jadwal tayang ini berkisah tentang seorang seniman era 90-an—Iyok Suntari. Ia kehilangan orang terkasihnya karena sebuah kecelakaan pesawat terbang menuju ke Medan, Sumatra Utara. Di saat yang sama, Iyok tengah membuat tiga buah mesin instalasi yang akan dipresentasikannya di depan sang pujaan hati. Sayang hal tersebut tidak pernah terjadi, tetapi keterpukulan Iyok justru meneguhkan hatinya untuk menyelesaikan karya tersebut. Namun, di saat pembuatan karya, asam lambung Iyok menyergap, hingga akhirnya ia juga merengang nyawa.

Berbekal empati, 20 tahun kemudian Studio Batu melanjutkan cita-cita Iyok untuk mempresentasikan karya tersebut di depan kha-

layak. Instalasi tiga mesin yang sudah teronggok kembali dikerjakan. Dengan bekal buku catatan, sketsa, dan video yang ia buat selama proses pembuatan, Studio Batu menyempurnakannya. Karya pun selesai, tetapi tidak hanya dipamerkan semata, Studio Batu juga menyisipkan cerita berdurasi 45 menit pada instalasinya. Wulang Sunu selaku *director* bekerja sama dengan Marcellina Dwi Kencana Putri, Yohanes Yodi, dan Garuda Palaka menerjemahkannya menjadi pertunjukan teater boneka. Dengan bantuan Ratno Hermanto (aktor di dalam *video mapping*), Henricus Pria (*poetry*), Banjar Triandara (*lighting director*), serta Philipus Enggar dan Gregorius Ragil (*music director*), karya ini terwujud dan layak disaksikan.

Alih-alih menampilkan dengan satu moda seni, karya *While You're Away* ditampilkan dengan beragam media, seperti *shadow puppet*, *video mapping*, instalasi, dan juga akting. Pun kesan filmis yang menjadi tawaran visual pada setiap adegan tak ketinggalan. Bertolak dari keberagaman disiplin seni yang berkelindan, pertunjukan ini tidak hanya perlu dicatat dari segi instalasi atau cerita, tetapi juga perlu dicatat akan bagaimana pertunjukan dihadirkan; dan apakah hal tersebut berhasil?

## **Pertunjukan Multimedia pada Teater Boneka**

Pada samar-samar cahaya, tampak tiga instalasi terletak di atas panggung. Warna pucat pasi membuat kesan instalasi tampak lawas. Dua di antaranya—terletak di kiri dan kanan panggung—menyerupai mesin pemutar musik dengan masing-masing layar di atasnya. Satu instalasi tersisa—terletak di tengah panggung—berupa dua buah *speaker* dengan dua televisi di atasnya, dengan sebuah layar putih di antaranya. Tentu tiga instalasi ini menjadi menarik, terlebih kiprah Studio Batu lebih dikenal dalam ranah film atau seni rupa.

Pasca-kata pengantar dari keempat penampil, Wulang, Marcellina, Yodi, dan Garuda, segera Wulang dan Garuda mengawali pertunjukan dengan menyalakan sebuah pemutar musik—instalasi pertama di sisi kiri panggung jika dilihat dari penonton. Alih-alih hanya musik didengar, dari mesin tersebut tersiar bayangan demi bayangan tentang sebuah kisah yang muncul persis dari atas pemutar musik tersebut.

Sekejap mata, penonton dibawa dalam dimensi yang berbeda untuk merasakan apa yang dialami Iyok.

Konon, Iyok bertemu pujaan hati di sebuah pertunjukan orkestra. Adalah Vita, salah seorang pemain biola yang berhasil menyita perhatiannya. Alih-alih Iyok langsung mendapatkan Vita, Studio Batu memilih untuk mengartikulasikan bagaimana Iyok mendekati hingga menjalin kasih dengan pujaannya. Hal yang menarik, segala sesuatu yang divisualkan teater boneka ini menggunakan teknik bayangan. Namun, berbeda dengan wayang, teater boneka yang mereka mainkan berasal dari cahaya senter. Oleh karena setiap pemain mempunyai senternya masing-masing maka pencahayaan pada layar atau kelir menjadikan pertunjukan lebih kaya dan variatif dalam visual. Pun dengan boneka dua dimensi yang mereka ciptakan sendiri.

Sementara itu, instalasi ber-*video mapping* di bagian tengah panggung seakan merespons. Tersiar visual sesosok lelaki pada selebar layar yang tegak berdiri di tengah panggung. Visual laki-laki yang tengah asyik merokok tersebut seakan ikut menyaksikan layar di mana pertunjukan bayangan berlangsung. Pada awalnya, saya mengira pilihan Wulang dkk. untuk menampilkan visual Iyok Suntari guna menghadirkannya di dalam pertunjukan, tetapi lama-kelamaan saya justru terganggu dengan *video mapping* Iyok—terlebih ia muncul dari awal hingga cerita usai. Alhasil terbesit di kepala saya, mengapa visual Iyok harus terus-menerus dimunculkan ketika kisah sendu Iyok sudah dihadirkan oleh penampil? Alhasil, apakah tujuan pertunjukan dibuat, penonton diminta menyaksikan kisah sendu Iyok atau menonton Iyok menonton kisahnya sendiri? Belum lagi, Iyok cenderung menatap tanpa ekspresi.

Tidak hanya berlangsung di satu instalasi, para penampil berpindah ke instalasi yang berada di sisi kanan panggung. Perpindahan instalasi juga menandakan perpindahan cerita, di mana instalasi di sisi kiri panggung berisikan perkenalan dan percintaan, sedangkan instalasi di sisi kanan panggung berupa percintaan dan kehilangan. Cerita perpisahan antara Iyok dan Vita mulai dibangun. Diceritakan bahwa Vita harus terbang ke Medan untuk sebuah orkestra. Namun, naas di perjalanan, pesawat yang ia naiki mengalami kecelakaan. Di

dalam perwujudannya, Studio Batu tetap menggunakan metode bayangan, tetapi yang membedakan adalah kemunculan penampil di dalam set pertunjukan. Marcellina keluar dari belakang instalasi dan menerbangkan sebuah replika pesawat. Dengan wajah murung ia mulai menerbangkannya. Berbeda dengan *video mapping*, dua moda pertunjukan ini kiranya terjalin lebih menyatu dan menambah kesan semakin mendalam.

Di akhir pertunjukan, pertunjukan berpindah ke instalasi di tengah panggung dengan dua televisi menyala. Televisi tersebut menggambarkan aktivitas Iyok pascakematian Vita. Pada bagian ini, Studio Batu ingin mewujudkan fase terakhir, di mana Iyok merawat kenangan akan Vita hingga akhir hayatnya walaupun Iyok juga merengang nyawa dengan cepat karena asam lambung yang ia derita. Berbeda dengan dua bagian sebelumnya. Fokus akhir pertunjukan berada pada dua buah televisi dan *video mapping* yang berada di tengah panggung. Bersamaan dengan kematian Iyok, pertunjukan usai.

Dari bagian-bagian yang menarik tersebut, pun terdapat catatan di mana visual yang filmis lebih dominan ketimbang pendalaman karakter dari tokoh Iyok ataupun Vita. Alhasil ada beberapa bagian di mana emosi yang seharusnya dikedepankan justru terasa hambar. Beberapa dugaan muncul, seperti cerita yang kurang mendalam—terlebih jika pertunjukan berangkat dari kisah nyata dari seorang yang telah tiada—dramaturgi yang belum tergarap atau fokus media yang ‘berat’ sebelah. Namun, di luar itu semua, kita perlu mengapresiasi karya teater boneka atau pementasan visual perdana milik Studio Batu. Pasalnya untuk sebuah kelompok teater boneka yang terbilang ‘baru’, karya *While You’re Away* menunjukkan keseriusannya, baik pada tawaran artistik, cerita, maupun moda pertunjukan.

## **Inovasi untuk Teater Boneka**

Bukan Studio Batu jika tidak kreatif, pemuda-pemudi asal Yogyakarta ini memberikan tawaran pertunjukan yang menarik. Selain instalasi yang mereka buat sendiri dengan menggunakan benda-benda bekas, eksperimentasi mereka dengan medium yang beragam adalah sebuah

keberanian, sekaligus tawaran. Di dalam *While You're Away*, kita ditontonkan *shadow puppet*, instalasi, *video mapping*, dan akting yang saling berinteraksi. Multimedia ini saling 'bahu-membahu' untuk menyampaikan cerita. Bagi Wulang, "Kombinasi itulah yang justru menjadi *ending* yang dapat membungkus semua cerita ini."

Namun, kemultimediaan karya ini juga disinyalir dari latar belakang personel kelompok yang beragam. Singkat kata, mereka tidak terburu-buru dan bertendensi untuk mendaku bahwa mereka adalah kelompok teater boneka. Hal ini jugalah yang membuat mereka justru terbuka dengan kemungkinan-kemungkinan artistik baru. Kendati demikian, Studio Batu bukan satu-satunya teater boneka yang menggunakan multimedia.

Kelompok yang lebih senior, seperti Papermoon Puppet Theatre telah melakukannya. Pun jika ditelusuri, beberapa ide dalam karya *While You're Away* juga dapat dirunut berangkat dari kreativitas kelompok Pappermoon, semisal cerita sedih nan reflektif. Namun, selalu menyenangkan memberi perhatian pada kelompok baru yang kreatif. Hal yang menarik, Studio Batu berupaya mencari bahasa tuturnya sendiri. Hal ini terbukti dari karya *While You're Away* yang terus mengalami eksperimen—bongkar-pasang—dalam jangka waktu yang tidak sebentar.

Usut punya usut, karya tersebut telah diciptakan pada bulan September, setahun silam, untuk kebutuhan Pentas Boneka 2018. Sebenarnya, mereka bisa sangat mudah untuk puas dan usai, tetapi nyatanya Wulang dkk. terus membangun karyanya. Diawali pada bulan Desember, Wulang dkk. telah melakukan pengolahan cerita hingga pembuatan instalasi. Sementara itu, pada bulan Februari, pembuatan set, video, wayang, dan latihan mereka lakukan dengan rutin. Pada akhirnya, Jakarta, Bali, dan Yogyakarta telah menjadi saksi atas pertunjukan mereka.

Bertolak dari hal tersebut, eksplorasi dan penggodokan karya telah dilakukan maka kita perlu terus menunggu pilihan media, moda pertunjukan, serta gaya tampilan yang khas dari Studio Batu agar kiranya kelompok teater boneka di Indonesia semakin kaya dan beragam dalam mengekspresikan kegelisahannya.





## *Para Pensiunan: 2049*

### **28. Balada Koruptor yang Dikejar hingga Alam Kubur**

Seenggok jenazah lelaki paruh baya tidak bisa disemayamkan. Sang penjaga kubur keukeuh menolak untuk menguburkannya walaupun jenazah adalah orang terpendang di masa hidupnya. Peralnya sederhana, sang jenazah tidak mempunyai sehelai surat penting, *Surat Keterangan Kematian yang Baik* (SKKB) sebagai syarat pemakaman. Jenazah tersebut disinyalir melakukan korupsi di masa hidupnya. Implikasinya sang jenazah akan diperlakukan dan dibuang laiknya sampah. Arwah dari jenazah tersebut gusar, ia mulai mendatangi satu per satu orang yang bisa memberikan SKKB kepadanya. Pelbagai upaya (baca: intrik) mulai dilakukan agar kelak ia tidak hanya dapat dikuburkan, namun untuk mengembalikan nama baiknya.

Bukan Teater Gandrik, jika tidak ‘mengusik’ persoalan sosial serta politik Indonesia dan menerjemahkannya dalam peristiwa teater. Bertajuk *Para Pensiunan: 2049*, mereka mengangkat isu yang familier dan terus berulang di masyarakat Indonesia, sekaligus tak pernah punya jalan keluar, yakni korupsi. Alih-alih menyosialisasikan pesan dan jargon antikorupsi dengan kaku, Teater Gandrik justru menghadirkannya dengan narasi tentang korupsi dan kematian. Namun, kematian di sini tidak seperti tayangan azab di layar televisi, melainkan sebuah cerita hukuman duniawi—pascakematian—untuk para koruptor.

Naskah menarik buatan Agus Noor dan Susilo Nugroho ini lalu disutradarai oleh G. Djaduk Ferianto. Kemudian Rombongan pemain,

yakni Butet Kartaredjasa, Susilo Nugroho, Jujuk Prabowo, Rulyani Isfihana, Sepnu Heryanto, Gunawan Maryanto, Citra Pratiwi, Feri Ludyanto, Jamiatut Tarwiyah, Nunung Deni Puspitasari, Kusen Ali, M Yusuf Peci Miring, Broto Wijayanto, Muhamad Ramdan, Akhmad Yusuf Pratama, mempertunjukkannya dengan balutan kritik khas ala Gandrik, ‘guyon parikena’.

Tidak hanya dengan canda dan sindiran ala Teater Gandrik, proporsi plot cerita, pelakonan tiap pemain, hingga alunan musik tergarap sebagaimana mestinya. Kerja sama antarlini, yakni penata musik (Djaduk Ferianto dan Kuaetnika), penata artistik (Ong Hari Wahyu), penata cahaya (Dwi Novianti), penata kostum (Djaduk dkk.), dan penata suara (Antonius Gendel) bersinergi dengan apik. Di bawah komando Djaduk Ferianto, karya yang digelar di Concert Hall, Taman Budaya Yogyakarta (8–9 April 2019)—dan dipentaskan di Ciputra Artpreneur Teater, Jakarta (25–26 April 2019)—ini membuktikan bahwa mereka bukan teater *klangenan* belaka.

## **Persekongkolan Melenyapkan Kebenaran: Tamparan untuk Indonesia**

Jenazah seorang laki-laki paruh baya terpendang, bernama Doorstoot—yang diperankan oleh Butet Kartaredjasa—ditolak untuk dikuburkan. Penguburannya tidak dapat dilakukan karena terkendala *Surat Keterangan Kematian yang Baik* (SKKB) yang tidak dikeluarkan oleh *Komisi Pertimbangan Kematian* (KPK). Dugaan adanya penundaan terjadi karena Doorstoot disinyalir melakukan tindak korupsi semasa hidupnya. Sementara itu, seorang juru doa, Slepen—diperankan oleh Gunawan Maryanto—memperjualbelikan doa dalam pelbagai varian. Namun, segala doa tidak dapat dilakukan, pasalnya Kerkop—yang diperankan oleh Susilo Nugroho—sebagai petugas penguburan menjaga marwah makam dengan tegas. Ia menolak pelbagai rayuan, mulai dari harta, takhta, hingga wanita.

Adalah langkah jitu bagi Butet c.s. membuka pertunjukan dengan adegan yang menyita perhatian. Di mana beberapa orang tengah menggali kubur, sementara terdapat rombongan yang mengantarkan

seonggok jenazah untuk dikuburkan. Proses pemakaman tidak berjalan dengan lancar, terjalin percakapan yang *rigid* mengapa hal tersebut terjadi. Tidak dilakukan dengan dingin dan kaku, percakapan justru terasa kuat dengan pendalaman karakter dari setiap tokoh dan lelucon segar yang kerap menaungi mereka. Hal ini kiranya berhasil memberikan landasan persoalan dengan jelas sekaligus memudahkan penonton mengidentifikasi tokoh hingga persoalan yang diangkat.

Cerita kematian koruptor memang tidak terbayangkan untuk diangkat. Terlebih dengan mengangkat cerita pensiunan yang mengalami kesulitan penguburan. Padahal, pensiunan merupakan figur yang lazimnya digambarkan menikmati masa tua dengan tenang. Alih-alih serupa, cerita daur ulang isu *Pensiunan* (1986) karya alm. Heru Kesawa Murti, diubah sedemikian rupa di tangan Teater Gandrik, khususnya pada alur cerita dan orientasi pensiunan. Di bawah komando Djaduk Ferianto, para pensiunan dibuat 'sengsara' dan tidak tenang, terlebih jika mereka melakukan korupsi.

Pelbagai piranti pun disiapkan, semisal *plesetan* term yang lazimnya digunakan untuk korupsi serta term yang familier. Beberapa di antaranya adalah SKKB, singkatan dari Surat Keterangan Kelakuan Baik menjadi Surat Keterangan Kematian yang Baik; KPK yang lazimnya singkatan dari Komisi Pemberantasan Korupsi berubah menjadi Komisi Pertimbangan Kematian; hingga adanya undang-undang Pelakor, yakni undang-undang pemberantasan pelaku korupsi. Kehadiran *plesetan* term ini berfungsi dengan baik walaupun seolah digambarkan berbeda dengan Indonesia, tetapi *plesetan* tersebut membuat persoalan terasa dekat dengan permasalahan di tanah air.

Kembali pada cerita yang dibangun, pertunjukan Teater Gandrik kali ini mengisahkan upaya Doorstoot yang ingin mendapatkan SKKB. Namun, menjaminnya tidak korupsi adalah sebuah kemustahilan maka pelbagai cara mendapatkan SKKB dilakukan, mulai dari upaya keluarga membujuk, menjebak, atau menyuap penjaga kubur; hingga jenazah yang terus mendatangi instansi berwenang dengan harapan mendapatkan SKKB. Narasi tersebut dibangun dengan alur maju mundur pada adegan-adegan berikutnya.

Di antaranya adalah ketika Katelin—yang diperankan oleh Nunung Puspitasari—beradu argumen dengan sang suami, Jacko—yang diperankan oleh Sepnu Heryanto—yang membicarakan ayahnya serta utang budi sang suami. Pembicaraan berakhir pada desakan Katelin pada sang suami agar ‘menyelamatkan’ mayat ayahnya. Lainnya, beberapa adegan percakapan Rainne Alleman—yang diperankan oleh Citra Pratiwi—dengan Jacko, serta percakapan dengan para pensiunan, yang membicarakan tentang ketakutan sehingga mereka harus bersatu; dan Doorstoot yang bernegosiasi dengan Kerkop. Selain karakter yang kuat dari setiap tokoh, adegan percakapan tersebut telah mengungkap kausalitas yang artikulatif. Terlebih percakapan selalu disisipi *guyonan* dan satire politik sehingga seberapa kompleks cerita yang dibangun, penonton dapat mengikutinya dengan saksama.

Pada struktur pertunjukan, di bawah arahan Djaduk Ferianto, Teater Gandrik menggunakan struktur yang lebih struktural lainnya gaya pewayangan yang berisikan unsur dasar, seperti pemaparan, konflik, goro-goro, dan epilog. Pilihan struktur pertunjukan ini memberikan alur bertingkat sehingga proses menuju klimaks pertunjukan dapat dirasakan secara perlahan. Hal ini tampak pada konflik yang dimunculkan, yakni para pensiunan berkomplot untuk menyalpkan undang-undang Pelakor. Pun hal ini ditunjukkan secara jelas di dalam pertunjukan, mulai dari laku provokasi terhadap para pensiunan, hingga pertemuan para pemangku kuasa, yakni Doorstoot, Jacko, Vonis—diperankan oleh Broto Wijayanto—dan Strook—diperankan oleh Feri Ludiyanto—yang sepakat untuk menyalpkan undang-undang Pelakor.

Konflik tersebut telah mengantarkan adegan ‘goro-goro’ menjadi semakin mendalam di mana para pensiunan bekerja sama menguburkan paksa sang penjaga kubur, Kerkop. Hal ini mereka lakukan untuk meniadakan undang-undang Pelakor yang menyulitkan mereka. Tentu adegan ini telah menjadi penutup yang apik, mulai dari kejutan cerita hingga penggarapan visualisasi di dalam pertunjukan. Tidak sampai di situ, menurut hemat saya bagian paling penting adalah pada adegan setelahnya di mana Onderdeel—diperankan oleh Jujuk Prabowo—sang pemungut jenazah koruptor diam kebingungan. Onderdeel

membuka plastik besar yang lazimnya digunakan untuk memungut jenazah koruptor, tetapi undang-undang telah dilenyapkan sehingga tidak ada lagi undang-undang apalagi koruptor. Sebuah refleksi untuk Indonesia atas konsensus yang kerap melanggengkan kesalahan untuk kepentingan semata.

## **Teater 'Pensiunan' yang Kembali Segar**

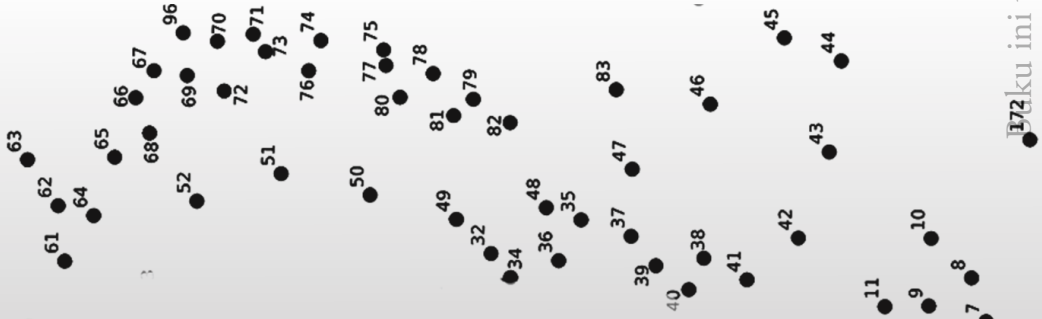
Pada awalnya, saya mempunyai kecemasan ketika menonton Teater Gandrik; apakah mereka kembali menjadi teater *klangenan* yang lebih banyak mengeksplorasi *guyonan* ketimbang teaternya? Namun, ternyata saya keliru, berbeda dengan *Hakim Sarmin* yang tampil tidak menggairahkan, *Para Pensiunan 2049* terasa lebih cakap dalam ide, naskah, hingga perwujudannya sebagai sebuah pertunjukan teater.

Menurut hemat saya, latihan delapan bulan yang mereka lakukan telah membuahkan hasil. Kendati Djaduk mengatakan bahwa karya ini menggunakan konsep *trial and error*, percobaannya cukup berhasil—bahkan melampaui ekspektasi untuk kelompok teater senior tersebut. Hal yang paling saya garis bawahi dari *Para Pensiunan 2049* ini adalah proporsi yang tepat di setiap lininya. Isi cerita yang kuat disisipi dengan *guyon parikena* yang sesuai, bukan sebaliknya. Lebih lanjut, mereka tetap fokus pada struktur cerita yang telah ditetapkan sehingga satire politik menjadi sisipan cerita semata. Alhasil pertunjukan bukan mencari tawa tanpa tahu arah, namun menyajikan sebuah cerita dari kenyataan dan menertawakannya secara bersama-sama.

Pun hal menarik yang perlu saya catat dari pertunjukan *Para Pensiunan 2049* ini adalah pendalaman karakter yang dirasa semakin kuat. Selaku sutradara, Djaduk Ferianto telah berhasil dengan proses penggalian karakter dari setiap pemainnya. Hal ini dapat dilihat dari adegan percakapan antarkarakter hingga beragamnya jenis percakapan yang terjalin, mulai dari percakapan biasa, penggunaan nada tertentu, hingga nada laiknya pasio—bacaan kisah sengsara Isa Almasih pada ibadah Jumat Agung. Alhasil munculnya beberapa pemain baru yang mengisi *Para Pensiunan 2049* ini tidak sia-sia, melainkan membuat Teater Gandrik semakin berwarna dan kuat di dalam pertunjukan.

Tidak hanya itu, apresiasi juga perlu diberikan pada pencahayaan dan alunan musik. Di mana pencahayaan telah merangkai visual pertunjukan semakin kuat. Sementara pada alunan musik, Djaduk Ferianto dan Kuaetnika—Purwanto, Indra Gunawan, Sukoco, Sony Suprpto, Beny Fuad Hermawan, dan Arie Senjayanto—telah menciptakan suasana pertunjukan semakin representatif. Alunan dan susunan suara terasa tepat pada tiap adegan, semisal ketika Djaduk bersenandung di setiap transisi pertunjukan ataupun menyisipkan bunyi ketika pertunjukan berlangsung. Selain musik, rombongan musisi juga cukup menghibur dengan mengisi ruang tegang pada adegan konflik.

Kendati tetap perlu dicatat bahwa ada perasaan grogi dari segelintir pemain, hal tersebut tidak terlalu mengganggu solidnya pertunjukan. Alhasil tidak ada hambatan teknis dan unsur keartistikan untuk para penonton dalam menyerap pesan dari pertunjukan: pesan tentang korupsi yang dapat menjadi refleksi kita bersama dan bukan tidak mungkin jika diajukan sebagai usulan hukuman koruptor di negeri ini. Bertolak dari itu semua, Teater Gandrik perlu diapresiasi dengan baik karena kesetiiaannya menautkan persoalan dan konteks yang terjadi di Indonesia sekaligus menerjemahkannya dengan cara yang khas menjadi sebuah pertunjukan menarik nan menggigit. *Aww!*

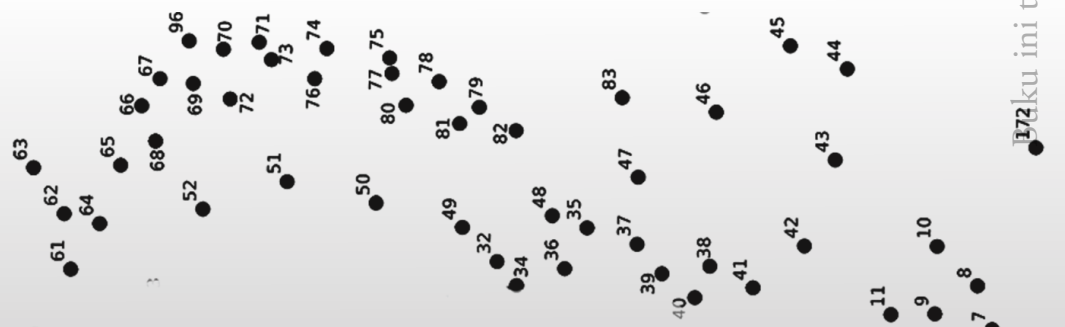
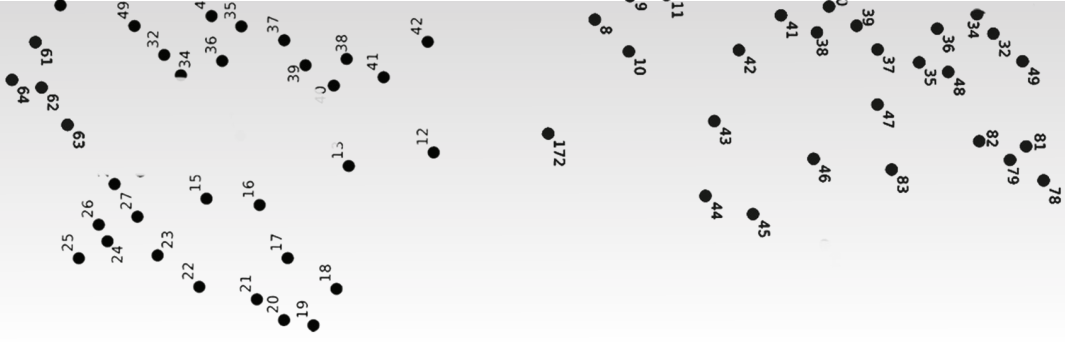


172ku ini tidak diperjualbelikan.

# BAGIAN 4

## MENYELISIK ARUS UTAMA MENYINGKAP SISI LAIN

172ku ini tidak diperjualbelikan.





## Dialita

### 29. Melalui Musik Mereka Kembali

Sudah 51 tahun silam sebuah paduan suara yang beranggotakan para wanita, bernama Dialita, dibungkam. Pascatragedi 1965, mereka turut dituduh sebagai salah satu pihak yang bertanggung jawab atas tindakan yang mereka tidak rencanakan dan lakukan. Terpenjarakan tanpa mekanisme hukum yang jelas, bahkan masih memikul beban sanksi sosial yang tidak seharusnya mereka dapatkan setelah dipenjara, bukan soal baru. Setelahnya mereka dilarang melakukan pelbagai aktivitas berkelompok yang mencolok, bahkan untuk bernyanyi sekalipun. Alhasil pelbagai lagu dari paduan suara tersebut dilarang untuk diperdengarkan ataupun dinyanyikan secara bebas. ‘Lagu Bisu’, begitu mereka menyebutnya, menyebut kreativitas yang telah dikubur sepihak.

Namun, ada yang berbeda di malam itu (1/10/2016), tepat di hari Kesaktian Pancasila. Mereka kembali menyanyikan sepuluh lagu milik mereka. Tidak hanya itu, di bawah pohon Beringin yang ditanam oleh Soekarno—di Universitas Sanata Dharma, Mrican, Yogyakarta—mereka kembali dengan meluncurkan album perdana yang bertajuk *Dialita: Dunia Milik Kita*. Sebuah album yang merekam sepuluh lagu yang diciptakan, baik sebelum dipenjara maupun ketika, dan setelah dipenjara. Bekerja sama dengan pelbagai musisi muda, seperti Frau, Sisir Tanah, Cholil Mahmud (ERK), Lintang Raditya, Nadya Hatta, Prihatmoko Moki, dan Kroncongan Agawe Santosa, pelbagai aransemen ulang dibuat untuk membumikan lagi lagu-lagu Dialita dengan genre masa kini.

## Bernyanyi Laiknya Tak Ada Hari Esok

Hari itu mungkin menjadi hari yang paling indah bagi mereka. Ibu-ibu yang telah dibuang dan tidak dianggap kini dapat kembali bertegur-sapa, bahkan dapat bernyanyi dalam format panggung terbuka. Bernyanyi di hadapan lebih dari 200 penonton, ketujuh belas ibu-ibu menyanyikan keseluruhan lagu dari album perdana mereka. Dengan wajah gembira, mereka bernyanyi lantang, penuh semangat, berenergi, dan bersinergi dengan para musisi muda, juga penonton.

Membuka pertunjukan di malam itu, Frau membawakan dua lagu berjudul “Tarian Sari” dan “Salahku, Sahabatku.” Penempatan Frau sebagai pembuka pertunjukan di malam itu juga dirasa tepat, lewat denting pianonya ia telah membuat *mood* penonton semakin terasa hangat dan nyaman. Frau bermain dengan cakap. Setelah dua lagu dari Frau, para ibu-ibu Dialita—yang notabene banyak dari mereka telah berumur lanjut—mulai disambut untuk menaiki panggung. Secara perlahan, terlebih sempat kesulitan ketika harus melewati beberapa anak tangga, mereka secara satu per satu menempati posisi menjadi dua saf melebar.

Menyambut ibu-ibu Dialita, riuh rendah tepuk tangan para penonton seakan menyambut mereka. Tepuk tangan tersebut cukup berarti, di mana wajah grogi para ibu-ibu perlahan tanggal dengan sendirinya—yang terlihat dari lambaian tangan, sapa, juga senyum yang mereka balas. Seorang dirigen—mereka menyebutnya dengan Opa (penyebutan untuk laki-laki lanjut usia)—memasuki panggung dan memberikan salam hormat sebelum lagu dinyanyikan. Dalam menyambut penonton, lagu pertama yang mereka bawakan berjudul “Salam Harapan”. Lagu ini diaransemen sekaligus diiringi oleh Frau. Pada lagu berikutnya, ibu-ibu Dialita ditemani oleh musisi muda lainnya, yakni Sisir Tanah, Frau, dan Lintang Raditya. Membawakan lagu yang berjudul “Di Kaki-kaki Tangkuban Perahu”, Lintang Raditya sangat memberikan perbedaan dengan menciptakan suara layaknya radar satelit yang bernada dan statis. Kesan dari kerja musik Lintang Raditya membuat alunan gitar Sisir Tanah dan piano Frau semakin terasa ‘kekinian.’

Nomor ketiga dari lagu yang mereka nyanyikan berjudul “Ujian”. Berbeda dengan dua lagu sebelumnya yang dinyanyikan satu suara (*unison*), lagu ketiga tersebut dinyanyikan berbalasan antara solo dan koor. Kesan emosional dalam lagu ini semakin terbentuk, terlebih konon lagu tersebut dibuat dari balik jeruji besi Bukit Duri, dan terasa sangat terwakili dengan suara lirih sang penyanyi solo. Sementara itu, nomor keempat dari lagu mereka berjudul “Lagu untuk Anakku”. Diiringi dengan suara gitar dan harmonika, kesan emosional yang tersemat masih sangat tertanam dan kentara di lagu ini.

Alih-alih pertunjukan musik berjalan tanpa jeda, setelah lagu keempat para penonton diberikan waktu untuk rehat. Sembari istirahat para penonton dapat mencicipi dua jenis makanan racikan yang diolah dari tanaman liar oleh Bakudapan—*Food Study Group*, dengan menukarkan kupon yang diberikan ketika menukar tiket. Kendati pendistribusian makanan terlihat sesak menumpuk di satu sisi dan memakan waktu, satu per satu dari penonton dapat menikmati sajian secara merata. Tidak hanya untuk penonton, waktu jeda pertunjukan pun turut digunakan oleh para ibu-ibu Dialita untuk melonggarkan pita suara.

Beberapa menit setelahnya, komunitas Agawe Santosa kembali menghangatkan suasana dengan memainkan dua lagu pilihan mereka. Komunitas Agawe Santosa besutan Erie Setiawan turut mengaransemen dan mengiringi paduan suara Dialita pada lagu “Taman Bunga Pelantungan”. Salah satu hal yang menarik dari kerja album ini adalah keikutsertaan komunitas Agawe Santosa yang notabene mempunyai *genre* yang berbeda dari Frau dan pemusik lainnya. Alhasil keberagaman suasana ketika pertunjukan dan pada album cukup terasa ketika mendengarkan ibu-ibu Dialita bernyanyi.

Hal yang menarik lainnya ada pada dua lagu berikutnya, yakni “Asia Afrika Bersatu”. Pada lagu tersebut aransemen dibuat seperti lagu nasional dengan adanya nuansa berderap ala perkusi—atau khayalnya ketukan atau tempo *drum band*. Dalam hal ini, Frau dan Nadya Hatta berkolaborasi pada iringan piano, sedangkan Prihatmoko Catur mengisi suara genderang serta bass drum. Alhasil kesan lebih semangat terbentuk pada lagu tersebut. Namun, euforia tersebut membutuhkan

energi yang lebih sehingga ibu-ibu Dialita perlu beristirahat sejenak setelahnya.

Sementara ibu-ibu Dialita rehat, Sisir Tanah adalah kolaborator terakhir untuk pertunjukan malam itu. Dua lagu dengan lirik yang mendalam dari Sisir Tanah seakan membawa penonton pada suasana yang menenangkan, terlebih suara Danto—vokalis—terdengar empuk di telinga. Penempatan Sisir Tanah pada bagian akhir agaknya dirasa tepat untuk mengantarkan empat lagu terakhir yang dibawakan Dialita. Selain memang saatnya giliran Sisir Tanah untuk mengiringi paduan suara tersebut, lagu berpesan macam “Padi untuk India” dirasa senada dengan Sisir Tanah dalam menyampaikan pelbagai pesan moral, baik kepekaan sosial maupun kemanusiaan.

Satu nomor sebelum penutupan, ibu-ibu Dialita menyanyikan sebuah lagu yang turut menjadi judul album perdana mereka, “Dunia Milik Kita”. Lagu ini cukup terdengar emosional, terlebih mengingat sikap yang diderita oleh ibu-ibu Dialita selama ini. Dalam sesi sambutan pun, Ibu Uchi mengatakan bahwa lewat musisi muda yang terlibat, akhirnya diputuskanlah “Dunia Milik Kita” juga menjadi nama album mereka. Pemilihan nama album *Dunia Milik Kita* pun turut dirasa representatif. “Dunia bukan milik Dialita saja, dunia juga bukan milik Lani (Frau) saja, tetapi dunia milik kita semua”, ucap Ibu Uchi seakan menegaskan bahwa sudah saatnya mengikis perbedaan dan hidup berdampingan.

Menutup konser malam itu, Agung Kurniawan selaku eksekutif produser mengundang tim kerja yang terlibat pada pembuatan album Dialita, baik dari tim produksi, tim pelaksana di atas panggung, dan para musisi yang terlibat. Mereka memberikan salam hormat tidak hanya kepada para penonton, tetapi juga kepada para ibu-ibu Dialita, tim kerja, dan pertunjukan di malam itu. Selanjutnya, dalam menutup pertunjukan, Agung Kurniawan memohon penonton untuk berdiri menyanyikan nomor terakhir di daftar lagu yang dibawakan ibu Dialita dalam peluncuran album perdana tersebut. Dengan semangat yang kental, ibu-ibu Dialita menyanyikan lagu berjudul “Viva Ganefo” yang diaransemen oleh Sisir Tanah. Di dalam lagu ini, Sisir Tanah turut

diperbantukan oleh beberapa musisi lain yang masih berkumpul di sisi panggung.

Alih-alih pertunjukan usai ketika semangat masih tinggi, ibu-ibu Dialita memutuskan untuk menyanyikan lagu tambahan. Tidak berada di dalam album perdana mereka, lagu tambahan yang dinyanyikan berjudul “Persahabatan”. Lagu terakhir ini seakan menyematkan sebuah pesan dramatis bahwa sudah saatnya menjalin persahabatan dan menerima mereka sebagai bagian penting dari sejarah, dan dalam berkehidupan bermasyarakat. Lagu tersebut terkesan emosional, membuat bulu kuduk merinding, bahkan *mbrebes mili*, terlebih ketika melihat senyum dari tiap wajah ibu-ibu yang semangatnya tidak lagi dapat dibendung.

## Mereka Telah Kembali

Salah satu alasan mengapa banyak term emosional di dalam uraian pertunjukan yang saya buat adalah karena kesan itulah yang tersemat ketika menyaksikan ibu-ibu Dialita bernyanyi. Kesan emosional tidak hanya didapat ketika membaca lirik lagu dari beberapa nomor yang dibawakan, tetapi kesan itu didapat ketika lirik-lirik tersebut dinyanyikan. Kendati paduan suara tersebut telah strategis menentukan lagu dengan cara bernyanyi yang tidak tunggal, seperti beberapa lagu yang dinyanyikan dengan cara *unison* (satu suara), pecah suara, atau adanya solo, nuansa *blero* atau *tune* suara yang kerap turun dari para ibu-ibu paduan suara cukup terasa.

Mungkin bagi sebagian orang dengan telinga yang cermat akan terasa cukup mengganggu, namun hal tersebut tidak menjadi masalah bagi para penonton, terlebih pertunjukan tersebut tidak ditempatkan layaknya sebuah kompetisi yang membutuhkan *tune* atau harmoni yang tepat di setiap bagiannya. Justru dari sinilah dapat kita sadari bahwa sebuah pertunjukan tidak hanya membutuhkan kemampuan musikal yang baik dari penampilnya, tetapi juga emosi dan pesan yang dikemas dengan begitu matang, serta kontekstual pertunjukan yang turut berkelindan membuat pertunjukan terasa utuh juga tidak kalah

penting. Rasanya pertunjukan yang digelar sebagai peluncuran album perdana ibu-ibu Dialita tersebut telah memberikan keutuhan itu.

Pada ihwal lagu, kerja kolaborasi dengan musisi muda lintas genre ini turut memberi warna baru yang membuat pendengar lintas generasi—bahkan satu, dua, atau tiga generasi setelahnya—dapat diakomodasi. Hal itu terlihat dari rangkaian umur penonton yang cukup beragam, seperti adanya generasi tua, dewasa, remaja, dan anak-anak. Dari sini kita dapat melihat bahwa melalui musik, baik disadari maupun tidak, nyanyian dan doa para ibu-ibu Dialita, “Namun yakin dan pasti//Masa depan akan datang//Kita pasti kembali” (pada lirik lagu “Ujian”), telah terjawab. Mereka, ibu-ibu Dialita, kini dapat menyanyikan lagu yang selama ini ‘bisu’. Tidak hanya sekadar bernyanyi, malam itu mereka bergembira, merayakan masa depan yang ‘dijanjikan’ telah datang.



## *Cablaka*

### 30. Seuntai Narasi Tubuh dari Panggung 'Pinggiran'

Seorang perempuan berbusana merah muda terus menggoyangkan pinggulnya membelakangi penonton secara cepat dan berirama. Perlahan, ia mengarahkan pandangannya ke arah penonton dengan menggenggam sebuah pisang. Pisang tersebut menjamah ruas demi ruas tubuhnya, mulai dari kepala, leher, dada hingga bagian perut. Kesan erotis tak terhindarkan. Setelahnya ia kembali membelakangi penonton dan menggerakkan pinggulnya tanpa henti. Alih-alih berulang, perempuan tersebut kembali menghadap penonton, namun ia menatap penonton dengan tajam layaknya tengah murka. Kemudian ia menggenggam pisang tersebut dengan kuat dan mematahkannya seketika. Persis dengan pisang yang terbelah, kesan erotis pun harus dipatahkan.

Sebuah pertunjukan bertajuk *Cablaka* karya koreografer muda, Otniel Tasman tampil di luar dugaan. Secara artikulatif, Otniel memaparkan pelbagai hasil temuannya berdasarkan perkawinan dua kesenian pinggiran—sekaligus yang terpinggirkan, yakni kesenian lengger dan dangdut koplo yang berkembang di Banyumas. Otniel melihat perkelindanan tersebut sebagai salah satu cara dari mereka untuk bertahan hidup. Alih-alih hanya menampilkan semata, Otniel menyelisik narasi dan tubuh—performer dan kesenian—sebagai artikulasi dari kompleksitas kedua kesenian tertaut. Dari amatan tersebut, Otniel menerjemahkannya selama 60 menit dalam pentas *Perdana Dunia* di Salihara International Performing-arts Festival (SIPFest) 2018, Teater Salihara, Jakarta pada 8 dan 9 Agustus 2018.

Di dalam karya terbarunya, Otniel menyisipkan gerak dan irama dangdut guna menstimulasi kesan erotis. Namun yang menarik, ia tidak menanggalkan struktur dari kesenian lenggeran, musik calung, cengkok dan karakteristik vokal kesenian Banyumasan. Dalam peng-  
ejawantahannya, Otniel selaku koreografer bekerja bersama empat penari lainnya, yakni Mekratingrum Hapsari, Sutrianingsih, Aditiar, dan Ahmad Saroji. Sementara untuk musik, Otniel bekerja sama dengan Gondrong Gunarto (komposer), Deny Kumoro (asisten komposer), Yenny Arama dan Jungkung (pemusik). Tidak hanya itu, dalam mendukung karyanya, Otniel memercayakan Yunianto Dwi Nugroho (penata cahaya), Suprpto Hadi Winata (penata busana), serta Sekar Handayani, Dany Wulansari, dan Rizki (manajemen). Karya yang dipentaskan bersamaan dengan peringatan 10 Tahun Komunitas Salihara ini kiranya memberikan ruang pemahaman atas kemungkinan narasi-narasi liyan yang terjadi namun (sengaja) tak disentuh.

## **Menggoyang Mitos Tubuh**

Cahaya teram-temaram mulai menyala, lima orang tersebar di arena panggung laiknya tengah berpose. Diam tanpa suara, mereka menggenggam pisang dengan gaya yang beraneka, semisal berpose menyanyi, duduk bersandar, hingga tidur bersantai. Perlahan mereka mulai membuka pisang yang mereka genggam. Alih-alih dimakan, pisang tersebut dikulum terlebih dahulu sebelum mereka santap beberapa gigitan. Kemudian mereka melempar pisang tersebut secara acak ke luar panggung. Lalu mereka mengembuskan napas secara perlahan dan cepat secara bergantian, hingga membentuk satu alur suara dari pernapasan yang terdengar ambigu.

Setelahnya mereka mulai berkumpul di tengah panggung dan bergerak secara serentak, membuat pola gerak menarik dari etude gerak kesenian lengger dan geol pinggul dari dangdut. Formasi dan pola lantai yang mereka lakukan pun cukup variatif ke pelbagai sisi depan panggung. Tak lama berselang, tiga penari melangkah mundur ke pinggir panggung bagian belakang, sementara dua lainnya, Otniel dan Tria, tengah berhadapan dan mulai bergerak secara serentak. Sambil



bertelut, mereka bergerak membentuk lingkaran yang tidak terputus sembari menyisipi gerakan kontak tubuh di antaranya.

Alih-alih berlangsung dengan pola yang seragam, Otniel tidak segan untuk ‘bermain-main’ dengan jumlah penari di atas panggung (*on stage*). Hal ini terwujud pada bagian tengah pertunjukan di mana penari di panggung tidak selalu berjumlah lima orang—terkadang empat, tiga, hingga dua saja. Semisal ketika penari di panggung hanya berjumlah empat, sedangkan satu penari lainnya kembali memasuki panggung sebagai bagian yang lain dan menyematkan sebuah benda yang dikenakan di salah satu kepala penari. Di sini, seberapa banyak jumlah penari *on stage* turut ditautkan dengan narasi apa yang tengah dibangun.

Secara lebih lanjut, Otniel menautkan pelbagai kompleksitas dangdut dan lengger di dalam karyanya. Rangkaian kompleksitas yang diartikulasikan Otniel menyusun narasi atas persoalan tubuh performer dan tubuh kesenian—baik lengger maupun dangdut. Sebut saja soal narasi tubuh dan imajinasi seksual yang coba dihadirkan dengan visual yang berbeda. Semisal ketika empat penari tersebar di hadapan penonton dan mengucap “*telembuk*” dan “*silitmu miring*”. Kontak tubuh antara satu dan yang lain pun cukup berani, misalnya gerakan berpelukan dan maju mundur di bagian pinggul secara serentak, penari perempuan merayap di antara kaki penari laki-laki dan sebagainya.

Selain itu, *Cablaka* turut menautkan praktik dangdut secara langsung. Di mana Tria mulai menyapa penonton dengan mengatakan “Jakarta digoyang”, dengan nada yang khas Banyumas. Setelahnya ia menyusun percakapan laiknya ia adalah seorang biduanita. Tidak hanya menyanyi, ia turut berjoget bahkan hingga ke tengah area penonton. Tentu hal ini menarik pasalnya Tria membawa entitas Banyumas ke atas panggung dengan gerakan *ngebor* ala penyanyi dangdut. Atas kejadian ini, banyak penonton yang menanggapi dengan tawa. Kendati jenaka, dengan menautkan dangdut *an sich* ke atas panggung, kiranya Otniel tidak hanya mengurai saling sengkarnya kompleksitas, tetapi juga memaparkan persoalan yang berlapis pada kedua kesenian tersebut.

Dari karya ini, Otniel telah berhasil membawa kompleksitas tersebut ke dalam pertunjukan. Kompleksitas-kompleksitas tersebut

disusun dan ditandai dengan satu perubahan artistik, khususnya pada penataan lampu yang bertaut dengan gerak para penari. Gerakan mereka yang berbeda dari satu kompleksitas ke kompleksitas lain membuat satu pesona tersendiri. Namun kiranya, kompleksitas yang dibawa terasa sangat tebal. Alhasil perlu adanya satu klimaks di dalam pertunjukan yang dapat menjawab luapan-luapan persoalan. Di mana Otniel kiranya dapat selektif dalam mempertimbangkan kompleksitas yang diangkat secara tepat. Sementara itu, di pertunjukan, momen klimaks terjadi ketika Tria menggoyangkan pinggulnya sambil menyanyi dangdut sembari membelakangi penonton. Lalu ketika menghadap penonton ia menggenggam sebuah pisang yang selanjutnya ia rentangkan ke tubuhnya, dengan adegan puncak ketika ia menatap tajam dan mematahkan pisang menjadi dua. Momentum inilah yang kiranya dibuat untuk ‘menyerang balik’ segala kompleksitas tubuh dan erotisme yang diangkat sebelumnya.

Setelahnya, di bagian akhir Otniel mengenakan kain berwarna cokelat polos yang menutup tubuh bagian bawahnya. Otniel tengah meratap di dinding belakang panggung dengan pancaran cahaya keemasan dari atas. Empat penari lain mulai memasuki panggung. Tria bernyanyi dangdut, satu putaran refrein dan selanjutnya diikuti penari lain. Otniel di bagian belakang menari dengan tenang dengan arah condong ke bagian atas—laiknya representasi akan transendental. Berlangsung tiga putaran refrein, lampu perlahan padam. Dalam hal ini, mereka layaknya ingin menunjukkan bahwa kesenian bukanlah media pelengkap nafsu tubuh, melainkan pemuas hasrat jiwa.

## **Yang Terjadi dan Tak Tersentuh**

Karya-karya Otniel memang menarik perhatian, sebut saja beberapa karya sebelumnya, seperti *I will Survive* (2016), *Sintren* (2016), *Stand Go Go* (2017), *Nosbeheorit* (2017), dan *Lengger* (2018). Dalam hal ini, Otniel selalu membawa renungan dari narasi lokal yang kerap tidak diindahkan oleh sebagian banyak orang. Dan karya *Cablaka* kiranya turut bekerja pada ranah tersebut. Di mana Otniel menyingkap praktik lengger dan dangdut koplo yang rentan dengan persoalan tubuh dan ihwal-ihwal alienasi (baca: keterasingan) atasnya.

Sebut saja kesenian lengger. Ia adalah kesenian daerah Banyumas yang kerap dipertunjukkan guna ‘syarat’ pada perayaan siklus hidup, seperti perayaan panen, tolak bala, ruwatan dan sebagainya. Intinya, lengger digunakan sebagai ucapan syukur kepada sang empunya kehidupan. Namun yang cukup disayangkan, kesenian lengger kerap dianggap sebelah mata oleh masyarakat karena soal tubuh.

Hal ini kiranya tidak jauh berbeda dengan praktik dangdut koplo. Kesenian yang muncul pertengahan pada tahun 1990-an ini muncul sebagai interpretasi masyarakat lokal atas dangdut dominan—sekaligus medium perlawanan atas narasi tunggal dangdut ala Rhoma Irama. Hal yang cukup mengesankan, masyarakat banyak mengenal dangdut koplo karena persoalan goyang pinggul yang terlalu berani. Namun, jika kita pergi ke Jawa Timur, kesenian inilah yang kiranya berperan besar sebagai media masyarakat dalam merayakan sebuah fase atau siklus hidup masyarakat di daerah Pantura dan sekitarnya. Tiada perayaan tanpa dangdut koplo.

Lantas, apakah citra goyang dan erotis masih terjadi pada dangdut koplo? Terlebih dengan kehadiran Via Vallen, Nella Kharisma, Ratna Antika, Jihan Audy dan biduanita lainnya yang telah mengubah citra tersebut. Dalam hal ini, Otniel menyingkap apa yang terjadi, namun kerap tidak diindahkan atas dangdut koplo. Otniel mengajak kita melihat praksis dari dangdut koplo daerah yang lain, di mana praktik tubuh biduanita sebagai komoditas masih terus langgeng. Hal ini kiranya benar, di mana masih banyak praktik kopi pangku yang masih terjadi di daerah-daerah kecil. Kopi pangku kerap menggunakan dangdut dalam praktiknya sehari-hari. Dan kiranya masih banyak lainnya praktik penggunaan dangdut koplo untuk hal-hal yang negatif.

Bertolak dari hal tersebut, Otniel mencoba mengupas praktik tubuh yang terjadi pada bingkai kesenian namun (sengaja) tidak disentuh. Di mana masyarakat hanya membiarkannya menjadi rahasia umum tanpa melakukan apa-apa. Sementara melalui *Cablaka*—yang berarti satu karakter Banyumasan yang bermakna tanpa basa-basi dan blak-blakan—Otniel melihatnya sebagai satu kejanggalan yang tidak hanya ia uraikan secara jujur, namun coba ia selesaikan. Dari karya ini, kita dapat meresapi bahwa kesenian tidak semurah komoditas yang

diperdagangkan, tidak sesederhana penampilan tubuh yang bergoyang. Ia, kesenian pinggiran, lengger atau dangdut koplo adalah kesenian yang lebih dari itu, di mana mereka dapat mempersatukan perbedaan dari gundah yang ada. Ia turut menyadarkan bahwa kita memiliki tubuh yang sama dan seyogianya dapat diperlakukan tidak berbeda.



## *Sekar Murka*

### **31. Tentang Kepastian dan Dendam yang Tak Tuntas**

Seorang putri priayi memilih kabur dari rumah untuk menjalin cinta dengan seorang *gento*. Mendamba kepastian berumah tangga dengannya, namun sia-sia karena sang *gento* menolak dengan dalih trauma. Sebagai ‘pelarian’, sang perempuan menanam dan merawat bunga di halaman rumah kontrakannya. Di sela merawat taman bunganya, ia kerap berjumpa dengan seorang ustaz. Perlahan sang ustaz mendekatinya dengan memberikan satu hal yang tidak pernah diberikan kepadanya, yakni masa depan dan kepastian.

Alih-alih cerita usai dengan kebahagiaan, ternyata ustaz tersebut adalah mantan rival seprofesi yang masih menyimpan dendam kesumat kepada sang *gento*. Berkalut dendam, sang ustaz berstrategi untuk membalas melalui sang perempuan tersebut. Di akhir cerita, bukan sang ustaz atau sang *gento* yang kelak membahagiakan sang perempuan, melainkan dirinya sendiri.

Cerita tersebut adalah potongan-potongan narasi dari pertunjukan teater bertajuk *Sekar Murka* karya Jaring Project pada Sabtu (16/12/2017). Dalam pertunjukan tersebut, cerita yang ditulis oleh Desi Puspitasari dan disutradarai Ibed Surgana Yuga, menampilkan pemain yang kiranya tidak asing di wajah pertelevisian dan perfilman, yakni Jamaluddin Latif (Rusman), Annisa Hertami (Anisa), dan M. Dinu Imansyah (Solihin). Tidak hanya itu, pertunjukan yang digelar di Padepokan Bagong Kussudiardja ini turut berkolaborasi dengan

Ishari Sahida dan Ari Wulu sebagai penata musik, serta Roby Setiawan sebagai penata artistik.

Digelar dalam rangka Jagongan Wagen Edisi Desember 2017, pertunjukan ini tidak hanya bicara soal pembalasan dendam dan kepastian yang menggantung, namun turut menyiratkan satu hal penting, di mana perempuan mempunyai kuasa untuk melawan. Pertunjukan dengan cerita realis yang kiranya penting untuk lanskap kultural penonton Indonesia yang patriarkis.

## Dari Harapan Hingga Perlawanan

Annisa atau Nis adalah seorang perempuan terhormat dari keluarga priayi. Pada mulanya ia hidup baik-baik saja, tinggal di dalam naungan keluarga yang tenang, dan tengah menyelesaikan studi di salah satu kampus ternama. Namun, Nis memilih hal yang berlawanan, ia memilih tinggal di sebuah kontrakan kecil dan kabur dari rumah untuk menjalin cinta bersama seorang jago pukul (baca: preman), Rusman, atau kerap dipanggil Man.

Pertunjukan diawali dengan adegan janggal, Nis tengah berbicara dengan taman bunganya laiknya berimajinasi tentang merawat buah hati. Dengan wajah *sumringah*, Nis dengan sabar meladeni ‘anak-anak’ yang tengah bermain. Di sela Nis berimajinasi, Rusman memandangnya dari luar pagar. Dengan senyum, Man perlahan masuk ke halaman berbunga. Namun, karena terlalu asyik maka Nis tidak menggubris.

Beberapa saat setelahnya, Man mulai menggoda Nis. Mengetahui Man telah datang, Nis pun terkejut. Mereka mulai membicarakan tentang kehidupan mereka. Percakapan tersebut diakhiri dengan adu mulut tentang cita-cita Nis berkeluarga dan mempunyai anak. Beralih trauma, Man menolak dan mengajak Nis berpikir rasional dan teguh pada perjanjian mereka di awal hubungan, tak memiliki anak.

Pada adegan awal tersebut, Annisa Hertami telah memberikan impresi yang cukup baik tentang citra perempuan Jawa yang santun dan halus. Sementara itu, Jamal berhasil memberikan impresi akan preman yang cuek dan tak tahu aturan. Namun, penonton agaknya tidak dapat menangkap dengan cepat atas banyaknya informasi yang ingin diberi-

kan, mulai dari kehidupan Nis, Man, cinta mereka, hingga harapan mereka. Dampak dari tebalnya informasi membuat pertunjukan yang berbasis teks atau naskah ini menjadi tidak langsung mencuri perhatian. Hal ini terlihat dari awal rayuan Jamal kepada Annisa yang terasa kaku. Jamal dirasa baru mendapatkan *mood*-nya pada bagian rayuan di tengah percakapan mereka. Setelahnya Jamal bermain dengan penjiwaan dan keaktoran yang baik, tetapi sebelumnya, terasa hambar.

Setelah perdebatan antara harapan berkeluarga menyeruak, Man pergi dengan amarah meninggalkan Nis, sedangkan Nis hanya duduk termangu. Dalam kesedihan tersebut, muncul seorang laki-laki berpakaian muslim (baca: baju koko dan sarung). Ia adalah Solihin atau Hin, seorang ustaz yang peramah dan riang. Hin bertemu Nis selepas pulang beribadah di masjid. Membawa gitar kecil, Hin mulai menggoda Nis dengan beberapa lagu-lagu dangdut yang kini tengah naik daun, seperti lagu *Sayang* yang dipopulerkan oleh Via Vallen atau *Bojo Galak* yang dinyanyikan oleh Pendhoza. Berbeda dengan Man, rayuan Hin lebih akrab dengan penonton muda—yang saat itu dominan di bangku penonton. Oleh karena itu, ‘masuk’-nya Hin ke dalam pertunjukan menjadi lebih efektif dan cepat.

Dalam rayuannya, Hin merayu Nis dengan iming-iming keluarga bahagia. Hin melawan semua prinsip Man dalam membina hubungan. Oleh dasar pertengkaran besar sebelumnya, keteguhan Nis pada Man perlahan goyah. Nis mulai berandai-andai dan membandingkannya dengan Man. Tidak disangka, ternyata Man mengetahui adanya perjumpaan antara Nis dan Hin. Pertengkaran kembali menyeruak, namun Man kukuh mengatakan bahwa Hin tidak jauh lebih baik darinya, Hin hanya laki-laki yang berlindung pada jubah agama. Nis mulai menimbang-nimbang atas apa yang dikatakan Man, terlebih Hin adalah mantan rival seprofesi dari Man.

Setelahnya Nis kembali berjumpa dengan Hin. Mereka menanyakan beberapa soal terkait masa lalu keduanya. Bermodal kabar burung, Nis mulai menerka-nerka apa yang terjadi dengan Hin. Ternyata naas dialami Hin, ia batal menikah karena terjadi sesuatu yang buruk pada sang calon istri. Namun, Hin terus meyakinkan Nis,

bahwa ia telah berubah dan tidak berkeinginan menengok kembali ke masa lalunya.

Persoalan pun semakin meruncing ketika Man mendatangi Nis yang tengah berbincang dengan Hin. Beradu mulut hingga perkelahian antara Hin dan Man pun tidak dapat terhindarkan. Yang cukup mengengaskan, beberapa bunga yang dirawat oleh Nis rusak oleh karena perkelahian kedua laki-laki tersebut. Nis yang awalnya histeris tidak lagi dapat menahan diri. Akhir dari perkelahian, Nis menodongkan arit ke leher Man yang tengah memenangkan perkelahiannya dengan Hin. Nis menjadi sangat murka bak kesetanan.

Persoalan semakin memuncak di beberapa adegan setelahnya. Kebun Nis porak poranda. Man dan Hin kembali bertengkar hebat saling menuding atas perusak kebun Nis. Namun, tiada jalan keluar mereka peroleh, justru babak belur mereka dapat. Pertengkar yang digambarkan dalam pertunjukan ini pun dibuat berlevel, dari adu mulut yang digambarkan dengan Man bersender pada sebuah dinding dan Hin di sisi gelap lainnya; baku hantam di belakang Nis yang digambarkan dengan siluet; serta baku hantam persis di depan Nis. Hal ini memberikan impresi persoalan yang memuncak.

Di satu adegan pertengkar tanpa penyelesaian akan siapa yang membuat taman bunga Nis rusak, mereka kembali menuding satu sama lain di depan Nis. Perlahan semua kenyataan terungkap, di mana Hin memang ingin membalaskan dendamnya kepada Man melalui Nis. Mengetahui bahwa Man tidak ingin memiliki anak maka Hin mengambil kesempatan strategis, memberikan harapan akan keluarga yang tidak hanya memberikan keturunan, namun ditambah dengan bumbu-bumbu agama. Lengkap!

Laiknya rindu, dendam kesumat Hin harus lunas terbayar. Pasalnya, selain rival seprofesi, kegagalan pernikahan yang dialami Hin ternyata ulah dari Man. Calon istrinya dihamili hingga menjadi gila. Kegeraman Hin memuncak, cita-cita yang direncanakannya hancur seketika. Maka membuat Man mengalami hal serupa adalah hal yang harus dilakukan, dan Nis menjadi medium yang paling cocok untuk mengabulkannya.



Namun, cerita tidak usai begitu saja. Alih-alih cerita memenangkan Man atau Hin dalam mengambil hati Nis, pertunjukan justru menjadi sangat menarik ketika kemurkaan Nis memuncak. Dengan tatapan mata yang tajam, rambut tak beraturan, dan tangan yang menggepal, Nis membubarkan pertengkarannya Hin dan Man dengan kenyataan yang tidak pernah dibayangkan kedua laki-laki tersebut.

Ternyata Nis telah mempunyai anak dari Man, tetapi karena mengetahui Man tidak ingin mempunyai anak maka Nis kabur dari rumah dan Man atas alasan skripsi. Oleh karena itu, Nis merawat taman bunga untuk melampiaskan kerinduannya merawat sang anak yang dititipkan kepada sebuah keluarga. Pun Nis awalnya mempunyai harapan untuk mengubah prinsip Man, namun semakin hari semakin pupus. Mengetahui hal tersebut, Man lunglai tak berdaya. Sementara itu, Nis mempertanyakan janji-janji palsu 'menerima apa adanya' kepada Hin. Hin yang sangat membenci Man tidak akan mungkin merawat anak dari darah daging musuhnya. Hin diam termangu dibuatnya.

Namun, Nis tidak bertujuan meminta perlindungan, baik dari Man maupun Hin. Mengetahui bahwa menunggu Man adalah sia-sia, dan Hin hanya datang karena dendam maka memperjuangkan diri sendiri merupakan jalan paling realistis untuk Nis. Di akhir cerita, Nis menggendong anaknya, bersama rangkaian bunga yang tumbuh begitu besar, tanda cintanya kepada sang buah hati.

Dalam adegan-adegan akhir, Annisa berhasil memerankan sosok Nis dengan baik. Sederhananya, Anisa telah menghidupkan citra dari sosok Nis dengan memberikan impresi perubahan yang sekejap dan signifikan dari perempuan priayi menjadi sosok yang sebaliknya, bahkan beringas. Namun, yang cukup menarik, apakah gimik kemurkaan perempuan priayi memang telah tergambarkan dengan utuh? Tentu ini pilihan, tetapi mengelola kemurkaan halus dan tenang yang menusuk ala Jawa mungkin bisa menjadi pertimbangan.

Sementara jika bicara keaktoran, tidak ada tanggapan lebih lanjut selain kualitas Jamal dan Dinu yang dapat menghidupkan cerita dengan sangat baik. Jamal dengan cara tutur yang santai dan

meyakinkan dapat memberikan impresi preman yang kuat hingga lemah—tunggang langgang dibuat oleh seorang perempuan. Dinu dengan cara tutur yang serius namun jenaka, membuat pertunjukan menjadi berwarna dan menghibur. Belum lagi, letupan-letupan emosi Hin yang dimainkan Dinu juga menarik dalam penjiwaan. Pertukaran dialog antara Jamal dan Dinu kiranya membuat pertunjukan semakin menarik dan artikulatif. Adapun Annisa, sebagaimana ia akrab dengan dunia perfilman, kiranya dapat memberikan sentuhan keaktoran yang berbeda dari dua sebelumnya. Kiranya keaktoran masing-masing penampil tidak dapat dibandingkan satu sama lain karena ketiga penampil justru membuat *Sekar Murka* menjadi satu lanskap keaktoran yang saling melengkapi.

## Menjadi Perempuan Masa Kini

Nis perempuan Jawa tulen yang halus dan tenang memilih kabur dari rumah untuk seorang pujaan hati. Sebagai putri seorang priayi, kabur dari rumah adalah sebuah keberanian. Hal ini tentu memperkuat sosok Nis sebagai seorang perempuan yang dibesarkan dengan pola asuh priayi yang resisten atas kehidupannya. Bahkan, dalam memilih pasangan, lazimnya anak priayi akan mendapatkan keluarga priayi lainnya, Nis justru menginginkan cinta dari seorang preman. Dalam hal ini, tentu Nis sudah menjadi priayi yang ‘mengkhawatirkan’. Hal-hal yang tidak ada di bayangan keluarga priayi, Nis terobos. Hal ini menjadi poin keberangkatan Nis sebagai perempuan yang berbeda.

Namun, Nis tetap digambarkan sebagai perempuan yang halus. Selain dengan cara tutur yang perlahan dan tenang, taman bunga yang ia rawat dengan kasih sayang setidaknya dapat diartikan sebagai sisi keperempuanan Nis. Walaupun taman bunga di sini adalah metafora kasih sayang Nis untuk anaknya yang ia titipkan dalam hal ini dapat dilihat sebagai cara Nis melampiaskan keinginan merawat sang buah hati sekaligus mengelabui Man akan pilihan yang ditentukan oleh Nis.

Alih-alih Nis diam mengalah, Nis ‘melawan’ dengan cara diam yang halus. Membesarkan anak tanpa persetujuan Man adalah satu perlawanan utama dari Nis, sedangkan perlawanan halus dimulai sejak

Nis memperlihatkan imajinasinya akan anak kepada Man; percakapan yang tidak jarang diakhiri pertengkaran; hingga batas sabar Nis yang putus karena pertengkaran yang berbuah rusaknya taman bunganya. Hal itu saling sengkabut sebagai upaya perlawanan Nis pada Man.

Hal ini tentu tidak terbayangkan sebagai sebuah kenyataan. Oleh karena itu, juga rekan Jaring Project menyebut sosok di dalam cerita sebagai tokoh rekaan. Namun, kiranya irisan-irisan atas kehidupan perempuan sedikit-banyak tersingkap, di mana perempuan kini dalam keadaan yang semakin beragam dan kompleks. Pembacaan ini pun sebenarnya bukan hal yang baru, Sapardi Djoko Damono pada tahun 2012 mengeluarkan buku puisi bertajuk *Namaku Sita*. Sebuah puisi panjang yang memberikan reorientasi atas cerita Rama Sinta. Damono menggambarkan perasaan sedih Sita ketika Rama memintanya membakar diri sebagai wujud kesucian setelah penculikan. Damono dengan cerdas menggambarkan hancurnya perasaan Sita yang sekaligus menjadi impuls kesadaran bahwa perempuan harus kuat dan melawan.

Berikut adalah potongan puisi Damono (2012, 55), “Sita nama saya, ya, Sita nama saya/setiap hari mengendarai motor/agar tidak terlambat sampai di kantor./Tak tahu lagi di mana suami saya/mungkin ia tidak ingin merdeka/dari penjara aksara di Buku Purba/menyalakan api yang sia-sia.” Dalam hal ini, Sita dihadirkan sebagai perempuan kekinian yang melawan sihir Rama yang tidak sadar akan kehidupan kini—tenggelam dengan dogma dan impian fana. Sederhananya Rama tidak kontekstual dengan konstelasi kini.

Hal ini kiranya sesuai dengan pertunjukan *Sekar Murka*, pertunjukan dengan cerita yang sudah jarang tergarap oleh kelompok teater kini, tentang cerita percintaan. Kendati demikian, Jaring Project tidak memberikan narasi romantis ala Hollywood, melainkan irisan-irisan cerita cinta yang pahit yang kiranya berasal dari akumulasi persoalan masyarakat.

Bertolak dari itu semua, pertunjukan ini kiranya telah memberikan satu kesadaran di mana perempuan mempunyai suara. Perempuan tidak seperti yang kerap digambarkan, yakni tidak berdaya; yang kerap dimunculkan hanya sebagai pelengkap cerita; atau menjadi

objek penderita. Di sini perempuan menjadi subjek dari pemegang keputusan di antara sosok-sosok maskulin dengan versinya masing-masing, yakni Man sang preman dan Hin sang ustaz. Dalam hal ini, kiranya pertunjukan *Sekar Murka* memberikan salah satu cara pandang tentang kesetaraan gender guna menyingkap simpul-simpul problematika yang berlapis di tengah masyarakat kini di mana semua mempunyai suara maka semua layak setara.



## *Istirahatlah Kata-Kata*

### **32. Kisah Sepi dalam Pelarian**

Seorang penyair dan aktivis pada pemerintahan Orde Baru, Wiji Thukul, hilang. Pascapenggulingan Presiden Soeharto, tahun 1998 silam, ia tak pernah kembali. Wiji Thukul memang dikenal vokal dalam menyuarakan keadilan. Namun, ia memiliki cara yang berbeda, tanpa amarah tak terkendali, apalagi dengan senjata berapi, melainkan hanya melalui puisi dan orasi—memercayakannya kepada kata-kata hingga semua menjadi berarti. Alih-alih terkendali, Orde Baru justru kalang kabut dibuat olehnya, semenjak tahun 1996 Wiji terdaftar menjadi satu nama dari banyak daftar buron kekuasaan. Lantas ia harus pergi dari rumahnya di Surakarta ke Pontianak untuk bersembunyi delapan bulan lamanya. Kisah pelarian tersebut lantas digarap oleh Yosep Anggi Noen menjadi sebuah film bertajuk *Istirahatlah Kata-Kata*.

Tak pelak, film *Istirahatlah Kata-Kata* telah ditunggu oleh khlayak. Alasannya sederhana, film biografi lazimnya mengambil potret para figur besar, seperti B.J. Habibie, Ahmad Dahlan, dan H.O.S. Tjokroaminoto. Namun, yang berbeda dalam film tersebut, penonton diajak mengenal salah satu aktivis penting di era orde baru, Wiji Thukul. Alhasil pilihan tersebut memerlukan usaha setimpal, yakni dengan melakukan penelitian yang mendalam sebelum film digarap. Hasil penelitiannya memutuskan untuk mengemas kisah ‘sepi’ sang penyair dalam genre drama berdurasi 97 menit. Diproduseri oleh Yulia Evina Bhara dan Yosep Anggi Noen, mereka memercayakan peran di dalam film pada Gunawan Maryanto, Marissa Antia, Joned Suryatmoko, Melanie Subono, Eduward Manalu, dan seterusnya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Film ini sebenarnya bukan kabar baru bagi masyarakat Yogyakarta. Akhir tahun 2016, film tersebut ditayangkan beberapa hari dalam rangka festival film tahunan Jogja-NETPAC Asian Film Festival, bahkan film ini telah diputar di beberapa festival film internasional, seperti Rotterdam, Belanda; Locarno, Swiss; Hamburg, Jerman; dan sebagainya pada pertengahan tahun 2016. Namun, di awal tahun 2017 kabar akan naiknya film tersebut ke layar lebar kembali menyeruak. Pada 19 Januari 2017, sebagai tanggal terjanji menjadi jadwal tayang di bioskop secara serentak. Dari yang awalnya dijadwalkan tayang di 12 kota, bertambah hingga 16 kota karena antusiasme penonton. Ke-16 kota tersebut antara lain adalah Jakarta, Bekasi, Tangerang, Bandung, Semarang, Yogyakarta, Solo, Surabaya, Mojokerto, Pontianak, Makassar, Kupang, Medan, Purwokerto, Denpasar, dan Singkawang.

Berbicara apresiasi, tidak sedikit penghargaan diraihnya, seperti Film Unggulan di Festival Film Indonesia, dengan kategori Sutradara Terbaik dan Penulis Skenario Asli Terbaik; Film Terbaik di Jogja-NETPAC Asian Film Festival; Empat penghargaan dari Tempo untuk Film Terbaik, Sutradara Terbaik, Aktor Terbaik, dan Aktris Terbaik; dan sebagainya. Resensi dari film tersebut pun bermunculan, seperti Aryo Wisanggeni dengan *Babak Sunyi Wiji Thukul di Kompas*, Windu Jusuf dengan *Wiji Thukul di Antara Kudatuli dan Tujuh Ribu Hari yang Raib* di *cinemapotica.com*, Dea Anugrah dengan *Film Penting Belum Tentu Bagus* di *tirto.id*, dan masih banyak lainnya. Kendati tidak semua resensi dalam satu ‘suara’, yang menarik kita dapat melihat pelbagai sudut pandang dalam menyelidik film *Istirahatlah Kata-Kata*. Alhasil kita dapat menyepakati ulasan-ulasan tersebut atau memiliki impresi tersendiri terhadap film tersebut.

## **Secuil Kisah Sang Penyair**

Dibuka dengan percakapan antara pria berjaket kulit hitam yang datang ke rumah Wiji Thukul, menatap ke sang anak dengan tajam disertai ‘senyum’ ala kadarnya, menanyakan akan kepulangan sang ayah. Pada bagian awal, Yosep telah menciptakan impresi mencekam akan sebuah keadaan yang tidak baik-baik saja. Sementara rekan laki-

laki tadi membongkar lemari buku untuk mendapatkan informasi dari sang buruan. Diakhiri dengan pernyataan “*Wis kendhel yo!*” kepada sang anak, adegan beralih ke seorang laki-laki (Wiji yang diperankan Gunawan Maryanto) yang duduk menaiki mobil dengan wajah waswas, bersiul-siul sambil mendengarkan berita bahwa Partai Rakyat Demokrat (PRD) bersitegang dengan Pemerintah Orde Baru.

Bersamaan dengan itu, adegan menunjukkan mobil berjalan di sebuah daerah yang jauh dari hingar-bingar kota. Sebagai seorang buron, Wiji terpaksa berpindah dari satu rumah ke rumah lain, dan dari satu daerah ke daerah lainnya dengan keadaan cemas. Wiji mengutarakan bahwa lebih menakutkan menjadi buron daripada berhadapan langsung dengan aparat ketika demo. Ketakutan di dalam pelariannya membuat Wiji kerap lupa makan dan tidak tidur. Bahkan, adegan membeli tuak—minuman khas Dayak—dan menenggaknya untuk membuatnya terlelap pun tak luput diikutkan. Hal itu dapat mengejauwantiakan bagaimana tidur pun tak bisa dengan mudah Wiji lakukan.

Dengan menjadi buron, Wiji pun lebih memilih tinggal di kamar ketimbang berjalan-jalan di daerah sekitar. Rasa percaya diri dari Wiji seakan digerus, psikis dari Wiji seakan dikikis, ia tampak terasing. Bahkan perasaan khawatir membuat Wiji sempat tidak dapat menulis untuk beberapa saat. Namun bergulirnya waktu, dengan bantuan dari teman di pelariannya, yang juga adalah buron lainnya dari Medan, Martin, Wiji mengembalikan kepercayaan dirinya. Puncaknya adalah dengan berganti identitas dan nama yang ditandai dengan aktivitas memotong rambut. Alih-alih bergulir begitu saja, aktivitas tersebut justru terasa penting. Ditandai dengan peran tukang cukur yang juga aparat mengajak Wiji bicara, hal tersebut dapat dipahami sebagai upaya melampaui masa lalu. Wiji digambarkan menjawab dengan terbata-bata. Tampak jelas Wiji grogi, namun perlahan tapi pasti Wiji dapat melewatinya.

Di dalam film tersebut, Yosep memperlihatkan sisi Wiji Thukul yang lebih humanis. Tidak hanya bergulat dengan kesendirian dan berteman dengan sunyi, turut diperlihatkan bahwa Wiji kerap terpenjara rasa rindu akan istri dan anaknya. Diperlihatkan pada

adegan Wiji menghampiri seorang ibu menggendong sang anak yang tengah menangis karena mati lampu. Juga ketika Wiji membelikan sebuah rok berwarna merah, tanda dirinya merindukan sang istri, Sipon. Dalam hal ini, Yosep tidak melupakan relasi Wiji dengan sang keluarga. Oleh karena rasa rindu yang tak tertahankan, Wiji kembali ke Surakarta mengajak Sipon bertemu di sebuah hotel. Lalu ia kembali pulang ke rumah untuk sementara waktu, diperlihatkan bahwa Wiji bahagia dapat beraktivitas bersama keluarganya.

Di akhir film, sebuah persoalan muncul, sang tetangga melihat Sipon memasuki sebuah hotel dan menuduhnya sebagai seorang 'lonte'. Wiji tak dapat berbuat apa-apa, ia hanya menemani Sipon yang tengah menangis. Dengan tangis yang dalam, Sipon mengatakan pada Wiji bahwa ia tidak ingin Wiji pergi, namun ia juga tidak ingin Wiji kembali, yang ia inginkan Wiji tetap ada. Tanpa berpanjang kata, Wiji hanya menawarkan segelas air. Ia menanyakan apakah ia ingin meminumnya lagi, sementara Sipon menjawab tidak, Wiji kembali pergi ke dapur dan tak kunjung kembali. Dituliskan setelah adegan tersebut, bahwa Wiji kembali ke Pontianak, dan ikut bergabung dengan demonstran yang menumbangkan Pemerintahan Soeharto pada tahun 1998. Setelahnya ia hilang dan tidak pernah ditemukan hingga hari ini.

Sebuah adegan penutup mengandung banyak makna. Jika ditilik secara utuh, film ini memang lebih menghadirkan adegan yang tersirat dan simbolik. Dalam alur, Yosep lebih banyak menghadirkan adegan dengan alur lambat untuk mengartikulasikan kesendirian dari Wiji. Kendati demikian, beberapa aktivitas di dalam alur tersebut kerap kali tidak dapat dimaknai secara utuh sehingga terasa sedikit membosankan. Pun dengan teknik pengambilan gambar yang jauh, terasa menunjukkan suasana yang kelam nan 'kosong'.

Bertolak dari film tersebut, Yosep memang tidak menghadirkan Wiji yang heroik dengan bacaan puisi di tengah demonstran ketika menggulingkan orde baru. Namun, Yosep ingin memberikan gambaran akan Wiji dengan kebiasaan, gestur, hingga cadelnya di tengah kesendirian dalam pelarian. Sebuah cara pandang melihat figur yang lebih personal. Cara pandang yang perlu dalam melihat figur bangsa,



bukan bak *superhero* ala Hollywood, tetapi yang lebih nyata, yang lebih mengena.

Alih-alih hanya tentang Wiji, secara tidak langsung Yosep turut memberikan potret keadaan bangsa dua puluh tahun silam, di mana nuansa politik ketika orde baru di Jawa yang gemuruh, sedangkan keadaan Pontianak atau pulau lain yang kerap mati lampu dan minim pembangunan, dan beberapa kompleksitas daerah lainnya. Dari film ini kita juga dapat mengenal Indonesia yang lain melalui Wiji Thukul.



### *Puno: Letters to the Sky*

## **33. Berlayar Rindu pada Sepucuk Surat di Hari Ke-40**

Hanya muram yang tertinggal di wajah Tala ketika melihat seonggok tubuh terbaring tak bernyawa. Puno, sang ayah, telah berpulang menghadap yang empunya kuasa. Untuk mewakili kegundahannya, Tala menorehkannya pada berlembar-lembar kertas. Mengetahui bahwa Puno masih berada di sekitarnya, di hari ke-40 ia merangkai berpucuk-pucuk surat menjadi kapal laut yang siap berlayar ke nirwana bersama Puno, sang ayah. ‘Kapal laut’ tersebut turun perlahan dari langit-langit secara bersamaan, membuat kesan haru sekaligus takjub. Isak tangis dari penonton terdengar bersusulan, pertunjukan diakhiri dengan sangat menyentuh.

Adalah *Puno: Letters to the Sky* atau *Surat ke Langit*, sebuah karya dari kelompok teater boneka, Papermoon Puppet Theatre yang berhasil digelar dengan memuaskan di IFI-LIP Yogyakarta. Kelompok teater boneka asal Yogyakarta ini memang dikenal cakap dalam merangkai cerita sekaligus mewujudkannya. Pada karya berdurasi 50 menit ini, Papermoon Puppet Theatre meracik cerita tentang bagaimana menghadapi kehilangan orang terdekat. Cerita personal tersebut lantas Papermoon Puppet Theatre wujudkan dengan sentuhan artistik dan estetik yang tidak kalah menawan.

Kerja sama apik terjalin antara Maria Tri Sulistiyani (konseptor, direktur artistik, produser, sutradara, *lighting designer*); Iwan Effendi (konseptor, pendesain boneka, direktur musik); Yennu Ariendra (komposer musik pertunjukan); Anton Fajri (*puppet*

*engineer* dan tim artistik); Beni Sanjaya, Pambo Priyojati, Rangga Dwi Apriadinnur (tim artistik); Retno Intiani (kostum); Andreas Praditya (manajer produksi); Gading Paksi (*technical director*) dalam menjalin pertunjukan sedemikian rupa. Dengan beragam sentuhan, karya empat tahun silam tersebut direproduksi. Tercatat bahwa karya ini pernah dipentaskan pada September 2014 di Festival Salihara di Teater Salihara, Jakarta. Karya dengan versi baru ini lalu dipentas-kelilingan di Thailand, Singapura, dan Filipina pada bulan Mei hingga Juni 2018 secara independen. Setelah Asia Tenggara, pada akhirnya Papermoon Puppet Theatre menggelar pertunjukan di tanah kelahirannya.

Di Yogyakarta, karya ini menuai antusiasme penonton yang besar. Jadwal pentas yang semula digelar pada tiga hari di awal bulan Juli, yakni 5, 6, dan 7 Juli 2018 dengan dua pertunjukan di setiap harinya, menjadi bertambah satu *slot* pertunjukan di hari terakhir. Bahkan, Papermoon Puppet Theatre harus membuka sesi pertunjukan tambahan di tanggal 8 Juli 2018. Dari jadwal pertunjukan tersebut, kiranya terhitung sekitar 1.500 kepala—baik berasal dari Yogyakarta maupun luar daerah—ikut merasakan rindu yang dirajut Papermoon Puppet Theatre untuk mereka yang telah pergi.

## **Kisah Menyentuh dengan Perwujudan Menawan**

Pertunjukan *Puno: Letters to the Sky* mempunyai struktur cerita tegas, dengan detail yang jelas. Diawali dengan bagian yang cukup unik, yakni dalam gelap muncul roh yang bersusulan, baik dari arena penonton hingga dari atas panggung. Perhatian penonton kemudian terarah pada tubuh gempal bernama Awan Merah, melayang membawa sehelai daun yang tergambar wajah Puno. Di sisi lainnya, tergantung sebuah lingkaran menghasilkan bayangan pepohonan yang disusul dengan sehelai daun bertuliskan Puno terbang dari satu dahan ke dahan lain. Introduksi pertunjukan yang filmis, sungguh menarik!

Selanjutnya, sebuah boneka perempuan duduk bersembunyi di panggung dari sisi kanan penonton, sedangkan boneka laki-laki diperagakan tengah mencari boneka perempuan tersebut. Adalah

Puno dan Tala, kisah tentang hubungan seorang ayah dan anak perempuannya. Untuk menggambarkan kebahagiaan tersebut, petak umpet menjadi awal perjumpaan penonton dengan Puno dan Tala. Alih-alih hanya itu, kebahagiaan juga tercurah dengan beragam aktivitas ayah-anak lainnya, seperti menggendong sambil berlarian, memayungi saat hujan, membeli es krim, hingga berupaya ‘menemukan’ sosok ibu dari barisan penonton untuk Tala. Bagian awal pertunjukan ini telah berhasil memberikan impresi bahagia. Terlebih turut didukung oleh para peraga boneka yang kerap kali masuk dalam set cerita, semisal ketika Puno membeli es krim, dan lain-lain.

Pada bagian selanjutnya, kebahagiaan tetap dimunculkan walaupun beberapa hal janggal mulai muncul perlahan. Puncaknya adalah ketika Puno berada di ruang kerja, di mana ia bertatap langsung dengan Awan Merah—laiknya malaikat pencabut nyawa, *Grim Reaper* di Barat atau *Shinigami* di Jepang. Puno pun seraya tak percaya dengan apa yang ia lihat, kendati demikian ia berusaha tak acuh padanya. Tidak lama berselang, Tala menghampiri ke ruang kerjanya. Kemudian Puno memberikan benda layaknya teropong bergambar kepada Tala. Lantas Tala melihat pelbagai pemandangan, baik hutan, perkotaan, hingga balon udara beserta gambaran atas ayah dan dirinya di dalam alat tersebut. Di kanan panggung dari penonton, lingkaran-lingkaran yang bergantung menjadi visualisasi atau media pencipta bayangan atas rekaan yang dilihat Tala pada teropong tersebut. Pemanfaatan beragam media tersebut berhasil memberikan referensi estetik atas teater boneka yang dipertunjukkan.

Kejanggalan itu pun semakin jelas. Dalam teropong yang sama Tala melihat seekor burung gagak seakan menghantui. Tala takut, kemudian memeluk sang ayah. Puno lalu memberikannya sebuah lipatan kertas berbentuk kapal laut kepadanya. Dengan riang gembira Tala mengambilnya dan memainkannya di sisi rumah yang berbeda. Namun naas, ketika Puno tengah asyik menggambar, ia terbatuk-batuk tak sadarkan diri, bahkan ajal ikut menjemputnya. Pada fase tersebut, Papermoon Puppet Theatre mengartikulasikan secara detail, semisal ketika Puno mengalami sakratulmaut dengan visualisasi tubuhnya melayang di udara; atau ketika Puno belum menyadari bahwa ia telah

meninggal, lalu ia terbangun dan berupaya menyapa Tala. Hal-hal ini kiranya membawa penonton pada dimensi kematian yang niscaya terjadi tetapi jarang dibicarakan.

Alih-alih pertunjukan ditutup dengan kesedihan yang berlarut, cerita kembali berlanjut pada kehidupan Tala setelah ditinggalkan sang ayah. Kesedihan yang dirasakan Tala sangat mendalam. Ia berusaha menjalani hari hingga ia tersadar bahwa ayahnya masih melindunginya dan berada di sekelilingnya selama 40 sejak hari kematiannya. Tidak divisualisasikan dengan banal, pertunjukan justru menggunakan pelbagai metafora serta simbol tertentu untuk menggambarkan hubungan mereka berdua, semisal ketika Tala digambarkan tengah berjalan di jalan sempit lalu diarahkan oleh Puno untuk dapat melewatinya; atau di kala Tala melompat, lantas Puno membantu menarik tangannya untuk sampai hingga tujuan, dan sebagainya.

Puncak pertunjukan adalah cara Tala mengucapkan selamat tinggal pada ayahnya. Adalah sebuah surat menjadi ruang kesedihan berlarut yang dicurahkan Tala. Selepas Tala mengetahui ayahnya akan pergi ke alam yang berbeda dengan segera maka ia merangkai berpucuk-pucuk surat yang ia buat menjadi kapal laut, persis seperti yang Puno berikan ketika Tala merasa ketakutan beberapa waktu silam. Di hari keempat puluh Tala mengirimkan surat itu ke langit bersama sang ayah. Tidak kalah menarik, puncak pertunjukan tersebut divisualisasikan dengan estetik, yakni turunnya surat-surat berbentuk kapal laut tergantung secara bersamaan di tengah-tengah penonton. Pertunjukan menjadi sangat menyentuh bercampur takjub. Hal yang lebih menyayat, ternyata surat tersebut adalah surat dari mereka yang memang ditinggalkan oleh orang terdekat. Tangis mulai bersusulan dari arena penonton menemani Tala dan puluhan kapal laut tergantung yang cahayanya semakin redup hingga padam.

## **Paket Lengkap**

Utuh adalah term yang tepat untuk mewakili pertunjukan *Puno: Letters to the Sky* dari Papermoon Puppet Theater. Pasalnya kelompok teater boneka dari Yogyakarta ini berhasil meracik pertunjukan dengan baik.

Mengenai tema cerita, kiranya Papermoon Puppet Theatre mengangkat persoalan yang sulit dibicarakan, yakni kematian. Namun, kelompok ini cukup piawai dalam mengambil sudut pandang, yakni menggambarkan kematian dari dua belah sisi, dari yang meninggalkan ataupun mereka yang ditinggalkan. Sudut pandang ini kiranya membuat para penonton mempunyai rasa keterhubungan dengan pertunjukan. Alhasil, basis pengalaman yang sama membuat pertunjukan yang didedikasikan untuk mereka yang telah pergi ini mudah diterima—dan itu terbukti dari raut wajah penonton.

Namun, tema bukan menjadi satu-satunya alasan mengapa pertunjukan dapat diterima dengan mudah. Perwujudan tema pada pertunjukan tidak kalah penting. Tema tersebut ‘disulap’ menjadi satu struktur cerita dengan jalinan kisah menyentuh yang tersemat hampir di setiap bagian. Dengan paduan artistik dan estetik yang cakap, struktur hingga transisi cerita dapat berjalan dengan mulus, semisal penonton yang ikut merasakan ngilu ketika Puno kesakitan hingga menghadapi sakratulmaut, ataupun perasaan sedih Tala ketika ia menjalani hari tanpa sang ayah hingga ia menyadari bahwa Puno masih berada di sekelilingnya.

Selain itu, Papermoon Puppet Theatre menggunakan artistik panggung yang sederhana namun mangkus dan sangkil. Semisal set ‘panggung’ tiap adegan yang menggunakan roda sehingga dapat mudah dibawa ke mana saja. Dampak dari ‘panggung dorong’ ini kiranya bukan sekadar alasan kemudahan, namun memberikan sudut pandang lain untuk penonton dalam melihat satu adegan. Tidak hanya itu, lingkaran di belakang panggung yang bergantung turut digunakan menjadi media dalam menciptakan bayangan. Bayangan-bayangan tersebut pun mendukung cerita menjadi lebih variatif di mana menghadirkan teater boneka dan wayang—merujuk pada definisi bayangan—dalam satu cerita.

Mengingat boneka ciptaan Papermoon Puppet Theatre berwajah nirekspresi maka kerja pencahayaan menjadi sangat penting. Tanpa pencahayaan, wajah Puno dan Tala terasa datar dan cenderung ambigu. Alhasil kerja pencahayaan membantu memperkuat impresi perasaan ketika Puno dan Tala bergesur atau bergerak menjadi semakin kuat.

Paduan ini lantas dinaungi dengan komposisi musik yang membuat pertunjukan menjadi hidup. Tidak hanya artistik, perwujudan juga terjalin taktis pada kerja peraga yang dapat membuat pelbagai benda menjadi hidup. Empat peraga di atas panggung kiranya membuat Puno dan Tala menjadi satu kisah yang dimiliki oleh penonton. Alih-alih peraga bekerja di belakang layar dan tidak masuk dalam cerita. Dalam pertunjukan *Puno: Letters to the Sky* para peraga turut berinteraksi di dalam cerita tersebut. Mereka bermain dengan dua peran sekaligus, sebagai peraga ataupun lawan bicara Puno maupun Tala. Peran ganda ini kiranya membuat pertunjukan lebih cair dan partisipatif, semisal ketika Puno menggoda penonton wanita ataupun menjadikan kepala penonton sebagai pijakan dalam melompat.

Kiranya kelengkapan tersebut membuat pertunjukan teater boneka yang berlangsung tanpa bahasa tertentu ini justru lebih mudah dinikmati oleh penonton dengan latar belakang apa pun. Dari pertunjukan macam inilah kita dapat melihat bahwa daya seni bekerja menyatukan perbedaan dengan pengalaman dan rasa yang serupa walaupun tak sama.



## *Bunga Trotoar*

### **34. Elegi Kisah ‘Pembangunan’**

Dari balik layar dengan cahaya teram-temaram, seorang laki-laki menceritakan kegundahannya melalui nada. Sebuah cerita nestapa akan keadaan yang dinamakan ‘peradaban’ yang menuntut perubahan, mulai dari alam, arsitektural, hingga interaksi manusia yang hidup di dalamnya. Pada awalnya mereka bergembira akan bangunan menjulang yang hadir di sekitar mereka, namun kenyataan pahit satu per satu harus mereka telan. Di mana perubahan tidak semanis janji-janji awal pembebasan lahan, dan kini yang tertinggal hanyalah secercah ingatan. Lantas ingatan-ingatan yang kerap menjadi romantisme sekaligus harapan masyarakat inilah yang digagas dan diolah oleh Irfan R. Darajat—pentolan grup musik Jalan Pulang—sebagai sebuah sajian pertunjukan audio visual yang dipergelarkan di Padepokan Seni Bagong Kussudiardja pada 30 September 2016.

Diberi tajuk *Bunga Trotoar: Yang Hilang di Sepanjang Jalan*, Irfan berkolaborasi dengan Hengga Tiyasa, Kurnia Yudha F., dan Lintang Enrico, untuk menyingkap pelbagai kenyataan perkotaan kini yang kerap tidak ramah terhadap alam, bahkan manusia. Bermula dari ingatan serta kenangan masyarakat, Irfan ‘bermain-main’ dengan narasi keseharian yang diartikulasikan beragam deskripsi kehidupan perkotaan. Tidak hanya itu, Irfan turut memformulasikan kompleksitas ingatan tersebut dengan term ‘Bunga Trotoar’. Dengan term tersebut, Irfan dapat menyampaikan pesan secara konotatif sekaligus denotatif. Sifat ganda tersebut membuat Irfan dapat menyertakan segala kemungkinan interaksi keseharian untuk dibicarakan dengan baik sebagai pesan reflektif ataupun proyektif akan keadaan lingkungan di masa mendatang.



## Antara Narasi dan Nada

Sebuah layar tersiar akan visual dari lanskap perkotaan membuka pertunjukan. Tidak lama berselang, dua orang memasuki panggung dari sisi yang berlainan. Dari sisi kiri panggung Hengga mengambil sebuah gitar dan menggendongnya, sedangkan di sisi kanan, Lintang mulai mengutak-atik sebuah kotak hitam yang mengeluarkan pelbagai suara. Alih-alih mengganggu visual yang telah ada, kedua orang tersebut justru mengiringi visual dengan pelbagai unsur nada dan *soundscape* perkotaan.

Sementara visual dan audio masih selaras, terdengar potongan wawancara masyarakat berkomentar tentang pembangunan. Beberapa menit berselang, wawancara tadi disambung dengan pembacaan sebuah narasi dari seseorang lainnya yang berdiri di belakang layar. Ialah Irfan, yang terlihat samar-samar di belakang layar disinari cahaya kuning seraya membacakan konteks pertunjukan kepada penonton. Irfan menceritakan sebuah perubahan yang terjadi di masyarakat. Menjelang akhir narasi yang dibawakan oleh Irfan, tersiar sebuah visual yang menggambarkan pembangunan sekitar jalan dan galian lubang. Sebuah potret akan keadaan yang sebenarnya kita sadari pembangunannya, tetapi tidak pernah kita cermati implikasinya.

Dibarengi dengan visual pembangunan, Irfan memasuki panggung dan mulai menyanyikan sebuah lagu bertajuk “Yang Bergegas”. Lagu tersebut bercerita tentang sebuah perubahan yang bergerak cepat, sifat dari perkotaan. Dinyanyikan di awal pertunjukan, Irfan seakan hendak memberikan konteks yang lebih jelas lagi akan sifat dari perkotaan, yakni praktis. Setelah lagu usai, alih-alih penonton dibiarkan menunggu, video di layar kembali tersiar. Sebuah adegan sekelompok masyarakat sedang melakukan senam, para penonton diajak melihat interaksi yang terjalin di daerah pembangunan. Berlatar pembangunan dan beton di sisi kiri dan kanan area senam, kita seakan diperlihatkan bagaimana masyarakat menyasiasi ruang yang semakin sedikit jumlahnya.

Berselang video senam tersebut, Irfan kembali memasuki panggung dan menyanyikan lagu bertajuk “Bunga-Bunga Trotoar”. Pada lagu ini Irfan seolah hendak menyematkan bahwa perubahan yang telah terjadi

tidak mungkin kembali, namun dapat disiasati dengan cara tidak meratapinya terus-menerus. Namun, kiasan bunga trotoar seakan menjelaskan bahwa ia telah menjadi saksi dari masa silam. Sesuai Irfan menyanyikan lagu “Bunga-bunga Trotoar”, terdengar pula beberapa hasil wawancara masyarakat akan keadaan lingkungan kini. Alih-alih diperdengarkan jelas, wawancara diselaraskan dengan *soundscape* perkotaan lagi sehingga impresi pertunjukan semakin terasa ramai akan kendaraan dan pembangunan.

Disambung oleh lagu “Lingkar Waktu”, Lintang mengaransemen iringan dari lagu tersebut. Berbeda dengan lagu-lagu sebelumnya di mana Irfan memainkan gitar, pada lagu ini Lintang memainkan pelbagai *soundscape* dan nada-nada yang diproduksi dari *synthesizer*. Walaupun di sesi obrolan pascapertunjukan Irfan sempat mengakui mengalami kesulitan bersinergi dengan alunan musik digital—terlebih trayektori Irfan dalam bermusik memang lebih akrab dengan gitar—dan implikasinya Irfan perlu bekerja ekstra untuk menyesuaikan nada, *mood*, bahkan teks. Namun ia cukup cerdas. Kendati merasa kesulitan, para penonton diperbantukan dengan pengalaman keseharian perkotaan yang ia munculkan, seperti selokan Mataram yang meluap, jalanan yang terus diperbaiki, gedung-gedung tinggi yang terus terbangun, dan sebagainya. Alhasil para penonton menunggu teks apa yang dibawa, bukan lagi kesempurnaan nada yang dilantunkan walaupun keduanya saling berkorelasi.

Kembali disambut dengan *soundscape* keseharian Jalan Kaliurang, Irfan kembali menyambung dengan lagu yang bertajuk “Ungkapan Terima Kasih Seorang Pengamen Kepada Anak dan Istrinya yang Menunggu di Rumah.” Dalam lagu ini Irfan secara lebih jeli memotret keadaan salah satu elemen perkotaan, yakni aktivitas rumah tangga dari seorang pengamen. Narasi yang diutarakan Irfan adalah aktivitas kerja yang kerap menyita waktu untuk bertemu istri dan anak. Dari praktik keseharian yang lekat dengan para penonton, Irfan menyematkan pesan bahwa perkotaan kerap mengorbankan pelbagai kepentingan, bahkan urusan keluarga sekalipun.

Tidak hanya lagu yang diciptakan dalam rangka proyek pertunjukan tersebut, Irfan turut membawakan lagu dari *band*-nya,

Jalan Pulang. Menyanyikan “Di Kota Ini Tak Ada Kamu Lagi,” Irfan ingin membawa penonton pada perasaan yang lebih personal, yakni percintaan, baik antar-individu maupun pada alam semesta. Menutup pertunjukan, Irfan kembali menyanyikan lagu “Lingkar Waktu”. Berbeda dengan sebelumnya, ada beberapa bait yang memang baru dinyanyikan di bagian akhir pertunjukan. Hal yang secara sederhana menyiratkan bahwa menyiasati perubahan bukan lagi sebuah pilihan, namun sebuah jawaban. Lagu tersebut menutup sekaligus meninggalkan pesan untuk membuat penonton lebih peka dengan keadaan sekitar. Semoga teramalkan!

### **Tersirat Wacana Tersemat Kesadaran**

Jika para penonton mengharapkan sebuah pertunjukan yang menghibur ala sajian musik televisi, seperti Dangdut Academy atau Dahsyat RCTI maka agaknya penonton akan menjadi orang ‘tersial’ di dalam pertunjukan tersebut. Namun, bukan berarti pertunjukan justru menjadi sajian yang kaku. Kendati kegelisahan menjadi gagasan utama dari pertunjukan, Irfan tetap mengomunikasikan pesan dengan lirik yang berangkat dari keseharian para penonton. Irfan dkk. dapat menyarikan pengalaman-pengalaman yang dirasakan penonton dan dipertunjukkan secara audio visual.

Dimulai dengan visual Jalan Kaliurang yang disusun oleh Kurnia Yudha, visual tersebut seakan mengembalikan ingatan penonton yang kerap melewati Jalan Kaliurang. Beberapa titik yang kerap dilewati dan memang menjadi perhatian utama dari pembangunan di jalan tersebut. Dalam hal ini, pilihan Kurnia Yudha mengambil lanskap Jalan Kaliurang sebagai *sample* kegelisahan dirasa jitu, lantaran pembangunan masif yang dibarengi dengan harga tanah yang menjulang telah menyulap kawasan tersebut menjelma sebagai salah satu daerah konsumtif di Yogyakarta. Munculnya pelbagai pusat perawatan tubuh, persaingan *franchise* makanan, hingga pembangunan hotel, berkontestasi memperebutkan perhatian masyarakat, tidak hanya di jalan itu, tetapi di Yogyakarta.

Lantas, bagi penonton yang jarang melewati Jalan Kaliurang, mungkin akan terasa asing dengan lanskap video yang dihadirkan. Namun, penonton tidak dibiarkan dengan keterasingannya. Kurnia Yudha tetap menjaga benang merah yang tetap bisa dirasakan, yakni soal pembangunan. Hal ini turut dibuktikan dengan tidak hanya terkonsentrasi dengan jalan Kaliurang, Kurnia Yudha juga menghadirkan lanskap simpang Tugu-Kota Baru-Malioboro, jembatan baru Jombor, dan sebagainya. Maka secara visual telah tersemat bahwa meskipun bertolak dari pembangunan di Jalan Kaliurang, tayangan berakhir di setiap jalan di mana penonton tinggal. Ini adalah proyek sederhana yang secara langsung mengganggu pikiran serta kepekaan penonton saat kembali ke rumah masing-masing dan melihat seberapa jauh lingkungan mereka telah berubah.

Hal lainnya yang menarik adalah penciptaan nomor lagu yang dibawakan Irfan, Hengga, dan Lintang. Tidak hanya alunan yang beragam, baik tempo cepat ataupun sebaliknya, teks dari tiap lagu pun menarik. Implikasinya adalah visual yang dihadirkan seakan mendapatkan deskripsi ‘bernada’ dari pelbagai lagu yang dibawakan. Deskripsi pun tidak diawali dari hal yang muluk-muluk, melainkan dimulai dengan hal-hal yang dekat dengan penonton: mulai dari aktivitas kerja, keluarga, percintaan, hingga ruang-ruang yang hilang karena pembangunan. Lalu narasi yang tersarikan dari pengalaman bersama tersebut diwujudkan dalam term-term jujur dan puitis.

Selanjutnya, salah satu alasan mengapa wacana tersebut dapat tersampaikan adalah selarasnya *background* pop-balada yang Irfan usung dalam *band*-nya, Jalan Pulang, dengan tawaran wacana kritis akan perkotaan dalam penciptaan lagu di dalam proyek tersebut. Tidak hanya itu, dari proyek ini turut terlihat bahwa teori wacana dari *scholar* Prancis, Michel Foucault—terlebih di dalam buku Irfan yang berjudul *Nyanyian Bangsa* memang menggunakan telaah wacana—menjadi titik pijak Irfan untuk membedah beragam persoalan dan mengimplementasikannya pada pelbagai karya. Dan melalui seni, Irfan membicarakan pembangunan, bukan menggunakan *toa* atau pengeras suara yang menyerukan pesan provokatif, melainkan hanya dengan bernyanyi, lirik dan bertolak dari keseharian yang menggugah kesadaran.

Dimulai dari apa yang berubah dalam lingkungan, dengan melihat trotoar sebagai saksi bisu dari pembangunan, proyek audio visual ini seakan ingin menyatakan bahwa Bunga Trotoar dapat diposisikan layaknya ingatan para masyarakat, namun turut dapat diposisikan serupa dengan masyarakat yang melihat dan sadar bahwa pembangunan justru merusak pelbagai hal, tetapi hanya diam dan tidak berbuat apa-apa. Terlepas dari itu semua, pertunjukan ini tak bisa dilepaskan dari segmentasi penontonnya. Ini menjadi tepat untuk penonton Yogyakarta yang berasal dari luar kota atau sederhananya adalah pendatang. Namun, bagaimana untuk penonton yang lahir dan besar di Yogyakarta? Hal ini kiranya bisa menjadi pemantik bagaimana narasi disusun. Palsunya bagi mereka yang lahir dan besar di Yogyakarta, pembangunan bukan hanya soal yang ada di pusat kota, tetapi tepat di luar teras rumah dan lingkungan mereka tinggal.



## *Mahabharata*

### **35. Menafsir Ulang Kematian dalam Perang Kurusetra**

Pertikaian antara Kurawa dan Pandawa memang menjadi epos menarik yang tidak habis ditafsirkan. Malam itu (24/9/2016) di Societet Militer Taman Budaya Yogyakarta, alih-alih menceritakan ulang cerita panjang kehidupan kerajaan Hastinapura, sang sutradara menempatkan fragmen perang sebagai sajian pertunjukan yang digelar di Indonesia. Kendati cerita yang diangkat tidak asing untuk para penonton—baik mengetahui dari cerita pewayangan maupun TV *series* India setahun silam—sebagai gantinya pertunjukan malam itu dikemas berbeda, baik dari segi artistik, estetik, maupun tafsir cerita. Akhirnya, sebuah sajian pertunjukan hasil kolaborasi antarnegara dan budaya telah berhasil memberikan pengalaman visual baru yang tidak hanya memanjakan mata, namun turut tersemat pesan reflektif untuk para penonton.

‘Memukau’ memang kata yang tepat untuk mewakili impresi penonton setelah menyaksikan pertunjukan bertajuk *Mahabharata Part 3: Kurusetra War*, karya Hiroshi Koike dengan Hiroshi Koike Bridge Project (HKBP)-nya. Setelah dipentaskan di Kamboja (2013), India (2014), Jepang (2015), dan akan dihelat di Thailand (2017), Malaysia (2018), India (2019), dan keliling dunia (2020), proyek kolaborasi ini memang terbukti menjadi ruang penciptaan karya dengan basis antarbudaya. Alih-alih Koike membawa adegan terstruktur untuk pertunjukan sehingga hanya dimainkan di kota tujuan, Koike justru merangkai kultur setempat untuk menjadi bagian di dalam setiap karyanya.

Di Indonesia, proyek ini bekerja sama dengan Teater Garasi dan Yayasan Kelola, dengan menampilkan sembilan seniman lintas negara, antara lain Indonesia (Gunawan Maryanto, Riyo Pernando, Sandhidea Narpati, Suryo Pranomo, dan Wangi Indriya), Filipina (Carlton Matobato), Malaysia (LEE Swee Keong), dan Jepang (Koyano Tetsuro dan Shirai Sachijo). Dari perbedaan tersebut, alih-alih satu budaya mendominasi budaya lainnya, kolaborasi antarbudaya ini justru terjalin dengan akrab nan harmonis. Dialog antarbahasa—bahasa Inggris, Melayu, Jepang, Filipina, Indonesia, bahkan turut dibagi lagi menjadi bahasa Sunda, serta bahasa Jawa dengan beragam dialeknya—yang di awal sempat mengganggu justru perlahan menjadi daya pesona dan membuat pertunjukan semakin variatif. Bahasa asing pun turut diterjemahkan dan dipancarkan pada dua sisi dinding yang berbeda—di kiri dan kanan panggung—sehingga membuat penonton terkoneksi dengan alur.

Tidak hanya melakukan percakapan, keberagaman bahasa ini justru dieksplorasi pada bentuk yang lebih luas, yakni dengan nyanyian, dari yang sifatnya kolektif dan bersamaan, hingga yang personal dan bergantian: *nge-rap*, serta eksplorasi kultural: *nyinden*. Hasilnya, pertunjukan semakin beragam dan terasa dekat dengan kultur penonton Indonesia. Terkait kultur Jawa, pertunjukan malam itu turut menautkan kebiasaan penonton akan adegan goro-goro dalam pewayangan lazimnya. Alhasil ketika adegan perang berlangsung, Gunawan Maryanto melakukan perbincangan jenaka dengan para penonton khayalnya adegan goro-goro. Selain berfungsi sebagai penanda akan adanya perang yang lebih besar, kemunculan Gunawan membuat alur cerita yang melulu soal perang menjadi tidak membosankan.

Tidak hanya menampilkan adegan perang semata, Koike turut mempertunjukkan beberapa dialog yang dirasa penting, seperti ketika Drupadi dipermalukan oleh Kurawa; pernikahan Abimanyu dan Utari; negosiasi Arjuna, Duryudana, dan Krisna; hingga pertemuan Dewi Kunti dan Karna sebelum perang. Disusun dengan alur maju mundur, pertunjukan tidak terasa menjemukan, terlebih dengan beragam artistik unik yang sederhana, namun terlihat elegan. Pemilihan warna dan simbol akan artistik pun semakin memanjakan mata

ketika bermandikan cahaya. Seperti ketika adegan *flashback*, di mana penggunaan dua kain panjang yang membujur dan berombak, layaknya tanda akan imajinasi sangat tepat mewakili. Tidak hanya itu, penggunaan topeng dalam beberapa karakter membuat sembilan penampil berlipat ganda di panggung pertunjukan.

Selain pada artistik dan alur, perhatian turut tertuju pada gerak para pemain. Gerak kolektif yang seragam, dengan gerak yang tidak biasa, seperti ketika berperang, mereka memeragakan gerak menaiki kuda secara seragam dan serentak. Belum lagi ketika Kurawa dan Pandawa berperang, di mana kedua pasukan saling-silang melakukan gerakan bersiap menyerang satu sama lain secara serempak. Dalam adegan perkelahian pun banyak gerak yang terdistorsi layaknya adu fisik, seperti adegan berkelahi satu lawan satu antara Arjuna dan pasukan Duryudana; dan gerak perang yang distilisasi dengan kosa gerak tari, seperti ketika Arjuna beradu-panah dengan Bisma. Terkait gerak tari, Koike memang mengonotasikan perang sebagai tari kematian sehingga rasanya tepat jika gerak tari berkelindan banyak di pertunjukan tersebut. Pada sisi suara, selain terdapat produksi suara dari para penampil, turut banyak diciptakan alunan bunyi yang dramatis yang menunjukkan pelbagai adegan penting, seperti ketika Arjuna meniup sangkala (trompet kerang), hingga seruling bambu Jepang yang menandakan di tiap bagian *flashback*. Komposisi suara yang tercipta berjalan selaras selama pertunjukan berlangsung.

Bertolak dari karya yang bersumber dari epos Mahabharata, pertunjukan malam itu tidak hanya mempertunjukkan praktik teater semata, namun turut berkelindan pelbagai aspek seni lainnya, seperti tari, musik, seni rupa, juga sastra. Walaupun tanpa celah, ada beberapa hal yang kiranya patut diperhatikan, semisal konteks interpretasi yang dihadirkan. Mahabharata memiliki dampak tersendiri pada asal kolaborator. Hal yang menarik adalah terjadi perbedaan interpretasi di antara negara-negara tersebut. Saya mengira perbedaan interpretasi itu dapat dimainkan lebih, semisal memberikan konteks interpretasi dari negara mana yang dimainkan, interpretasi mana yang coba ditabrakkan, dan seterusnya. Pun jika terlepas dari interpretasi setiap negara dan apa yang melandasi interpretasi tersebut. Karena, tak dapat disangkal jika



secara bentuk perlintasan itu telah dibuat, tetapi tentang bagaimana saling-silang interpretasi, rasanya hal itu kurang begitu tampak.

Jujur saja, pertunjukan seni lintas disiplin yang memukau secara visual dan aural, tetapi di saat yang sama saya terlena, tanpa tahu betul pesan refleksi yang ingin disampaikan. Hal yang saya semai hanyalah retorika “Perang bukan soal menang atau kalah, namun tentang korban manusia yang berjatuhan.” Bahwa jangan-jangan manusia tidak lebih beradab dari sekumpulan primata yang ribut hanya karena berebut kenyang. Namun, bukankah pesan itu bisa saya dapatkan dengan membaca ceritanya saja?



## *A Bucket of Beetles*

### **36. Membahas Isu Ekologi Melalui Serangga**

Mata berbinar tampak pada wajah Wehea ketika menatap seekor kumbang badak. Bersama kumbang badak, ia menjalin persahabatan dan mengarungi kehidupan di hutan hujan tropis. Namun, ancaman berdatangan, mulai dari pemburu serangga, pembalak liar, hingga pembakaran hutan. Tak ada yang dapat dilakukan oleh Wehea. Ia hanya bisa berjalan termangu bersama para serangga untuk mencari penghasilan. Alih-alih ia temui, tiada lagi hutan dengan pelbagai ekosistemnya. Tiada lagi yang mereka cari, yang ada hanyalah pohon sawit. Di sanalah mereka berpisah, di sanalah juga Papermoon Puppet Theatre menyadarkan penonton bahwa hamparan hutan yang kita miliki tidak baik-baik saja.

Sebuah karya bertajuk *A Bucket of Beetles* dipentaskan secara daring oleh Papermoon Puppet Theatre (PPT) pada dua hari pertunjukan, 1–2 Agustus 2020. Pada karya ini, kelompok teater boneka asal Yogyakarta, PPT, mengangkat isu ekologi sebagai narasi pertunjukan. Namun yang menarik, mereka menawarkan cara pandang yang berbeda untuk melihat kerusakan ekologi, yakni persahabatan antara anak kecil dan kumbang badak. Dari persahabatan itu, PPT justru mengartikulasikan hal-hal dalam ekologi yang jarang dibahas, seperti kehidupan hutan, kehidupan hewan, rantai makanan, dan ketertautan satu dengan yang lain. Lebih lanjut, PPT justru memperlihatkan poin penting, yakni keadaan dan transisi dari perubahan keadaan alam yang dirusak oleh manusia.

Hal yang lebih menarik, alih-alih PPT hanya meminjam sudut pandang anak kecil sebagai pintu masuk, desain boneka dan ide cerita memang dibuat oleh seorang anak laki-laki berusia 5 tahun, Lunang Pramusesa—anak dari *founder* PPT. Ide cerita dan sudut pandang anak kecil itulah yang seterusnya dielaborasi oleh Maria Tri Sulistyani dan Iwan Effendi dengan isu ekologi. Elaborasi tersebut menjadi pertunjukan boneka tanpa kata yang dimainkan oleh Anton Fajri, Pambo Priyojati, dan Beni Sanjaya. Sementara pada alunan musik, Yennu Ariendra bertugas menata bunyi untuk mendukung pertunjukan boneka tanpa kata tersebut.

Hal yang berbeda dari *A Bucket of Beetles*, jika karya PPT sebelumnya dipentaskan secara langsung, karya terbaru ini dipentaskan secara daring dan memutar video pertunjukan. Video karya Gabra Mikael dan Rangga Yudhistira ini diputar serentak pada empat jadwal penayangan di dua hari pertunjukan. Sementara pada pengelolaan *virtual room* dan *ticketing*, PPT bekerja sama dengan Patjarmerah dalam mengelolanya. Karya yang dipentaskan pada *world premier* ini menembus angka 900 penonton.

## **Tumbal Itu Bernama Hutan**

PPT tidak memulai pertunjukan dengan kerusakan alam. Pun mereka juga tidak bicara persoalan hutan dalam bobot yang besar. PPT justru memulainya dengan relasi antara Wehea si bocah hutan dan alam sekitarnya. Dimulai dengan antusiasme Wehea pada serangga, PPT masuk ke isu ekologi dengan cara yang halus. Ia mulai dengan sudut pandang anak kecil yang menggemari serangga dan alam di sekitarnya.

Namun, perlahan Wehea harus berhadapan dengan penangkapan hewan hutan, pembalakan liar, pembakaran hutan, hingga penanaman sawit. Tidak sedikit hewan yang kabur, tidak sedikit hewan dan tumbuhan yang mati. Atas kejadian tersebut, PPT tetap bersetia pada logika anak kecil, yakni bersembunyi dan mencari keselamatan bersama kumbang badak, belalang, dan semut.

Pada *scene* terakhir, Wehea terpisah dengan para serangga di hamparan sawit yang semakin waktu semakin berlipat. Perubahan

ekologi yang dipaksakan manusia untuk keuntungannya sendiri inilah yang menjadi nasib akhir terputusnya persahabatan Wehea dan serangga. Wehea dengan wajah melamunnya seakan membuat sesak. Seraya menunjukkan kehilangan yang luar biasa, yang dengan segera mengajak kita berefleksi, apakah kita sudah merawat air, tanah, dan udara di sekitar kita? Bagaimana keadaan hutan kita?

Di dalam video pertunjukannya, turut ditampilkan transisi alam yang berubah. Dengan artistik panggung yang detail dan pengambilan gambar yang jelas, penonton seakan diajak untuk merasakan kegembiraan dan keterasingan secara bergantian. Para *puppeter* berhasil ‘menghidupkan’ pelbagai karakter boneka sehingga perasaan bahagia hingga panik dari Wehea dan serangga tersampaikan kepada penonton—setidaknya saya.

Kendati PPT berhasil menghipnotis penonton dengan visual pertunjukan yang memukau, PPT hampir terjebak pada sajian yang melenakan. Beruntung narasi kerusakan hutan ditempatkan sesuai pada porsinya. Ia tidak ditempatkan lebih, ia juga tidak ditempatkan kurang, semua sesuai dengan ukuran sudut pandang anak kecil. Namun, jika kita mengharapkan sesuatu yang lebih logis, tentu video pertunjukan ini terkesan kekanak-kanakan dan tak menyelesaikan apa pun karena kita akan berharap sesuatu yang lebih dalam menyuarakan kerusakan ekologi, apalagi PPT memiliki basis massa yang besar.

Alhasil hal yang tersemat dari video pertunjukan ini, PPT ingin menyadarkan bahwa Wehea adalah kita. Wehea mewakili rusaknya persahabatan antara alam dan manusia. Ia mewakili makhluk hidup yang terasing karena kerusakan alam. Menurut hemat saya, PPT telah menguliti ekologi dengan cara yang berbeda. Sederhana anak kecil kehilangan kesenangan dan persahabatan pada alam, begitulah kita kehilangan harmoni pada bumi yang kita tinggali. Jangan-jangan kita perlu meminjam kacamata yang sering kita sepelekan untuk melihat suatu persoalan secara lebih jernih. Tidak dengan dalih komoditas dan kemajuan, juga tidak dengan keilmuan menara gading, tetapi dengan cara yang sederhana, yakni sudut pandang bocah yang hanya ingin bersahabat dengan alam, tempat di mana ia tinggal.



## *Sandbox Bento*

### **37. Bukan untuk Dikasihani, Tetapi untuk Dimengerti**

Pada cahaya teram-temaram, seonggok tubuh disabilitas dengan wajah lesu tertunduk menyesali keadaan. Barang bawaannya dirampas oleh pencopet ketika ia tengah melakukan perjalanan. Ia tidak dapat melakukan apa-apa kecuali pasrah, tetapi siapa sangka ia justru menemukan teman-teman disabilitas lainnya yang membantunya di tengah keadaan muram tersebut. Mereka saling bahu-membahu tidak hanya mencari barangnya yang hilang, melainkan saling menyemangati untuk hidup dan menghidupi satu sama lain. Mereka mencari makan dan memakannya secara bersama-sama di atas panggung. Mereka lemah terpisah, tetapi menjadi kuat ketika bersatu. Pertunjukan yang menyentuh, tetapi apakah menyentuh sudah pasti memukau?

Adalah pengalaman pertama bagi saya, melihat tubuh disabilitas menari dengan percaya diri di atas panggung. *Sandbox Bento*, karya tari inspiratif dari kelompok disabilitas asal Jepang bernama Taihen. Taihen merupakan kelompok tari yang beranggotakan disabilitas yang telah berdiri sejak tahun 1983. Para karya ini, Taihen mengeksplorasi fisik para penampil yang mempunyai disabilitas pada fisik, khususnya tunadaksa. Karya ini merupakan bagian kedua dari trilogi *Wandering Love*, di mana para pemain seolah-olah menjadi makanan di dalam kotak makan siang, bento. Persis dengan tajuk karya, *Sandbox Bento*. Sementara jika bicara wacana, pertunjukan ini membicarakan mengenai ruang isolasi lainnya sebuah kotak bento. Pada kotak isolasi tersebut, mereka merasakan bias perasaan, antara gembira tetapi sedih yang terjalin sekaligus pada satu keadaan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Karya ini ditulis dan diarahkan langsung oleh direktur artistik mereka, Manri Kim. Alih-alih hanya menulis dan mengarahkan, Manri Kim ikut sebagai bagian dari pertunjukan sepuluh penampil lainnya, yakni Yusuke Koizumi, Masaya Shimomura, Nozomi Mukai, Ayano Watanabe, Kazumi Ijiri, Yuto Ikeda, Kaori Taoka, Hiriyuki Atsuta, dan dua penampil sukarela. Tidak hanya itu, tarian teatral tersebut juga didukung oleh kelompok From Cradle to Grave Trio (musik); Tamako Katsufuji (komposisi bunyi); Akira Yoshida (desain panggung); dan Asako Miura (tata cahaya).

Dengan durasi 75 menit, karya ini dipentaskan dalam rangka TPAM 2020 dalam program TPAM Exchange. Yukako Ogura—selaku salah satu kurator—memilih kelompok senior, Taihen untuk menampilkan karyanya pada tiga hari berturut-turut, 9 hingga 11 Februari 2020. Saya cukup beruntung karena tidak hanya menyaksikan pertunjukan pada hari Senin petang (10/2/2020), tetapi saya juga berkesempatan mendengar ceramah umum di pagi harinya dari direktur artistik mereka, Manri Kim. Atas pertunjukan tersebut, para penonton asal Jepang mengapresiasi pertunjukan dengan tangis dan tepuk tangan walaupun saya merasa tepuk tangan ceramah umum di pagi hari terasa lebih riuh dari pertunjukannya.

## **Perjalanan Mencari Kebahagiaan**

Anda pasti cukup bingung menautkan deskripsi panggung di awal tulisan dengan kotak makan siang. Jujur saya juga merasakan demikian ketika mencoba meraba arah pertunjukan yang dikerjakan oleh Manri Kim. Lantas apa kaitannya pertunjukan dengan kotak makan siang ataupun kebahagiaan? Usut punya usut, karya tersebut terinspirasi dari sebuah kejadian pembunuhan atas 19 orang disabilitas di lembaga panti jompo disabilitas yang terjadi pada tahun 2016 silam. Tidak hanya itu, sang pembunuh juga melukai 26 orang disabilitas lainnya. Hal yang lebih mengecewakan, sang pembunuh menyatakan bahwa mereka—para disabilitas—harus diberantas dari masyarakat. Kejadian itu membuat luka tersendiri bagi masyarakat Jepang, khususnya bagi para penyandang disabilitas. Namun, di sisi lain, hal ini mengafirmasi

bahwa kenyataannya banyak masyarakat yang belum sepenuhnya menerima keberadaan disabilitas.

Atas dasar itu, Kim menginterpretasikan kejadian itu laiknya sebuah kotak makan siang (baca: bento). Menurutnya, bento dapat mewakili lembaga yang terisolasi di masyarakat modern. Masyarakat yang membeli bento dapat menyortir makanan yang disukai di dalam kotak tersebut, dimakan atau dibuang. Dari sinilah Kim menginterpretasi kejadian tersebut. Lalu ia membuat sebuah cerita lanjutan, di mana salah satu makanan, yakni sosis Wiener berbentuk *octopus*, dibuang. Namun, makanan tersebut tidak begitu saja terbuang, melainkan terus berjuang dan berjalan mencari kebahagiaannya. Hal ini kiranya serupa dengan para disabilitas yang (kerap) dibuang atau diasingkan bahwa mereka akan terus berjuang dan mencari kebahagiaan. Dari hal inilah saya paham mengapa beberapa penonton domestik di sekeliling saya meneteskan peluh matanya.

Di dalam pertunjukannya, Kim menerjemahkan wacana isolasi tersebut pada tiga adegan fiksi. *Pertama*, ketika makanan pada bento dibuang ke tempat sampah; *kedua*, ketika makanan yang dibuang melakukan perjalanan mencari kebahagiaan; *ketiga*, ketika sang makanan sisa berjumpa dengan makanan sisa lainnya dan membuat kebahagiaan mereka. Pada adegan pertama, seorang disabilitas memerankan sebagai sosis Wiener tersebut. Ia digambarkan jatuh ke tempat sampah. Alih-alih diam, ia tidak mau terenggok begitu saja dan memutuskan untuk melakukan perjalanan mencari kebahagiaannya. Malang ia terima ketika melakukan perjalanan barang bawaannya justru dirampas makhluk lain. Di dalam adegan pertama, set panggung diubah sedemikian rupa untuk menandakan perjalanan dari sang sosis berbentuk *octopus*. Namun, perjalanan yang digambarkan sangatlah eksplisit sehingga bayangan akan perjalanan seakan terasa membosankan.

Adegan fiksi kedua, yakni ketika ia melakukan perjalanan dan menemui keapesan, mulai dengan kecopetan hingga kelaparan. Cerita sosis *octopus* ini menjadi bias karena perwujudan tanda yang sebelumnya fiksi di adegan pertama, justru menjadi realitas di mana lalu-lalang makhluk bahkan kereta mengisi perjalanan dari sosis *octopus*

tersebut. Tidak hanya itu, di dua bagian ini, Kim menyisipkan gerak-gerak jenaka pada para penampil. Pada awalnya saya bersepakat dengan Kim jika tujuan dari pertunjukannya ingin menggambarkan dua *mood* sekaligus, kelam dan bahagia. Hal ini dapat menerjemahkan perasaan terisolasi yang ingin dikerjakan Kim. Namun, gerak dan *gimmick* jenaka yang ditampilkan justru terasa hambar. Belum lagi *live* musik yang justru membuat kesan pertunjukan lainnya sirkus. Bagi saya, hal tersebut justru kontra-produktif dengan tujuan *mood* yang dibangun oleh Kim.

Sementara itu pada adegan terakhir, sang sosis menemukan rekan senasib sepenanggungan dan mereka hidup saling berdampingan satu sama lain. Dalam menunjukkan kebahagiaannya mereka menari satu sama lain. Pertunjukan ditutup dengan semua penampil yang berjumlah 11 orang sedang makan bersama di atas panggung. Di sinilah rasa tersentuh muncul, yakni dengan kebersamaan mereka yang (sengaja) dibuang, dapat mencari kebahagiaan mereka sendiri. Hal ini kiranya memberikan *clue* yang terang bahwa pilihan tetap ada dalam keterbatasan.

## **Wacana Besar, Pertunjukan Tunggu Dulu**

Jujur saya terkesima ketika melihat Manri Kim melakukan presentasi di auditorium, Yokohama Port Memorial Hall. Pembicaraannya begitu lantang, kritis, dan gagasannya begitu jelas. Ia bekerja keras dengan karya tarinya untuk melakukan upaya kesetaraan. Dengan tubuh yang terbatas, Manri Kim dan para disabilitas dapat menampilkan repertoar demi repertoar yang berasal dari keresahan teman-teman disabilitas. Tentu kita patut sadari bahwa pelbagai stigma ditautkan kepada mereka. Maka bagi saya, presentasi pada hari Senin pagi (10/2/2020) dari Manri Kim telah menghipnotis saya dan percaya bahwa Taihen adalah corong perubahan untuk teman-teman disabilitas. Bahkan pernyataan terpenting yang saya dengar adalah, “Disabilitas bukanlah objek untuk dikasihani.”

Tidak hanya itu, Kim dengan kelompoknya percaya bahwa ekspresi fisik para disabilitas adalah keindahan. Melalui kerjanya, Taihen



ingin menggulingkan fondasi estetika yang orientasinya berasal dari tubuh non-disabilitas. Taihen ingin menciptakan fondasi estetika pertunjukan alternatif dari tubuh disabilitas. Itu adalah sikap dan mereka tidaklah sedang bermain-main. Kita patut hormati dengan ikut mengubah pola pikir terhadap teman-teman disabilitas agar mereka dapat membebaskan belenggu alienasi ganda dari manusia non-disabilitas di kehidupan ini.

Alhasil saya mencobakan pernyataan, “Disabilitas bukan objek untuk dikasihani” di kepala saya dalam menyaksikan pertunjukan *Sandbox Bento*. Alih-alih berhasil, saya menjadi tidak nyaman ketika menyaksikan pertunjukan tersebut. Saya lebih banyak gusar ketimbang menikmati pertunjukan. Pasalnya gagasan kesetaraan yang ditekankan justru terasa ambigu. Para penampil berupaya bergerak layaknya estetika penampil non-disabilitas. Di mana tubuh yang terus bergerak menjadi pola, sedangkan para disabilitas punya gerak terbatas. Padahal, saya percaya bahwa estetika tidak seragam dan tidak hanya didasarkan pada gerak semata, sedangkan penampil di pertunjukan tersebut justru lebih mengejar menuntaskan cerita. Lantas estetika alternatif apa yang ingin dibangun jika demikian adanya? Kendati demikian, saya tetap percaya bahwa mereka akan—dengan segera—menemukan estetika alternatif yang mereka cari, tetapi tidak di malam itu, belum di repertoar bertajuk *Sandbox Bento*.

Terlepas dari itu semua, saya tetap percaya bahwa Taihen adalah medium para disabilitas dalam bersuara di Osaka, Jepang. Bahkan beberapa kali Taihen sempat berkolaborasi dengan orang disabilitas di beberapa negara lagi, salah satunya adalah Malaysia. Maka pilihan Yukako Ogura untuk membawa Taihen pada TPAM 2020 patut diapresiasi karena kelompok tersebut tidak hanya memberikan pemahaman dan pengalaman pertunjukan, tetapi membuat penontonnya—paling tidak saya—yang mulai mengapresiasi pertunjukan disabilitas dengan tidak terjebak belas kasih semata.

# BAGIAN 5

## LINTAS DISIPLIN MELAMPAUI BATAS

172ku ini tidak diperjualbelikan.



## *Pertunjukan Fabrick Fikr 2*

### **38. Pabrik Mati yang Kini Kembali ‘Menari’**

Setelah menurunnya hasil produksi dan ketersediaan lahan tebu, tepatnya pada puncak krisis moneter 1997–1998, pabrik gula Colomadu, Karanganyar berhenti beroperasi. Bangunan tua, gagah, nan besar tersebut mangkrak ditinggalkan pemodal dan pekerja begitu saja. Kini pabrik gula yang dibuat sejak tahun 1861 tersebut hanya menjadi bangunan tidak berpenghuni yang kian ditinggalkan. Namun, nasib naas tersebut seakan berubah seketika dengan kedatangan seorang seniman tari senior, Sardono W. Kusumo, yang hadir untuk ‘menghidupkan kembali’ pabrik gula tersebut dengan cara yang berbeda.

Sejak setahun silam, Sardono menggunakan kembali pabrik gula Colomadu, alih-alih difungsikan kembali seperti sedia kala, pabrik gula tersebut justru disulap menjadi arena pertunjukan. Hal ini cukup menarik, terlebih pemanfaatan ruang dan menggunakannya sebagai arena pertunjukan memang tidak lazim bagi seni pertunjukan Indonesia ‘modern’ yang kerap menggunakan panggung dan prosenium. Sebuah upaya melawan konvensi pertunjukan yang kerap mengungkung ide dan imajinasi akan tempat pertunjukan. Selain itu, tidak hanya menempatkan pabrik gula Colomadu sebagai ruang pertunjukan semata, Sardono dkk. turut merespons pelbagai mesin yang teronggok dan menjadikannya sebagai bagian dari pertunjukan. Itu semua terkandung dalam sebuah pertunjukan bertajuk *Fabrick Fikr*.

Fabrick Fikr tahun 2016 ini merupakan kali kedua Sardono dkk. mengekspansi pabrik gula ini. Ditampilkan pada dua hari, pertunjuk-

an ini dilihat pada 19 dan 20 November 2016. Untuk pertunjukan kali kedua ini, Fabrik Fikr mengusung *Expanded Performance* sebagai tajuk utama yang membingkai keseluruhan pertunjukan. Sebagaimana *expanded* adalah meluaskan, pertunjukan ini mengajak para penonton untuk membuka cakrawala imajinasi sebebas-bebasnya ketika menyaksikan pertunjukan.

### **Ketika Mesin Pabrik ‘Menari’**

Minggu sore menjelang petang (20/11/2016), para penonton diarahkan berjalan memasuki pabrik gula Colomadu yang sudah tidak lagi berfungsi. Diarahkan untuk berjalan ke area dalam pabrik, penonton memang dibiarkan melihat pelbagai mesin yang teronggok dan tidak lagi berfungsi. Sesampainya di area dalam, terdapat sebuah demo memasak dari teman-teman Papua yang interaktif. Hal tersebut mereka lakukan karena mereka ingin memperlihatkan tingkat adaptasi dalam menyiasati pahitnya kehidupan di kota yang lain. Tidak dikondisikan laiknya para *chef* yang berkompetisi di televisi dengan segala peralatan dan busana lengkap, para teman-teman Papua memasak dengan cara mereka sendiri. Diberikan tajuk *Papua Kuliner*, aktivitas yang mereka lakukan dirasa cukup unik, terlebih prosesi memasak hingga memakannya tidak akrab dalam sebuah perhelatan berbingkai seni pertunjukan. Namun, dalam bingkai *performance art*, hal ini bukan hal yang mengagetkan.

Setelahnya perhatian penonton diarahkan pada panggung di antara mesin-mesin mangkrak. Beberapa penari perempuan dengan tatapan ‘kosong’ mulai masuk dengan perlahan. Tidak menari dengan ragam dan koreografi yang serentak, para penari merespons segala sesuatunya secara personal. Alih-alih pertunjukan menampilkan sajian tari yang kaku dalam format, sebuah *painting performance* disajikan di atas panggung.

*Painting performance*—sebuah peristiwa seni yang membaurkan disiplin seni tari dan seni rupa—memang kerap menjadi aktivitas karya Sardono dalam beberapa pertunjukannya belakangan. Lantas mereka merespons kanvas yang telah tersedia dengan beragam

gerak spontan dan penuh improvisasi. Semisal ketika penari meraih cat dan menggoreskannya ke kanvas tanpa ancang-ancang, jauh dari bayangan yang dilakukan para pelukis lazimnya. Bahkan, mereka berguling, merangkak, dan menggeliat yang bukan sebuah kebiasaan dari para pelukis dalam membuat karya.

Namun, hal inilah yang kian menarik, di mana perpaduan antarbidang terjadi, tetapi muncul ketakutan, yakni tenggelamnya tubuh dengan pelbagai wacana dan properti (artistik). Pasalnya persilangan tersebut eloknya tetap memosisikan tubuh sebagai media utama dalam perkelindanan dari pelbagai bidang tersebut, bukan sebaliknya. Berbeda di dua hari pertunjukan, pada hari pertama Sardono turut tampil dalam sesi *painting performance*. Sebagaimana Sardono telah menekuni pertunjukan dengan gaya tersebut beberapa waktu lampau maka ekspresi dan gestur Sardono terasa sangat menjiwai, sederhana, dan tidak berlebihan. Sementara pada hari kedua, Sardono justru memilih untuk menyaksikan *painting performance* dari bangku penonton.

Tidak lama berselang, seorang laki-laki berjanggut—yang adalah Tony Broer—memecah perhatian di atas panggung dengan berdiri menatap di antara aktivitas *painting performance*. Setelahnya ia turun panggung dan memanggul seng berjalan memalang di antara penonton bersama lima laki-laki dengan wajah yang tertutup perban. Memecah perhatian, ia seakan mengajak penonton untuk memalingkan perhatian ke arah mereka. Lalu mereka berhenti pada sebuah pelataran memanjang dengan beberapa kemah dan pakaian terjemur di antara bilah-bilah tiang pabrik. Pada Fabrik Fikir kali kedua ini Tony memang cukup mengagetkan dengan keinginannya mendirikan sebuah tenda yang akan ia tinggali semalam sebelum pertunjukan dihelat.

Tentu pilihan Tony untuk berkemah di pabrik gula yang tidak berpenghuni adalah ide gila. Namun, di sinilah yang menarik dari Tony Broer, di mana ia berupaya mengenali dan mencari sari atas tempat secara lebih mendalam. Alhasil pilihan berkemah untuk merasakan pengalaman yang ‘lebih’ bersama bangunan mangkrak tersebut lebih terjal. Proses keterjalinan itu lantas Tony wujudkan ketika sesi pertunjukannya.

Ia banyak melakukan aktivitas untuk menciptakan suara-suara dengan seng; menatap tajam ke arah penonton; bermain dengan keseimbangan dari beberapa penampil berperban. Setelah beberapa menit berselang, seorang perempuan berbusana merah terang membelah penonton. Ia berjalan perlahan menatap tajam ke arah Tony dan penonton, dengan minim interaksi namun tersimpan ragam interpretasi.

Lantas para penonton teralihkan kembali, tersebar pada beberapa titik, yakni pada ruang panjang yang tersiar pertunjukan dan proses Sardono atas kekaryaan puluhan tahun silam. Dengan tajuk *Expanded Cinema*, Sardono sekaligus memperlihatkan fase retrospeksi yang telah dilakukan setahun sebelumnya. Sementara itu, di sisi ruang yang lain para penari Papua turut melakukan tarian dan merespons pelbagai benda di sekitarnya.

Setelahnya penonton diajak kembali berjalan ke ruang depan, di sebuah ruang dengan roda-roda mesin yang cukup besar. Di perjalanan menuju ruang tersebut, para penonton kembali dialihkan kepada praktik *Pantomime* dari pantomimer senior, Jemek Supardi. Kerap disebut sebagai Bapak Pantomim Indonesia, Jemek telah menarik perhatian dengan praktik-praktik pantomimnya. Apalagi ia turut merespons ruang pabrik, mengingatkan saya pada Charlie Chaplin.

Di ruang depan, seorang perempuan berhijab panjang dan bercadar dengan bentuk mata kearab-araban berdiri di depan sebuah pemutar musik layaknya *disc jockey* di klub-klub malam. Ia mulai memutar lagu-lagu *electronic dance music*, dengan alunan musik bertempo tetap dan cepat. Para penampil yang terdiri dari sesi Papua Kuliner, Tony Broer dkk. hingga *Pantomime*, turut serta dalam sesi tersebut. Yang menarik dalam sesi ini, di belakang arena pertunjukan turut tersiar sebuah proyektor yang menampilkan pelbagai film Charlie Chaplin versi hitam putih. Alih-alih hanya merespons bunyi, para penampil turut merespons ruang pabrik. Alhasil pelbagai gerak pun ditunjukkan, seperti bergoyang menikmati lagu secara personal, merayap dan memanjat pelbagai ruas roda, berjalan di antara mesin, berlari ke pelbagai sisi, menjadi aktivitas dalam sesi ini.

Kendati terlihat laiknya improvisasi dalam merespons ruang, yang menarik dari sesi ini adalah eksplorasi para penampil. Di sini justru kita dapat melihat sejauh mana mereka dapat bersinergi dengan mesin yang telah mati dan menghidupkannya kembali dengan cara yang berbeda. Persis dengan yang dilakukan Charlie Chaplin di video tersebut. Bagi mereka yang dapat memberikan impresi bahwa mesin kembali hidup maka penampil tersebut dapat dibilang berhasil. Tampaknya beberapa penampil telah melakukannya walaupun tak semua dapat mewujudkannya.

Setelahnya para penonton diarahkan untuk keluar dari gedung pabrik. Telah disediakan bangku bersaf dan berjejer dengan kuantitas yang cukup banyak, para penonton diarahkan menatap ke arah panggung. Beberapa menit berselang penonton dimanjakan dengan *video mapping* yang ditembakkan ke bangunan bagian depan gedung. *Video mapping* yang kini tengah naik daun tersebut telah memberikan sebuah tontonan yang memanjakan mata. Beragam grafis ditembakkan ke dinding bangunan, turut menceritakan aktivitas pabrik hingga beragam cerita terkait seni dan budaya.

Tidak hanya menunggalkan video, pada akhir sesi yang adalah akhir pertunjukan, para penampil turut berkolaborasi dengan merespons ruang visual dinding di sebuah panggung yang telah disiapkan. Mereka yang duduk di bagian depan kursi maka akan tahu seluk-beluk korelasi antara *video mapping* dan gerak para penampil, tetapi hal tersebut tidak terlalu tertangkap dari bagian belakang bangku penonton. Dampaknya, penonton tidak mengetahui detail apa yang penampil lakukan di panggung selain upaya bahwa mereka tengah mencoba untuk mengisi ruang. Tidak lebih.

## **Interpretasi Ruang dan Ragam Gerak Tubuh**

Menyulap sebuah pabrik gula menjadi sebuah arena pertunjukan memang bukan soal mudah, banyak hal yang patut ‘dibayar’, seperti konsepsi pabrik dengan mesin dan aktivitasnya, di mana pabrik kerap ‘memenjarakan’ kebebasan manusia menjadi sebuah mesin kerja. Alhasil kerap kali alienasi—kerap digunakan Karl Marx dalam analisis

kapitalismenya—marak terjadi, di mana sebuah perasaan keterasingan akan nilai kebendaan yang diciptakan dan keterasingan atas dirinya sendiri. Hal tersebut memang terbukti benar, di mana para pekerja terkungkung akan jadwal yang padat, tegas, dan dilakukan setiap hari. Akhirnya kebebasan dari individu yang berada di dalamnya semakin pudar dan menghilang perlahan.

Bertolak dari hal tersebut, Sardono membayar dan mereinterpretasi konsepsi akan pabrik menjadi ‘pabrik’ yang berbeda melalui seni di mana pabrik yang identik dengan cara kerja yang robotik dan sistemik menjadi humanis yang menunggalkan kebebasan. Hal ini dapat dilihat dengan pelbagai gerak improvisasi dan ragam gerak yang berbeda dari satu penampil ke penampil lainnya. Lantas gerakan-gerakan tersebut tidak hanya dinikmati sebagai pengisi ruang pertunjukan semata, namun turut terjadi dialog antara mesin dan tubuh yang secara lebih lanjut menautkan dialog akan keteraturan dan kebebasan.

Dari apa yang Sardono lakukan dengan pertunjukan Fabriek Fikrnya, sebuah tawaran atas *site specific* akan pertunjukan telah dilakukan. Senada dengan apa yang diungkap oleh Nick Kaye (2000)—seorang *scholar performance studies* yang mengkaji persoalan tersebut belakangan ini—di mana *site specific* menekankan adanya ‘pembaruan’ akan konsepsi tempat yang lama dengan menemukan persepsi baru di tempat tersebut ketika pertunjukan dihelat. Dalam hal ini, Kaye turut menekankan bahwa perihal *site specific* diperlukan pemikiran kritis dalam melihat lanskap tempat (*place*) dan ketertautannya dengan ruang (*space*) yang tidak terbatas, persis dengan apa yang dilakukan Sardono dalam upaya Fabriek Fikrnya.

Lalu, mengingat Sardono adalah seorang seniman tari yang ‘*beyond*’, alhasil tidak dapat dimungkiri bahwa yang dipertunjukkan pada Fabriek Fikr bukan melulu soal tari, tetapi seni yang lintas disiplin, lebih luas. Sebagai contoh: *Painting Performance*, *Pantomime*, *Papua Kuliner*, dan sebagainya. Terbetik dari hal tersebut, kendati Sardono melakukan praktik lintas disiplin, ada satu benang merah tersemat yang dapat diyakini, yakni kesadaran tubuh dalam beragam jenis pertunjukan telah ia kurasi. Dalam pelbagai pertunjukan lintas disiplinnya, Sardono memang tidak lagi menampilkan gerak tari yang



*an sich* khayalnya *bedhaya* atau tari tradisi lainnya, tetapi Sardono memperlihatkan bahwa tubuh tetap menjadi sumber dan esensi utama dari tiap nomor yang dipertunjukkan di kedua hari perhelatan.

Namun, tidak ada gading yang tidak retak. Selain pertunjukan ini menawarkan satu kebaruan akan cara pandang pertunjukan dan korelasinya pada tempat tertentu, agaknya ada beberapa catatan terkait pertunjukan tertaut. Di mana penggunaan ruang pabrik yang telah mangkrak memang sangat mencuri perhatian, tetapi yang ditakutkan adalah tidak terbayarnya dengan nomor-nomor pertunjukan yang sama menawannya dengan ide penggunaan pabrik tersebut. Dalam hal ini, bukan berarti beberapa nomor karya yang digarap tidak cukup kuat, namun ekspektasi dari penggunaan ruang baru terkadang ‘menuntut’ karya tersebut tidak hanya layak untuk dipresentasikan, tetapi juga memberi makna dan pesona yang serupa. Hal ini semoga dapat terbayar di Fabrik Fikr 3, mungkin dengan sebuah nomor tari ‘baru’ dari Sardono sebagai ‘partai’ pamungkas pada pertunjukannya.



## Setan Jawa

### 39. Menyelami Jagat Kejawaan Melalui Setan

Kehadiran teknologi cukup pesat memengaruhi pelbagai bentuk pertunjukan seni, mulai dari wayang, musik, tari, teater, hingga film, telah berkembang sesuai kemajuan zaman. Namun, malam itu (21/5/2017), adagium bahwa mengikuti perkembangan teknologi adalah lambang kemajuan, telah ‘diingkari’. Pasalnya sebuah film bisu yang sudah tidak lazim di era kini justru kembali ditampilkan. Alih-alih hanya visual, film bisu tersebut diiringi dengan gamelan orkestra yang dimainkan secara langsung. Dengan konsep pertunjukan yang cukup ‘asing’ inilah tersemat rasa penasaran untuk ikut dan hanyut dalam pertunjukan.

Adalah Garin Nugroho, ‘dalang’ di balik pertunjukan film bisu dengan gamelan orkestra yang bertajuk *Setan Jawa* yang dipertunjukkan di Auditorium Universitas Sanata Dharma Yogyakarta, dalam rangka ArtJog 10. Film bisu hitam putih ini menceritakan tentang percintaan beda ‘kasta’ dan pesugihan dengan latar masyarakat abad ke-20. Di dalam pertunjukan ini, Garin memang sengaja mengangkat kembali bab tentang mitologi Jawa yang di dalamnya meliputi hal setan, pesugihan, mistik, ritual, sensualitas, hingga keseimbangan dunia. Singkat kata, Garin mengambil salah satu partikel dalam kosmologi Jawa dalam menceritakan masyarakat Jawa beberapa waktu silam.

Dalam produksi film ini, Garin mengajak beberapa seniman, di antaranya Teoh Gay Hian pada direktur fotografi; Ong Hari Wahyu dalam produksi seni rupa; Asmara Abigail (Asih), Heru Purwanto (Setio), Luluk Ari (Setan Penggoda), dan sebagainya dalam memerankan tokoh di dalam film; Danang Pamungkas dan Anggono

Kusumo Wibowo pada koreografi; Retno Damayanti pada rancang kostum.

Sebagai sutradara, Garin turut berkolaborasi dengan komposer kenamaan Surakarta, Rahayu Supanggah. Dalam penampilannya, Supanggah mengajak kolega dan mahasiswanya di ISI Surakarta, seperti Darsono, I Ketut Saba, Waluyo, Peni Candra Rini, Suraji, I Nyoman Sukerna, dan lain-lain. Selama pertunjukan, repertoar yang dibuat Supanggah tidak hanya menjadi pengisi suara dari film, namun membangun nuansa dari pertunjukan. Bertolak dari ragam bidang seni yang berkolaborasi, alhasil *Setan Jawa* tidak hanya mempertemukan film dan gamelan saja, melainkan turut mengakomodasi seni rupa, teater, tari, fotografi, hingga fesyen dalam merangkai sebuah cerita pesugihan, *Pesugihan Kandang Bubrah*.

## Dari Percintaan Hingga Pesugihan

Pada dasarnya, cerita yang dibangun Garin cukup sederhana, yakni terdiri dari dua peristiwa yang mengerucut pada satu cerita. Peristiwa pertama menceritakan cikal bakal setan pesugihan, sedangkan peristiwa kedua menceritakan kisah pascapesugihan dari pemuda miskin yang ia tempuh karena cintanya ditolak. Sesederhana itulah inti cerita yang dibangun pada film bisu tersebut. Namun, Garin cukup cerdas dalam penerapannya, yakni membagi cerita dengan sistem pembabakan.

Dimulai dengan Prolog, Garin mengangkat muasal setan pesugihan dari derita seorang anak yang dihukum karena mencuri hingga disiksa sampai mati karena membunuh serdadu. Lantas ia menjelma menjadi setan pesugihan. Selanjutnya, *Chapter 1* menceritakan aktivitas keseharian masyarakat di sebuah desa, mulai dari aktivitas masyarakat miskin yang membuat sapu lidi, hingga aktivitas kontras yang dilakukan bangsawan. Pada bagian awal ini, turut menceritakan awal perjumpaan Asih dan Setio, kisah percintaan dari dua kalangan yang berbeda.

*Chapter 2* “Misteri Tubuh dan Cinta”, pada bagian kedua, lamaran Setio ditolak mentah-mentah oleh keluarga Asih. Namun, penolakan tersebut tidak wantah diperlihatkan di mana Garin memilih dengan

simbolisasi tusuk konde sebagai bentuk dari lamaran, dan tusuk konde yang ditancapkan ibu Asih di tangan Setio adalah simbol penolakan. Pada *Chapter 3* “Pasar Mistik dan Kesan Magis”, Setio mulai gusar dan bertingkah aneh. Setio berbuat semaunya, seperti menendang doa persembahkan warga lain, dan sebagainya. Akhir dari bagian ini adalah Setio pergi ke pasar gaib untuk meminta pesugihan. Di pasar gaib, ragam visual yang ditunjukkan penuh dengan koreografi yang menarik, seperti jalan berjinjit para setan dengan seikat padi menutupi wajah.

*Chapter 4* “Hutang yang harus Dibayar pada Setan”, adalah implikasi dari pesugihan yang sudah didapat oleh Setio. Secara cepat, kekayaan ia dapatkan, tertera topeng menyerupai babi tergeletak di sekitar uang yang berserakan. Bagian ini lebih tepatnya menjelaskan bahwa pesugihan telah bekerja, dan tumbal atas pesugihan turut menyertainya. *Chapter 5* “Jalan Gaib Setan: Rumah Selalu Rusak”. Dimulai dengan berhasilnya Setio melamar Asih, lantas mereka menikmati hidup di rumah mewah. Beberapa adegan mempunyai kesan sensual seperti ketika Setio membuka pakaian Asih secara perlahan untuk memadu kasih. Tidak hanya itu, dalam bagian ini turut diperlihatkan kejanggalan imbas pesugihan yang mereka dapatkan, yakni rumah rusak, kepiting berdatangan, dan sebagainya.

Pada *Chapter 6* “Takdir?”, Asih secara tidak sengaja mendatangi kamar pesugihan sang suami. Lantas, Asih melakukan perjalanan ditemani punakawan laki-laki dan perempuan untuk mendatangi setan pesugihan. Asih secara sekejap dibawa ke sebuah candi untuk bertemu setan pesugihan. Kemudian Asih merasa bimbang, ia ketakutan dan berlari pulang. Di rumah ia menemukan topeng pesugihan suami dan membakarnya. Imbasnya sang suami menggeliat kepanasan. Di bagian akhir, *Chapter 7* “Penyerahan diri untuk Pengampunan”, Asih memutuskan untuk menyerahkan dirinya. Dimulai dengan *scene* di sebuah bak mandi, dalam keadaan ingin marah namun tak bisa, wajah dengan tatapan nanar Asih menyiratkan penderitaan. Pada bagian ini, Peny Candra Rini yang mengisi suara Asih melakukan eksplorasi teriakan derita yang memberi kesan merinding, adegan terasa magis nan menyayat hati.

Asih mulai menyerahkan diri kepada setan pesugihan. Sementara itu, setan melucuti perlahan pakaian Asih. Tidak dilakukan secara banal, aktivitas melucuti tersebut ditautkan pada ragam tanda dan gerak tersirat yang diciptakan. Ketika setan tersebut sedang ‘menggerayangi’ Asih, dalam sebuah kesempatan Asih menghunjamkan tusuk konde—yang ditemukan suaminya ketika perjumpaan awal—tepat di kepala setan. Setan tergeletak menggeliat, sementara Asih berlari menjauh.

## Kosmologi dan Estetika

Bertolak dari film tersebut, yang menarik adalah kerja Garin dalam membangun kontekstual atas cerita, di mana penonton mendapatkan poin-poin oposisi, seperti miskin dan kaya, baik dan buruk, dan sebagainya di dalam kosmologi Jawa. Kontekstual tersebut lantas mengisi detail-detail dari tiap adegan dan menyulam cerita menjadi saling terkait. Selain dalam sinematografi yang khas dengan pengambilan gambar yang cakap, Garin memang piawai dalam menggunakan simbol di tiap adegannya. Alhasil Garin tidak perlu menunjukkan cerita dengan wantah, melainkan tersirat dengan interpretasi dan imajinasi yang lebih bebas.

Lalu Garin merangkai visual untuk mewujudkan dunia mistik pesugihan yang sarat dengan sensualitas. Namun, kesan eksotik efek kolonialisme tidak terhindarkan. Dalam hal ini, eksotik tidak hanya soal tubuh perempuan, namun beragam medium yang digunakan Garin dalam menyusun tanda tersirat dari tiap adegan. Di satu sisi eksotika menunjukkan keindonesiaan, di satu sisi lain eksotika menunjukkan sudut pandang penjajah atas keindonesiaan.

Namun, bertolak dari itu semua, terdapat pesan tersemat yang bisa dipetik, yakni pengingat bahwa kejawaan tidak hanya ditandai dengan yang positif saja, melainkan hal negatif yang disadari, tetapi kerap ditutupi. Di sini Garin telah mengembalikan ingatan bagi mereka yang telah akrab dengan dunia mistik, dan memberikan pengetahuan bagi mereka yang tidak mengetahuinya. Lalu film tersebut rasanya dapat menstimulasi kesadaran bahwa Jawa itu tidak tunggal, namun beragam, dan niscaya pemahaman kosmologi Jawa yang holistik dapat digaungkan.

Sementara itu, poin terpenting dari pertunjukan adalah kerja kolaborasi dengan Supanggah yang menambah kesan spesial, baik magis maupun estetis di mana sulaman musik-musik Supanggah secara preposisi mengiringi tiap adegan dengan sesuai. Para *wiyogo* memberikan sentuhan alunan dan penciptaan nuansa yang lebih dramatis, seperti halnya ketika alunan gamelan mengiringi Asih bercuri pandang dengan Setio, lalu suara terbangun yang rampak ketika Asih bertemu dengan setan pesugihan, dan sebagainya.

Dalam hal ini, gamelan yang dipertunjukkan secara langsung tidak hanya menjadi tempelan di dalam film, melainkan mengisi ruang hampa film bisu. Kita tidak dapat melihatnya sebagai partikel yang terpisah karena kelindan keduanya justru menjadikannya sebagai sebuah pertunjukan dengan estetika ‘baru’ di mana bukan tentang estetika film, juga bukan *rasa* gamelan, melainkan terjalin menjadi *Setan Jawa*. Saya justru menyangsikan jika digelar tanpa musik yang megah, entah dengan gamelan atau orkestra, mungkin film bisu tersebut tidak segemilang seperti kesan yang didapat pascapertunjukan itu berlangsung.



## *Mother Earth*

### **40. Kandungan Narasi Perut Ibu dalam *Mother Earth***

Pada cahaya yang temaram, empat orang perempuan dengan gumpalan besar di perutnya (baca: hamil) menari secara seragam. Sementara di bagian belakang panggung terbentang layar dengan sorotan video yang beraneka ragam. Di antaranya, tersorot ke layar, wajah bayi ketika di dalam perut sang ibu layaknya gambar dari ultrasonografi (baca: USG). Perlahan denting demi denting piano dimainkan dengan lirih, sementara seorang perempuan menggeliat dan bergerak acak di tengah bentangan layar terpampang. Alih-alih terpisah satu sama lain, setiap gerakan dari perempuan hamil tersebut direspons persis oleh *video mapping*. Pertunjukan terasa ‘ramai’. Bagi saya, karya yang menyoal relasi antara ibu dan anak ini berhasil memanjakan mata dan menghibur, tetapi apakah maknanya tersampaikan?

Secuil peristiwa tersebut merupakan potongan pertunjukan dari karya kolaborasi bertajuk *Mother Earth* yang diselenggarakan pada 13 Maret 2018 di Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjasumantri (PKKH UGM) Yogyakarta. Pertunjukan yang diwujudkan sebagai jawaban dari rasa kegundahan Mila Rosinta (koreografer) atas anggapan sulitnya perempuan berkarya pascamelahirkan. Secara lebih lanjut, Mila bermaksud menautkan rasa ego dari sang ibu terhadap anaknya. Hal ini ditautkan guna memperlihatkan ekspresi kasih sayang dari seorang ibu terhadap anak. Atas dasar itulah, Mila memformulasikan perjalanan kehamilan hingga melahirkan menjadi sebuah karya. Salah satu fase kehidupan manusia, layaknya *rites of passage* atau ritus peralihan yang

diartikulasikan oleh seorang etnografer-folkloris, Arnold Van Gennep (1961). Selanjutnya, inisiatif pertunjukan ini terjalin ketika Mila bertemu praktisi yang bernasib tidak jauh berbeda, Luise Najib—penyanyi dan pencipta lagu. Dengan Luise, gagasan mempertunjukkan proses tersebut terealisasikan.

Alih-alih hanya menampilkan gerak tari dan latar suara dari Mila dan Luise, pertunjukan ini melibatkan pelbagai praktisi seni antarbidang, yakni Gardika Gigih (pianis) dengan alunan yang menyihir; Lia Pharaoh (*make up artist*) dengan polesan wajah yang berkarakter; Jenny Subagyo (*hair stylist*) dengan penataan rambut yang mempertebal karakter penampilan; Manda Baskoro (*fashion designer*) dengan tata busana yang menawan; Rio Pharaoh (fotografer) dan Yogo Risfriwan (videografer) dengan foto dan video yang berkualitas guna material *video mapping*; Kokoksaja (*visual artist*) dengan rangkaian visual yang menawan; Gading Paksi (*stage manager*) yang mengawal pertunjukan dan menyulap PKKH dengan cakap; dan Mila Art Dance dengan beberapa penarinya, di antaranya Rizka Y.P., Krisna Bening, Radha Puri, dan Valentina Ambarwati, yang telah menari dengan penuh energi. Sebuah pertunjukan tari kolaborasi dengan pertautan antarbidang seni yang terbilang lengkap.

## **Pengorbanan Ibu dalam Pertunjukan**

Pertunjukan diawali dengan sebuah tayangan *trailer* dari pertunjukan *Mother Earth* yang beberapa hari sebelum pertunjukan telah disebarakan melalui aplikasi Instagram di dalam gawai. Tayangan tersebut ditembakkan pada sebuah lembar kain yang membujur sisi belakang panggung. Setelahnya dengan cahaya yang temaram, dua orang dengan perut bergumpal (baca: hamil) berjalan dari sisi yang berseberangan. Bertemu di satu titik mereka bersimpuh. Salah satu di antaranya mulai bersenandung dan bernyanyi. Sementara itu, di akhir lantunan, empat orang lain memasuki panggung dengan perlahan. Mereka membentuk pola berjalan yang saling berlawanan. Sementara itu di belakang panggung, layar terbentang menampilkan *video mapping* berhiaskan bintang dengan api yang membara, berada di tengah panggung.



Setelahnya, satu orang di antara mereka terpisah dari kelima orang lainnya.

Kelima orang tersebut mulai berjalan beriringan ke sisi kiri penonton. Berdiri bersampingan, mereka mulai bergerak seirama dan serentak, mulai dari memegang perut, mengarahkan perutnya ke sana dan kemari, menggeliat, hingga mengerang demi menahan sakit. Sementara itu, layar menampilkan wajah bayi laiknya di dalam kandungan, persis dengan teknik diagnosis pengambilan gambar melalui ultrasonografi (baca: USG). Pada adegan ini, Mila dkk. berupaya memunculkan impresi kesakitan dengan gerakan, gestur, dan erangan. Hal yang cukup disayangkan, motif kesakitan justru terasa terhambur jika disanding dengan *video mapping* yang telah gamblang menunjukkan gambar bayi. Dalam hal ini, Mila sebenarnya dapat menambahkan kedalaman—atau bahkan penyederhanaan—gerak pada satu hingga dua motif kesakitan saja. Tak perlu terlalu tebal!

Selanjutnya, seorang di antaranya mulai terpisah dan berpindah ke bagian tengah pada belakang layar *video mapping*. Ditemani rangkaian denting yang tercipta oleh Gardika Gigih, Mila menari dengan pelbagai eksplorasinya, mulai dari keadaan perut bergumpal hingga menghilang (baca: melahirkan). Setelahnya Mila merayap dari bawah layar ke depan layar terbentang, wajahnya bak berbahagia telah melahirkan seenggok tubuh yang lain. Cahaya pun perlahan meredup, Mila menghilang dalam gelap. Sementara empat penari lain muncul pada sudut yang lain.

Kemudian, *video mapping* mulai memperlihatkan sebatang pohon keriting berukuran besar. Sementara empat penari lainnya mulai bergerak berayun lesu, dengan tangan berjuntai. Pohon berangsur tumbuh dengan kemunculan Mila, dan keempat penari lainnya mulai saling melemparkan kendi secara berpola. Setelahnya, Mila berdiri pada salah satu kendi di bagian tengah panggung, sedangkan tiga kendi lainnya terletak di atas kepala, dan di kedua tangannya dengan posisi menengadah. Dari tubuh Mila, ditariknya empat ranting pohon yang terbentang ke empat arah berlawanan. Pada akhir adegan tersebut, Mila diangkat oleh keempat penari ke udara dan membanting salah satu kendi ke bagian depan panggung. Secara tersurat, Mila ingin

mengartikulasikan relasi antara ibu dan anak yang saling terikat satu sama lain.

Pada adegan berikutnya, Mila kembali masuk ke dalam panggung dengan seorang balita berada di pelukannya. Sementara itu, empat penari lainnya menggendong satu sama lain, berupaya menunjukkan kedekatan dan kasih sayang. Alih-alih terus berlanjut, sang balita dipisahkan dari sang ibu (baca: Mila), laiknya pergi dan tak kembali. Merespons keterpisahan itu, dengan berwajah cemas, Mila berteriak dengan sendu. Di sisi yang lain, keempat menari menggendong sang balita. Satu hal yang cukup menarik adalah ketika sang balita mulai menangis karena kaget mendengar suara teriakan yang justru direspons penonton dengan tawa. Pada akhirnya sang balita kembali ke dalam pelukan ibunya. Sementara itu, keempat penari keluar dari panggung disusul oleh Mila dan balitanya.

Dalam menutup karya, dengan cahaya yang temaram, suara denting piano dari Gardika Gigih kembali terdengar. Sementara itu, Luise yang memeluk balitanya menyanyikan sebuah lagu yang bertajuk *Winter's Fault*. Konon lagu ciptaannya ini telah dibuatnya sejak 2012, namun baru pertama dinyanyikan di depan umum pada pertunjukan tersebut. Sambil terus bernyanyi, ia melangkah dari sisi kanan panggung berjalan meratap hingga ke luar panggung. Impresi mendalam terasa pada bagian ini. Sementara itu, seorang perempuan lainnya dengan balita di dalam pelukannya berjalan lirih memasuki panggung dari bagian belakang. Perlahan dilangkakannya kaki hingga ke area depan panggung, menatap dengan wajah penuh keyakinan. Sesampainya di bibir panggung, penonton mulai bertepuk tangan—tanda pertunjukan usai.

## **Pertunjukan Menghibur dan Narasi Tanggung**

Riuh rendah tepuk tangan penonton menyelimuti suasana se usai pertunjukan *Mother Earth* dilangsungkan. Ratusan penonton yang memadati PKKH UGM turut memberikan apresiasinya, mulai dari pujian, salam, dan swafoto mengalir ke penampil dan penyelenggara. Sebagai sebuah pertunjukan, pujian harus dilayangkan ke tim *Mother*

*Earth* atas keberhasilan pengelolaan, manajerial, dan perwujudan gagasan di atas panggung. Secara lebih lanjut, tim *Mother Earth* secara sistematis—dengan promosi dan publikasi—telah berhasil mendatangkan target penonton, bahkan melebihi kapasitas—yang akhirnya banyak penonton tidak mendapatkan tiket dan mendaftar *waiting list*. Tidak hanya itu, kiranya penonton turut terpuaskan secara visual, baik sulapan artistik panggung dari Gading Paksi dkk. dan pesona *video mapping* dari Kokoksaja yang memanjakan mata. Sangat menghibur!

Namun, terdapat hal lain yang kiranya menarik, di mana banyak penonton justru pulang dengan wajah *sumringah* dan canda tawa, padahal pertunjukan berisikan narasi tentang pengorbanan ibu dan perjalanan fase kehamilan hingga melahirkan. Lantas, apakah pesan atau gagasan pertunjukan tersampaikan dengan baik? Tentu semua mempunyai jawabannya masing-masing, tetapi dalam karya ini ada kiranya yang perlu ditilik lebih lanjut: *pertama*, karya kolaborasi seyogianya menempatkan setiap bidang pada porsi yang sesuai—baik secara penamaan maupun kerja pertunjukan. Dalam hal ini, Mila sebagai inisiator—baik sadar maupun sebaliknya—muncul sebagai aktor utama, sedangkan porsi kolaborator lain terasa tidak terlalu kokoh dalam fondasi pertunjukan.

Untuk penamaan, hal ini cukup terlihat dengan pernyataan penyelenggara di buku program, yakni “Inilah saatnya membuat ruang baru dalam berkarya. Dengan mengajak beberapa seniman dari berbagai lintas disiplin seni yang *disatukan menjadi sebuah pertunjukan tari*<sup>8</sup>, diharapkan dapat menambah khazanah baru bagi pertunjukan seni Indonesia”. Dalam hal ini, penyelenggara berhasil mewujudkan keterjalinan lintas disiplin dalam ruang kekarya, tetapi penyelenggara agaknya perlu lebih ketat menerapkan praktik kolaborasi atau praktik kerja bersama. Alhasil kesan yang muncul adalah pertunjukan tari berkolaborasi dengan bidang lain yang seyogianya telah berkelindan tanpa embel-embel bidang tertentu, yakni ‘pertunjukan kolaborasi’.

---

<sup>8</sup> Cetak miring oleh penulis.

Jika sudah selesai dengan konsepsi tersebut, kiranya tim penyelenggara dapat memformulasikan ‘isian’ pertunjukan dengan mendalam. Semisal dengan menimbang dan mencari motif dan gerakan tari yang tidak terlalu wantah—terlebih telah terbantu dengan adanya kolaborator lain, semisal peran *video mapping* yang cukup kuat. Selain itu, dalam struktur pertunjukan, dalam karya ini penyelenggara menyulam sebuah cerita yang terstruktur dan dramatik. Terlebih Mila menunjukkan simbol secara eksplisit sehingga dapat ditangkap dengan mudah oleh penonton. Di satu sisi Mila memang memberikan kemudahan untuk penonton awam, tetapi di sisi lain, apakah simbol harus diperlihatkan sebanal itu? Hal ini memang membantu penonton membayangkan apa yang akan terjadi selanjutnya pada setiap adegan, namun agaknya pilihan lain, semisal *post dramatic* dapat menjadi pilihan tim penyelenggara untuk memberikan kejutan dan ketidakterkiraan pada penonton.

Sementara dalam mewujudkan pertunjukan, turut diperlukan gagasan yang matang. Dalam hal ini, pengggagas perlu memperjelas konsep ataupun gagasan yang melatarbelakangi karya tertaut. Penyematan term *Mother* dan *Earth*, kiranya belum terlalu diresapi dalam pemaknaan dan pengejawantahannya. Semisal di dalam buku program tertulis “*Mother Earth* adalah personifikasi umum alam yang fokus pada aspek-aspek pemberian kehidupan dan memelihara alam dengan mewujudkannya dalam bentuk ‘ibu’”. Dari kutipan tersebut, penyelenggara memang telah menautkan konsep bumi dan ibu, namun penyelenggara perlu memberikan pemaknaan baru atas padanan term tersebut. Alhasil, tampak jelas apakah karya tersebut merepresentasikan perempuan yang dirayakan beberapa hari sebelum pertunjukan, yakni 8 Maret, ibu yang dirayakan pada 22 Desember, bumi yang dirayakan pada 22 April ataupun yang lain.

Bertolak dari catatan tersebut, hal yang perlu diapresiasi dengan baik adalah modal awal pertunjukan yang dilandasi kegelisahan. Dalam hal ini, mewujudkan kegelisahan menjadi sebuah pertunjukan bukanlah soal yang mudah di mana diperlukan tekad, semangat, dan tenaga untuk mewujudkannya—terlebih pertunjukan kolaborasi. Pasalnya kegelisahan dimiliki semua orang, tetapi belum tentu semua

orang mau dan berani mewujudkannya. Dengan begitu, padanan semangat—laiknya yang dimiliki penyelenggara—dan kedalaman pertunjukan dapat diracik guna memberikan pertunjukan yang tidak hanya menghibur, tetapi juga mencerahkan.



## *Mode[a]rn*

### **41. Mengakali Teknologi dengan Musik Partisipatif**

Ketika kini banyak orang menyalahkan peran teknologi karena beragam implikasi yang muncul di masyarakat maka hal tersebut tidak berlaku untuk Jay Afrisando. Komposer yang kerap dipanggil Jay ini malah memaksimalkan pelbagai macam teknologi pada delapan (hari ke-1) dan sembilan (hari ke-2) repertoar yang dipertunjukkan. Dari penggunaan aplikasi Skype hingga Twitter, dari alat perekam digital hingga angklung, dan dari permainan improvisasi hingga pertunjukan partisipasi, menjadi pesona tersendiri dalam pertunjukan bertajuk *Mode[a]rn*, pada (25–26/4/2016) di Auditorium IFI-LIP, Yogyakarta.

Pada malam itu, pertunjukan terasa sangat beragam. Ada beberapa repertoar yang menggunakan teknologi aplikasi, teknologi media yang kini digandrungi semacam *Skype* dan *Twitter*, dan beberapa repertoar yang menggunakan teknologi perekam. Pada dua repertoar awal, Jay menghadirkan pertunjukan musik berbasis internet, yakni penggunaan *Skype*. Dimulai dengan pertunjukan kolaborasi dari pemusik lintas negara, TIGAtrio, yang terdiri dari Ng Chor Guan (Malaysia) pada *theremin* dan elektronik, Daniel de Mendoza (Colombia) pada *double bass*, dan Jay Afrisando (Indonesia) pada alat musik tiup, dapat terhubung dan menjalin sebuah sajian kolaborasi yang menarik. Kendati kolaborasi karya tiga musisi ini hanya dipertunjukkan sebagai pembuka pertunjukan, kolaborasi lintas negara ini telah memukau penonton atas ide kreatif akan pertunjukan musik yang ingin disampaikan oleh Jay selaku konseptor.

Repertoar selanjutnya menghadirkan formasi lengkap dari *band* Jay & Gatra Wardaya, antara lain Jay, Okvan, Made, Bawien, dan Lani. Salah seorang personel yang juga adalah penyanyi sekaligus pianis dengan nama panggung *Frau*, Lani, yang sedang meneruskan studinya di Jerman, turut tampil dengan pemanfaatan teknologi. Malam itu Jay & Gatra Wardaya dapat tampil dengan formasi lengkap. Tampil dengan repertoar yang berjudul “Melipat Jarak, Memelihara Dekat”, penonton disuguhkan pertunjukan interaktif.

Kemudian pada repertoar ketiga, salah satu puisi dari penulis juga sutradara, Gunawan Maryanto, dilafalkan dengan nada. Dengan term-term puitis, terjalin menjadi sebuah teks dengan arti mendalam. Jay & Gatra Wardaya lantas merespons puisi tersebut tidak hanya menjadi kata berbaris, namun menjadi syair lagu yang enak didengar. Diikuti dengan repertoar berikutnya, “Tumpuk-Undung”, Jay mengajak beberapa penonton untuk menciptakan suara dan merekamnya. Hingga sekitar sepuluh orang penonton menciptakan suara yang berbeda-beda, lalu Jay menggabungkan semua suara menjadi satu kesatuan. Setelahnya, Jay dan *band* merespons gabungan suara tersebut menjadi sebuah alunan yang mengasyikkan. Kesan responsif menjadi sangat kental.

Pada dua pertunjukan berikutnya, Jay tidak hanya menyuguhkan sajian berbalut teknologi nan modern, namun turut mempertunjukkan etnisitas dan lokalitas. Berjudul “Serat Kalatidha”, teks dari Ronggowarsito direspons dengan pelbagai nada dan instrumen Barat. Menghadirkan sebuah interpretasi yang berbeda dari sebelumnya, sebagai sebuah serat. Setelah itu, pada repertoar “Angklung 3D”, para penonton diacak menyebar menempati posisi di setiap sisi dengan memegang angklung pelbagai nada. Dengan sistem kerja responsif, seorang instruktur berdiri di tengah menggunakan sebuah senter sebagai tanda untuk membunyikan salah satu nada tertunjuk. Penonton menjadi partisipan aktif dalam menciptakan suara, layaknya bermain nada.

Setelahnya, Jay mengajak kembali penonton pada penggunaan teknologi. Pada repertoar berjudul “Apa Kamu Ingat yang Terlupa?”, Jay mengajak tiga penonton untuk menggunakan aplikasi yang telah

dirancang oleh seorang *programmer*, Banu Antoro. Sebuah aplikasi dengan fitur akan suara-suara yang bernuansakan malam hari, seperti suara jangkrik, suara kodok, dan sebagainya, dapat ditekan sesuka hati. Repertoar selanjutnya, Jay dan Gatra merespons suara-suara tersebut. Masih dalam lingkup pemanfaatan teknologi, pada repertoar berikutnya, “Twitsick”, para penonton diminta untuk memperbarui status dengan menuliskan apa saja di laman *twitter*-nya. Setelah itu, Jay dan *band* menyeleksi status penonton secara random, dan melagukan beberapa status yang ada dengan metode improvisasi. Pada repertoar terakhir “Mode[a]rn 2”, penonton disuguhi sebuah repertoar lainnya *medley* dari genre dan kecenderungan musik yang digemari penonton. Tampil prima, pertunjukan musik karya Jay Afrisando yang didukung oleh Hibah Seni Kelola ini agaknya berhasil memberikan pengalaman musikal yang baru.

### **Keterlibatan Penonton**

Setelah pertunjukan *Retetet Ndonga-Ndonga* di awal tahun, Jay kembali memberikan pertunjukan yang menarik dengan basis partisipatif. Pada pertunjukan *Mode[a]rn* ini, Jay turut memanfaatkan penggunaan teknologi dengan cermat. Dibuat sebagai *counter* terhadap keblingeran masyarakat akan modernitas dengan pelbagai penggunaan teknologi yang kerap menenggelamkan pada penggunaan yang tidak terkontrol, Jay ingin menyampaikan pesan bahwa manusia seharusnya mendapatkan sesuatu dan belajar dari kehidupan modern ini, serta bukan hanya menjadi konsumen, atau bahkan menjadi korban atas kemajuan teknologi. Berdasarkan semangat tersebutlah, Jay merancang pertunjukan musik berbasis teknologi. Dalam hal ini, Jay menangkap salah satu makna penting dalam teknologi, yakni komunikasi, dan kiranya hal tersebut selaras dengan hakikat musik.

Hal penting lainnya dalam pertunjukan Jay adalah unsur keterlibatan dari penonton. Lazimnya pertunjukan Indonesia yang kebanyakan memosisikan penonton terpisah dari penampil sehingga pertunjukan diciptakan hanya satu arah, yakni diproduksi penampil dan dikonsumsi oleh penonton, pada pertunjukan Jay, hal tersebut



berlaku sebaliknya, di mana keterlibatan penonton menjadi yang utama. Penonton dapat merespons secara langsung dan terlibat pada repertoar yang dimainkan, dan penampil merespons segala sesuatunya secara musikal, yakni dengan improvisasi.

Senada dengan hal tersebut, agaknya pendapat filsuf muda Indonesia, Martin Suryajaya, yang menyatakan bahwa seniman tak lagi dipandang sebagai ‘pencipta’, tetapi sebagai organisator yang bekerja di tengah masyarakat, dapat dianalogikan dalam pertunjukan *Mode[a]rn* ini. Dalam hal ini, penonton tidak lagi mengonsumsi atas apa yang ditampilkan, namun penonton dan penampil mencipta pertunjukan secara bersama-sama. Jay mengajak penonton untuk menciptakan pengalaman secara kolektif, mengorganisasi penonton untuk terlibat aktif. Pasalnya dengan keterlibatan penonton di dalam sebuah pertunjukan akan memunculkan rasa dan kesan estetis yang berbeda dari kesan estetis presentasi menjadi partisipasi. Di situlah peluang tawaran lain muncul, yakni estetika partisipatoris.



## *Nomadic Drift*

### **42. Simpang Siur Hidup di Atas Panggung**

Sebuah pertunjukan kolaborasi enam seniman Korea Selatan yang berasal dari berbagai genre seni menyajikan pertunjukan tidak lazim pada malam kedua Jogja International Performing Arts 2014, Kamis (27/11/2014). Keenam orang yang tergabung dalam *Nomadic Drift* ini memulainya dengan suasana panggung yang seakan terbelengkalai dan terkesan tidak siap. Tidak terdapat batasan tegas kapan pertunjukan dimulai dan kapan berakhir. Bahkan persiapan panggung pun mereka rancang sebagai bagian dari pertunjukan.

Pertunjukan yang dipertontonkan oleh *Nomadic Drift* merupakan pertunjukan nonrepresentatif. Berbeda dengan pertunjukan lain yang merancang pertunjukan dengan struktur yang konvensional, pertunjukan dari seniman Korea Selatan yang terdiri dari dua musisi (drum dan musik digital), tiga penari, dan seorang videografer memberikan pertunjukan yang asing untuk penonton.

Pertunjukan mereka biarkan melebur dalam tiap bagian tanpa adanya prolog, dialog, dan epilog pertunjukan Indonesia pada umumnya. *Nomadic Drift* memulai pertunjukan dengan menghadirkan keriuhan dan keramaian di atas panggung, dengan lampu panggung yang benderang menyinari setiap sisi panggung seakan mengajak kita untuk menyaksikan apa yang terjadi di setiap sisinya.

Pemain *Nomadic Drift* satu per satu memasuki dan membuat kesan sibuk ini merefleksikan kehidupan masyarakat modern sekarang ini. Keganjilan tontonan dimulai sejak pembawa acara masih menginformasikan pertunjukan. Para pemain satu per satu memasuki panggung

gung. Beberapa kru panggung membantu meletakkan drum set dengan tirai penutup panggung tertutup sebagian. Di sisi berlawanan, seorang pemain meletakkan sembari men-*setting* musik digital sehingga memberikan efek-efek suara aneh tanpa ilustrasi.

Tidak hanya itu, seorang pemain bertelanjang dada dengan mengenakan celana loreng-loreng ala militer memasuki panggung duduk seolah-olah bermeditasi. Lalu ia berjalan ke arah penonton sembari memanggulkan sebuah nama, memperlihatkan kepanikan. Beberapa saat setelahnya ia memasuki panggung kembali dan melakukan meditasi lagi. Beberapa menit selanjutnya ia mondar-mandir di atas panggung, dan begitu seterusnya. Sementara itu, seorang pemain perempuan mulai menggerakkan badan, melakukan gerak tari di tengah panggung.

Seorang pemain pria lainnya muncul dari arah penonton dengan membawa tas koper yang sengaja diseret agar membuat gaduh. Pemain pria ini menari setelah berganti pakaian di depan penonton. Sementara itu, penari perempuan justru beristirahat di sudut panggung dan menyaksikan aktivitas pemain lain. Ketika para pemain sibuk dengan dirinya sendiri, seorang pemain yang juga videografer mulai meletakkan proyektor di depan panggung, lalu ia mulai mengambil gambar yang langsung tertayang di layar besar pada bagian belakang.

Keenam seniman Korea dengan genre yang berbeda dengan bebas merdeka menunjukkan tingkah mereka masing-masing. Mereka yang minum di atas panggung ketika haus, mereka yang meletakkan diri dengan menyenderkan tubuh di beberapa sisi panggung, dan mereka yang turun ke bangku penonton untuk ikut menyaksikan pertunjukan, terjadi pada pertunjukan dari Nomadic Drift. Kita dapat dengan saksama melihat apa yang terjadi di atas panggung. Mereka tidak hanya memberikan kesan ramai visual, tetapi turut memberikan kesan ramai audio.

Saling bergerak tanpa bentuk yang tegas, saling mengusik satu sama lain, beraktivitas tanpa batas, merupakan maksud dan tujuan dari Nomadic Drift. Ihwal ini juga diungkap oleh Junhyeok Yu selaku manajer. Ia menjelaskan bahwa yang mereka lakukan merupakan spontanitas dari apa yang terjadi di atas panggung. Yu menyatakan

bahwa ini merupakan perpaduan gerak dan perubahan serta tubuh yang terus bergerak. Bahkan, sang manajer pun tidak mengetahui atas apa yang akan dilakukan oleh senimannya malam itu.

Nomadic Drift memberikan sebuah pertunjukan eksperimental, di mana improvisasi di atas panggung merupakan sebuah proses sekaligus sebuah tontonan. Tujuannya bukan lagi pada ihwal keindahan semata, tetapi lebih merujuk pada kesadaran atas apa yang terjadi kini. Nomadic Drift memberikan pertunjukan yang jauh dari kebiasaan pertunjukan kita. Jika kita pahami atas pertunjukan kontemporer di Indonesia, kultural menjadi basis pada karya-karya kontemporer.

Pertunjukan ini memberikan kesan absurditas atas suasana kehidupan. Pemain yang seakan tidak memberikan harmoni satu sama lain terbentuk, nuansa pergolakan antarpemain merepresentasikan aktivitas manusia yang serba sibuk. Pertunjukan tanpa judul ini runyam, terasa enam aktivitas berbeda berlangsung serentak di atas panggung, tetapi satu sama lain seolah tidak nyambung. *Chaos!*

## **Mempertanyakan Pertunjukan**

Pertunjukan kontemporer memang menjadi pesona pertunjukan belakangan ini. Malam itu Nomadic Drift memberikan pertunjukan kontemporer yang lebur, tidak hanya pada penampilan, tetapi juga pada konten sajian. Terkesan absurd pertunjukan Nomadic Drift, tetapi konsep yang dipertontonkan oleh Nomadic Drift memperlihatkan keadaan yang terjadi atas kehidupan masyarakat urban kita sekarang ini.

Nomadic Drift mempertontonkan sebuah kejujuran atas kosmos yang kita jalani. Hidup saling berjibaku satu sama lain, terjadi tumbukan dan manusia saling bergerak dinamis di dalamnya. Hidup layaknya sebuah misteri, yang terkadang menyimpan berjuta anekdot atas keterutupan dan sistem yang sedemikian rumit. Pertunjukan ini menjadi pemantik atas kebosanan dari strukturalisasi yang melekat pada setiap aspek kehidupan.

Tumbukan-tumbukan yang menggambarkan dari setiap gerak merupakan sebuah wujud pembebasan atas strukturalisasi kehidupan yang

ada. Tidak serta merta membebaskan tanpa menawarkan sebuah gagasan, pertunjukan Nomadic Drift adalah sebuah alternatif pilihan dalam menuju pemahaman atas kehidupan itu sendiri.

Inilah pertunjukan kontemporer, di mana kejujuran lebih dihargai dan menjadi nilai pada keindahan. Nomadic Drift hanyalah segelintir dari pertunjukan yang mempunyai gagasan serupa dalam jagat seni yang terbentang luas ini. Berpijak dari keseharian menjadi sebuah panggung pertunjukan. Tanpa urusan keindahan, mereka mewujudkan secara spontan dengan tajuk pembebasan. Terdengar tawa, senyum dengan wajah yang bingung dari penonton dalam menyaksikan pertunjukan. Namun, apakah kita sadar, mereka adalah kita, dan kitalah yang ada di dalam panggung sebenarnya.

Walaupun pemain dari Nomadic Drift saling berdiri sendiri dan terkesan absurd, tetapi bagi saya menimbulkan sebuah kesadaran bahwa yang mereka pertunjukan adalah keragaman di kehidupan kita sehari-hari. Seakan berbeda antara satu dan yang lain, tetapi bermuara pada satu titik tertentu yang satu sama lain sebenarnya dipertemukan. Barangkali oleh nasib.



## *Kawara Musik No Genteng Ongaku*

### **43. Pertemuan Budaya Lewat Musik Genteng**

Siapa yang mengira jika genteng yang lazimnya tersusun rapi di atap rumah dapat menghasilkan bunyi harmoni. Alih-alih bunyi antargenteng senada, genteng-genteng tersebut bernada beragam. Dibunyikan dengan ritme dan tempo tertentu, suara yang terdengar cukup asing, namun saling mengisi dan mengasyikkan untuk didengar. Malam itu (16/2/2016) sebuah karya eksplorasi musikal digelar atas hasil kerja kolaborasi antarmusisi Indonesia dan Jepang. Dirangkai dalam tajuk *Kawara Musik No Genteng Ongaku*, pertunjukan di Tembi Rumah Budaya menghadirkan sebuah pengalaman auditif yang menarik.

Kendati disertai hujan deras, malam itu tidak membuat penonton mengurungkan niatnya untuk hadir. Sebuah pertunjukan dari beberapa seniman muda Indonesia, Gardika Gigih Pradipta dan Welly Hendratmoko, mempertemukan sebuah ruang akulturasi musikal bersama para seniman Jepang, seperti Makoto Nomura, Kumiko Yabu, Shin Sakuma, dan sebagainya. Tidak hanya menghadirkan kerja kolaboratif, dalam pertunjukan tersebut turut mengundang Yohanes Subowo, Memet Chairul Slamet, dan kelompok musiknya, Gangsadewa.

Diawali dengan permainan dari Welly, Gigih, dan musisi Awajashima, Jepang, penonton diajak untuk mendengarkan nada-nada yang beragam dari suara genteng yang dimainkan. Dipukul bersamaan, bergantian, dan bersusulan memberikan sebuah pengenalan awal yang menarik bagi telinga-telinga penonton yang sebelumnya cukup asing dengan asal bunyi tersebut.

Selanjutnya, pertunjukan dari Memet Chairul Slamet dan Gangsadewa turut ambil bagian. Sebagaimana kelompok ini telah eksis dengan gaya musiknya, penonton dibuai dengan nada-nada yang lebih nyaman didengar telinga. Tidak hanya alunan musikal, pertunjukan turut direspons oleh seorang penari sekaligus pendiri Windarti Dance, Dwi Windarti.

Namun, yang menarik adalah pada bagian terakhir dari pertunjukan. Sebuah kolaborasi bersama antara Welly, Gigih, musisi Awajashima serta Memet Chairul Slamet dan kelompoknya. Alih-alih menyajikan sebuah musik yang terstruktur, bagian akhir pertunjukan menyajikan sebuah perpaduan eksperimental atas segala bunyi yang memberikan kemungkinan-kemungkinan bunyi lainnya terbentuk.

Di sini, peluang menggabungkan musik diatonis dan musik genteng terbuka lebih besar, seperti permainan piano dari Gigih, Memet dengan alat musik tiupnya (seperti *piccolo*), hingga pianika dari seorang musisi Awajashima berkelindan di dalam repertoar terakhir.

Ketika keramaian bunyi dipadu-padankan, Gigih mendatangi seorang penonton dengan sebuah genteng dan stik, dan memberikannya untuk turut bergabung dalam permainan. Penonton tersebut lantas turut memukul dengan semauanya, menambah kesan partisipatif dan lebih cair sebagai akhir dari pertunjukan.

Alih-alih perpaduan hanya didasarkan pada intuisi musikal, repertoar terakhir turut menggambarkan kesadaran *performans*. Mereka tidak hanya memperdengarkan alunan musik genteng, namun turut mencampur dengan gerak dan tari. Seorang seniman Awajashima membelah penonton sambil bergerak layaknya penari kecak, berjalan ke sana kemari, memecah perhatian penonton atas pendengaran dengan sebuah gerak yang cukup menyita perhatian.

Beberapa saat setelahnya, Windarti masuk dari sisi berlawanan sambil menutupi wajahnya dengan selendang oranye, ia menari perlahan di tengah arena. Musik yang semakin ramai turut mengajak kedua penari berinteraksi. Bergeliat, saling mengisi gerak satu sama lain, diakhiri dengan gerak yang tidak lagi terstruktur, persis dengan para penari yang sedang mengalami *trance*. Pertunjukan ditutup dengan tepuk tangan yang riuh dari penonton.

## Dari Genteng Hingga Pertemuan Budaya

Proyek musik genteng ini merupakan karya lanjutan dari Gigih dan Welly, yang pada tahun 2015 lalu sudah melawat ke Awajishima untuk berkolaborasi di Jepang sana. Gigih dengan basis musikologi dan Welly dengan basis karawitannya, bekerja sama dengan NPO Awajishima Art Center (Hyogo) yang telah berdiri sejak tahun 2013. Bersama musisi Makoto Nomura dan Kumiko Yabu, mereka mengkreasikan genteng sebagai komposisi musik baru.

Namun, genteng bukan sembarang genteng, genteng-genteng tertentu yang dapat menghasilkan suara yang khas dan diinginkan oleh si seniman. Alih-alih semua genteng yang dimainkan berasal dari Awajishima, dalam pertunjukan tersebut turut menyertakan genteng asal Godean, dan genteng asal Jatiwangi—sebuah daerah yang cukup terkenal dengan genteng dan kesenian gentengnya.

Alhasil perbedaan tidak hanya didasarkan pada bunyi, tetapi pada tiga genteng yang berbeda teritori, namun menyimpan satu asa dan semangat, yakni musik. Lewat jalan musik tiga genteng dari tempat berbeda, dua kelompok seniman berbeda negara dipertemukan dan menghadirkan sebuah kolaborasi yang apik. Perbedaan kultural pun tidak disikapi sebagai ganjalan, namun sebagai peluang akan pertemuan musik yang lebih kaya dan menarik untuk telinga pendengar.

Lantas di akhir repertoar, musik genteng tersebut tidak mencari harmoni diatonis tertentu, tetapi lewat percampuran budaya mereka membentuk tingkat virtuosonya sendiri. Ramai nan mencekam, bersama penonton mencari klimaks pertunjukan. Lantas apakah pentingnya pertunjukan tersebut digelar? Dari pertunjukan seperti ini, kiranya keberhasilan kolaborasi tidak didasarkan pada tepuk tangan dan ungkapan ‘keren’ semata dari penonton, melainkan pada perpaduan antara kedua jenis musik yang membuat keseimbangan bunyi menghasilkan alunan harmonis, tanpa ada tendensi salah satu jenis musik lebih dominan.

Oleh karena mereka bermuara pada jenis musik yang mereka tidak kuasai sebelumnya, justru hal ini membuat ruang negosiasi yang setara dalam penciptaan musik. Di sinilah kerja kolaboratif, di



mana negosiasi musik dan budaya dipertemukan guna memberikan pengalaman baru, baik auditif maupun visual untuk pendengar. Di luar hal-hal yang menarik dari karya Gigih dkk., alangkah indahnya eksplorasi bunyi genteng sebagai fondasi bunyi atau pencarian nada baru sehingga dapat lebih dieksplorasi, sebagaimana pertunjukan ini menautkan term genteng yang cukup dominan di tajuk karya.



## *Sadako*

### **44. Dua Tradisi, Satu Tubuh, dan Satu Kisah Pulu**

Tiada yang mengira seorang perempuan dapat menari dengan piawai pelbagai gerak *hip hop* dan *break dance* di atas panggung. Namun, yang menarik adalah ketika gerak yang lazimnya energik dan digunakan untuk mengekspresikan sebuah perayaan justru menjadi medium ungkap sebuah narasi tentang sebuah kisah pilu. Kiranya hal tersebut terbetik dari pertunjukan yang bertajuk *Sadako* dari Valentine Nagata-Ramos—seorang koreografer dari Uzumaki Company.

Sebuah pertunjukan tari kontemporer yang digelar di Jakarta (16/5/2017), Bandung (18/5/2017), dan Auditorium LIP Yogyakarta, Sabtu (20/5/2017) dari seorang koreografer Prancis dengan mengangkat kisah *Sadako Sasaki*. Kisah seorang anak berusia 12 tahun yang meninggal karena leukimia yang dideritanya. Penyakit tersebut dikenal sebagai ‘penyakit bom atom’ yang mulai dideritanya ketika berumur dua tahun. Pasalnya sebuah bom atom jatuh di kota di mana ia tinggal, Hiroshima. *Sadako* dapat bertahan hidup hingga sepuluh tahun setelahnya.

Yang tidak kalah pilu adalah cerita bagaimana ia bertahan hidup. Sebagaimana Asia Timur mempunyai kearifan lokal yang beragam dan hidup bersama masyarakat maka di Jepang terdapat sebuah legenda yang dipercaya bahwa “Barang siapa dapat membuat seribu origami berbentuk burung bangau maka permintaannya akan terkabul.” *Sadako* yang bertekad sembuh lalu membuat seribu origami, laiknya legenda yang ia percayai. Namun, malang tidak dapat ditolak, ajal menjemput lebih cepat. Belum genap 1.000, *Sadako* menghembuskan napas terakhirnya ketika ia baru membuat 644 origami burung bangau.

Alih-alih duka melanda, teman sepermainan dan sesekolahnya tidak tinggal diam. Mereka melanjutkan menggenapkan origami yang dibuat Sadako hingga usai. Lantas 1.000 origami burung bangau yang telau usai dibuat disemayamkan bersama jenazahnya. Cerita pilu ini bukan sekadar cerita biasa, tidak hanya menceritakan perjalanan hidup seorang anak yang menderita sebuah penyakit, melainkan tersemat simbol akan harapan. Usut punya usut, pascakematian Sadako, legenda origami burung bangau ini menjadi simbol perdamaian.

Bertolak dari cerita inilah, seorang koreografer dengan basis tubuh *hip hop* dan *butoh* terinspirasi membuat sebuah repertoar dengan menggunakan nama sang anak, Sadako. Namun, sebagaimana seni tidak hanya mempresentasikan dengan wantah atas cerita tertentu, di sini Valentine mengambil cerita tentang perjalanan hidup dari masa kecil hingga menuju dewasa. Untuk tetap mengingatkan kita pada Sadako, lantas Valentine menyertakan origami burung bangau berukuran besar dan dua buah sandal jepang di setiap pertunjukannya.

## **Pertunjukan Energik Berbalut Emosi**

Pertunjukan dibuka dengan penampilan dari lima penari *hip hop* Indonesia, yakni Steven Russel, Eriza Trihapsari, Mario Avner Francis, Dheidra Fadhillah, dan Michael Halim. Dipertunjukkan sebuah repertoar hasil dari residensi kreasi lima penari tersebut yang telah dilakukan di Jakarta sejak tanggal 13 hingga 15 Mei 2017.

Diawali dengan panggung tanpa cahaya, suara deru ombak samar-samar terdengar. Dengan cahaya yang teram-teraram, lima penari berpakaian *casual* mulai memasuki panggung. Mereka bergerak secara senada dengan ragam kosa gerak *hip hop* dan *break dance*. Beberapa kosa gerak dasar *hip hop* mereka tunjukkan secara bersamaan. Setelahnya suara mendengung terdengar keras, mereka terpecah ke segala arah—sementara suara nada tinggi dari tuts piano mulai berbunyi bergantian namun perlahan, dua penari di sisi kiri, dan tiga penari di sisi kanan panggung—jika dilihat dari bangku penonton.

Di sisi kiri, seorang laki-laki dengan basis tubuh *break dance* mulai bergerak secara simultan, kosa gerak *flares* hingga *baby spins*

ia lakukan. Sementara penari perempuan datang menghampiri tiga penari di sisi kanan. Ia menaiki punggung salah seorang penari laki-laki yang tengah tertelungkup. Lantas suara kendang terdengar, seorang penari perempuan tadi menggerakkan tangannya laiknya gerak tari Jawa. Pelbagai gerak seperti *ngiting*, *ukel*, dan ragam eksplorasinya ia tunjukkan.

Sementara seorang lainnya mendatangi dengan menggeliat, se-sekali ia melakukan kosa gerak dasar *break dance* hingga teknik *flares*. Dua orang penari lain menggeliat turut mendekati, hingga mereka bergerak serupa dan seirama. Selanjutnya, mereka membentuk formasi lingkaran, sementara satu di antaranya melakukan *windmills*, *hand hops*, hingga *flares*. Empat penari lainnya bergerak dengan basis eksplorasi *hip hop* mengikuti pola bunyi.

Tidak lama berselang, tiga penari berjalan meratap ke arah penonton. Sementara satu lainnya perlahan mengikuti dari kejauhan hingga berdekatan. Sementara satu penari lainnya melakukan gerak jalan perlahan di tempat terpisah dari empat penari lainnya hingga melakukan *head spin*. Kelima penari tersebut menari dengan energik disertai tempo yang cepat. Alhasil tarian nomor pertama ini sarat dengan gerakan cepat, menyerupai semangat akrobatik.

Pada adegan selanjutnya, mereka terpecah, sepasang laki-laki dan perempuan berada di sisi belakang kiri panggung dan sisi depan kanan panggung, sedangkan satu orang tersisa menari di tengah panggung. Dua pasang penari tadi bergerak cukup unik, di mana laki-laki berposisi duduk, sementara penari perempuan melangkah dengan beralaskan kaki laki-laki pasangannya. Sang penari perempuan berjalan memutar laki-laki. Lantas satu penari tersisa menghampiri, memberikan langkah baru bagi perempuan untuk berjalan ke arah yang berbeda. Begitu pun dengan pasangan penari di sisi depan. Setelahnya laki-laki tersebut kembali di tengah, ia melakukan *flares* hingga lampu pertunjukan padam. Repertoar pertama usai.

Repertoar kedua bertajuk *Sadako*. Ditarikan tunggal oleh koreografernya secara langsung, Valentine Nagata-Ramos. Dalam cahaya yang berangsur terang, sehelai kertas berbentuk origami burung

bangau tergeletak di tengah panggung. Valentine yang tengah duduk bersila menatap tajam ke arah origami tersebut. Alih-alih nuansa yang dibangun tegang, Valentine justru melakukan gerak mengejutkan, yakni dengan melakukan *hand hops*—berdiri bertumpu pada satu tangan dengan kaki di udara, dan melakukan gerakan *head spin*, memutar tubuh yang bertumpu pada kepala—dengan durasi yang tidak sebentar. Memberi impresi bahwa pertunjukan akan seperti apa, terlepas dari teknik yang dimiliki akan tari *hip hop* penari sangat baik.

Tidak lama berselang, Valentine berjalan menuju ke arah penonton. Namun tidak berjalan dengan laku yang lazim, ia justru mengeksplorasi gerak *hip hop* sebagai kosa gerak di setiap rangkaian gerak dalam tarinya. Setelahnya ia kembali menghampiri tempat di mana origami tersebut diletakkan. Namun perlu diingat, setiap gerak yang ia lakukan selalu mengandung unsur *hip hop* sehingga eksplorasi atas gerak *hand hops*, *elbow hops*, *flares*, *windmills*, *headspins*, *baby spins*, tidak jarang terlihat. Valentine lalu membuka perlahan origami burung tadi hingga berbentuk lembaran. Lantas ia bersimpuh di atas kertas tersebut dengan ditemani suara dengung.

Dengan raut wajah ragu, ia berjalan mundur secara perlahan. Kemudian lampu sekejap padam, dan posisi Valentine seakan sedang berjalan menjaga keseimbangan laiknya di ketinggian. Sementara lampu secara banal menyala, menghempaskan bias cahaya secara semena-mena, seakan mengisyaratkan sebuah tanda akan sebuah perjalanan. Sekian menit ia bergerak, Valentine masih dengan gerak eksploratif dengan tingkat teknik yang sulit. Tersemat impresi bahwa stamina yang dimiliki Valentine dalam menari stabil. Pasalnya ia tidak tampak kelelahan, cara pernapasan yang ia lakukan pun menunjukkan pola latihan yang terstruktur sehingga Valentine sudah sangat baik dalam mengatur napas demi napas di tiap geraknya.

Valentine bisa dengan sangat mudah melangkah ke segala arah dengan pelbagai gerak eksplorasi yang bertumpu pada basis tubuh *hip hop*-nya. Kendati ia menari tunggal, ruang pun terasa terisi dengan gerak yang ia lakukan seorang diri. Nuansa akrobatik pun tidak dapat disangkal dengan banyaknya ragam gerak berputar, *headspin*, *flares*,

*windmills*, dan sebagainya. Ketangkasan teknik tubuh dan eksplorasi gerak yang ia rangkai mengisi cerita perjalanan Sadako.

Di adegan selanjutnya, ditandai dengan alunan lirik ‘shakuhachi’, suling bambu Jepang, semua terjadi berkebalikan. Valentine diam termangu menutup tubuhnya dengan kertas origami tadi. Pada adegan ini eksplorasi kesunyian tubuh sebagai bentuk kebiadaban manusia menjadi poin yang utama. Dalam momen inilah Valentine bergerak secara perlahan, menggeliat dengan tempo yang lambat, sebuah jalan eksplorasi dari *butoh* Jepang—merujuk pada *butoh* putih: *butoh* yang lebih ekspresif dalam gerak atau tempo. Sesekali ia mengurai rambutnya, dengan melipat kertas dan memeluknya ke sisi panggung yang berbeda. Sekejap impresi akan nuansa pertunjukan berubah signifikan.

Dengan nuansa yang berbeda, gerakan energik tidak lagi terlalu dominan. Valentine lebih banyak mengeksplorasi gerakan merayap perlahan, tetapi yang menarik adalah sesekali ia tetap menyisipkan gerakan *hip hop* menyerupai *hand hops*, *flares* atau *baby spins*. Alhasil *butoh* yang diwujudkan Valentine merupakan hasil eksplorasinya. Dan hal ini kiranya terakomodasi dalam *butoh* putih. Di mana tidak *an sich* laiknya para seniman *butoh*, seperti Kazuo Ohno, Min Tanaka, atau Akaji Maro. Dalam hal ini, semangat dan metode *butoh* dalam mengekspresikan sesuatu hal itulah yang digunakan Valentine dalam menghadirkan Sadako di atas panggung secara mendalam.

Alunan *shakuhachi* yang membuat suasana menjadi tenang tersebut lantas menjadi latar belakang ketika Valentine membuat origami burung bangau secara perlahan. Setelah origami burung terbentuk, lantas raut wajah Valentine berbinar. Ia memandang dengan tenang, hingga akhirnya ia menghempaskannya ke udara. Setibanya origami burung bangau mendarat di tanah, lampu pertunjukan meredup, pertunjukan selesai.

### **Ketika Timur Berbalut Barat dan Sebaliknya**

Terbetik dari repertoar *Sadako*, tersemat banyak poin yang dapat dipetik, di antaranya adalah kerja koreografer dalam mengelindankan

basis tubuh tari yang dimiliki oleh seorang atau sejumlah penari. Secara lebih jelas, perkelindanan tari Timur dan tari Barat dari seorang penari, serta bagaimana mengolahnya menjadi satu pesona tersendiri. Dalam hal ini penari Indonesia—peserta residensi—dengan basis tubuh *hip hop* dan basis tubuh tari tradisi Indonesia, serta Valentine dengan basis tubuh *hip hop* dan pembelajarannya atas *butoh* maka di sinilah peran Valentine dapat dicermati.

Dari repertoar pertama, tampak kerja Valentine tidak terlalu berat pada teknik, terlebih kelima penari memang sudah mempunyai basis tubuh *hip hop* dan *break dance*. Namun, yang menarik adalah kerja *Valentine* dalam menyusun gerak yang tidak hanya menarik untuk dipandang, tetapi juga memberikan alur atau dramaturgi yang baik. Implikasinya adalah penonton tetap diajak berpikir. Lalu yang menarik, Valentine tetap ingin memasukkan tubuh tradisi di dalam repertoar pada hasil residensi tersebut, terlihat dari beberapa gerak penari perempuan dengan basis gerak tradisi Indonesia, yakni tari Jawa. Namun sebagaimana residensi dengan durasi waktu kilat, repertoar pertama yang diharapkan dapat mewakili dua kebudayaan, sayangnya belum terlalu menyatu. Ia macam etalase belaka.

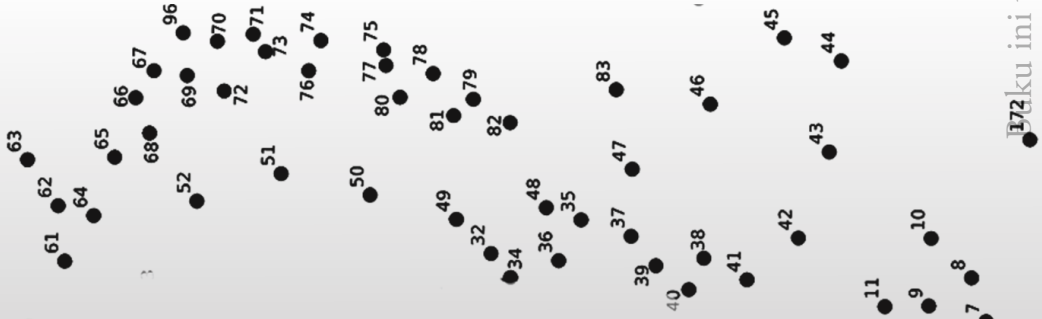
Alih-alih serupa, hal tersebut tidak terjadi di repertoar selanjutnya, *Sadako*. Repertoar kedua merupakan tingkat lanjut dari pola negosiasi yang ia terapkan lainnya di repertoar pertama. Dalam arti, repertoar kedua terasa preposisi dan ideal dalam saling-silang budaya, hingga pilihan gerak dalam menyampaikan gagasan. Peralannya, Valentine telah mencampurkan tari *hip hop* dan *butoh* dengan cukup representatif di mana ketangkasan dan teknik tubuh Valentine akan *hip hop* dan *break dance* yang ia punya sudah tinubuh. Secara lebih lanjut, Valentine sudah dapat memilih dan menempatkan gerakan *hip hop* di dalam repertoarnya dengan tepat. Selanjutnya, Valentine turut mengeksplorasi kosa gerak *hip hop* dan kosa gerak *butoh* di dalam tariannya. Permasalahannya adalah tidak mudah menempatkan kosa gerak *hip hop* pada *butoh*. Dan kesulitan itu tidak hanya pada preposisi, namun pada tempo dan alur. Hal ini tentu berimbas pada kemampuan fisik yang dituntut lebih cakup.

Sebagaimana kosa gerak yang diwujudkan Valentine sarat dengan kemampuan fisik maka kesan yang didapat dari repertoar *Sadako* memang berangkat dari kepiawaian fisik Valentine. Dalam hal ini, kerap timbul kerancuan yang perlu diartikulasikan, pasalnya pesona tubuh fisik kerap kali menenggelamkan pesan yang ingin disampaikan sang koreografer ketika terlalu banyak gerak yang tidak diperlukan. Imbasnya, penonton akhirnya terlalu sibuk menikmati dan mengartikan gerakan per gerakan, tetapi lupa ketika gerak tadi menjadi kesatuan. Alhasil perlu satu kebijaksanaan dan kesetiaan pada gagasan dalam meramu gerak yang sesuai nan tetap. Dalah hal ini hal fisik bukan berarti nir-makna, dalam tari justru visual tetap penting, di mana melalui gerak dapat menyulam imaji dan menyampaikan gagasan tertentu.

Selanjutnya, ketangkasan fisik *hip hop* seakan lebur ketika bertemu dengan *butoh*. Namun, Valentine tidak wantah mencampurkan *butoh* dan *hip hop*, melainkan hanya menyisipkan sesekali pada waktu (*timing*) yang rasanya penting. Impresi yang muncul adalah percampuran *butoh* yang berpusat pada detail gerak dengan tempo lambat, menyatu dengan *hip hop* yang detail dengan tempo cepat. Permainan detail dengan tempo yang berubah menjadi sebuah keistimewaan yang dihadirkan.

Terlepas dari catatan pada karya Valentine, karya ini telah menunjukkan kerja serius dari kepenarian dan koreografi yang terwujud di karyanya. Ia tampak tidak main-main dengan budaya yang ia emban, gagasan yang ia angkat, dan karya tari yang ia tunjukkan. Bertolak dari karya ini, rasanya seni tari bukan hanya presentasi gerak semata, namun cara lain untuk menginterpretasi, salah satunya sebagai wujud doa—yang dalam tarian ini ditujukan untuk Sadako maka atas apa yang dilakukan Valentine, saya percaya bahwa Sadako selalu tersenyum ketika repertoar tersebut dipertunjukkan.





172ku ini tidak diperjualbelikan.



# BAGIAN 6

## MENGAKOMODASI TAWARAN MENCIPTAKAN TEROBOSAN



## *I Know Something that You Don't Know*

### **45. Menjadi Sudut Pandang yang Kehilangan**

Kedua telapak tangannya tertangkap di bibir meja. Ia hanya duduk terdiam, tak sepele kata pun keluar dari mulutnya. Ia hanya mendengar dan melihat segala sesuatu yang berada di depannya. Seorang perempuan sambil menangis membawa sebuah bingkai foto dengan bergambarkan wajah seorang perempuan tua yang baru saja meninggal. Namun lagi-lagi, ia hanya terdiam melihat peluh tangis yang terurai di seperempat malam pertama.

Ketika malam semakin larut, ketika tiada lagi insan di sampingnya, sang perempuan tua itu muncul dalam bayang-bayangnya. Mengembalikan segala ingatan yang telah dijalani oleh mereka berdua sebagai pasangan suami-istri. Kenangan mengarungi kehidupan bersama, yang memancarkan kebahagiaan dan keintiman. Hal yang hanya diketahui olehnya, bukan orang kebanyakan, bahkan anak atau saudaranya sekalipun. Lantas hanya kenanganlah yang menemaninya hingga fajar—bahkan ajal—menjemput.

Adalah secuil peristiwa pertunjukan dari karya terbaru yang bertajuk *I Know Something that You Don't Know* dari kelompok teater boneka asal Yogyakarta, Papermoon Puppet Theatre (PPT). Setelah berhasil dengan karya *A Bucket of Beetles* yang dipentaskan secara daring pada awal bulan, PPT kembali menggelar pertunjukan daring untuk karya terbarunya pada Rabu (12/8/2020). Namun, yang berbeda, karya terbaru mereka merupakan pertunjukan boneka *binaural* yang bereksperimen pada bunyi dan *light mapping*. Pun kesempatan eksperimen ini selaras dengan lokus pertunjukan digelar, Sumonar Fest 2020—festival *video mapping* dan instalasi seni cahaya.

Berdurasi tidak lebih dari 45 menit, pertunjukan ini dirancang oleh Maria Tri Sulistyani (Ria) dan Iwan Effendi. Cerita yang dibuat oleh Ria tersebut lantas diwujudkan oleh Pambo Priyojati dan Beni Sanjaya, sebagai *puppeter*. Sementara untuk pertunjukan topeng boneka, Pambo dan Beni dibantu oleh sang pemilik cerita, Ria. Sebagaimana digelar untuk festival cahaya maka karya ini turut menampilkan *light mapping* yang diolah menggunakan *overhead projector* (OHP) oleh Pambo, Beni, dan Rusli Hidayat dalam pertunjukannya. Sementara pada musik, karya ini kembali mempercayakan Yennu Ariendra untuk mengolah bunyi. Namun, dalam mengelolanya menjadi pertunjukan *binaural*, Iwan Effendi lah yang menanganinya.

Dipertunjukkan sebagai salah satu repertoar pada festival yang mengangkat tema *Mantra Lumina*—atau harapan terbaik melalui cahaya—PPT mengalami lonjakan penonton dari yang sebelumnya hanya digelar untuk 200 orang menjadi 350 orang. Hal yang mengejutkan, 150 tiket tambahan habis dalam hitungan jam. Di luar keberhasilan penjualan tiket dan atensi penonton, apakah PPT berhasil memberikan sajian terbaiknya? Adakah yang dapat kita petik dari karya terbarunya?

## **Cerita Sederhana dan Cara Ungkap yang Tidak Sederhana**

Jujur saja dari sekian banyak karya PPT, cerita yang berakhir dengan air jatuh dari pelupuk mata ke pipi adalah cerita lama. Hampir semua karyanya berakhir demikian. Namun, apakah cerita yang berakhir sedih itu salah? Maka jawabnya, tentu tidak. Alih-alih PPT membuat karya dengan romansa bak sinetron televisi, cerita yang dipentaskan PPT selalu mengunggah, baik secara wacana hingga kesadaran. Kesedihan yang dibangun pun tidak dibuat-buat dan dilebih-lebihkan, melainkan selalu terbentuk dari konsekuensi pemilihan sudut pandang cerita.

Pada *I know Something that You Don't Know*, Ria menerangkan bahwa stimulasi cerita dibuat berdasarkan kisah nyata. Neneknya yang berusia 108 tahun selalu duduk dan diam di sisi yang sama. Melihat

sang nenek, Ria menyadari bahwa berapa banyak memori yang ia rekam secara indrawi ketika ia duduk menyaksikan pelbagai aktivitas yang terjadi di depan matanya. Lantas stimulasi tersebut diimbuhkan Ria dengan cerita sederhana yang ada di sekeliling kita, kehilangan.

Di dalam pertunjukan, sang kakek hanya diam—tanpa sepeatah kata—melihat keadaan setelah kehilangan terjadi. Sementara orang di sekitarnya kalang kabut merasakan kesedihan, tetapi seakan lupa setelah ia keluar dari pintu rumah. Namun, hal yang menarik, di antara kesedihan itu, sang kakek yang selalu diam justru menyimpan sebuah memori yang lebih dari siapa pun. Kenangannya bahkan menuntunnya untuk bertemu kembali dengan sang mendiang istri.

Hal ini tentu menohok bagi saya, di mana diam seperti yang kakek lakukan bukan kegiatan pasif, melainkan kegiatan aktif yang menyimpan segala kejadian ke dalam bentuk memori yang terkadang lebih tajam. Tampilan lebih jauh adalah apakah kita lebih banyak mendengar atau justru ingin didengarkan? Dari sinilah saya berpendapat bahwa PPT selalu mengemas persoalan besar dengan cerita yang sederhana, tetapi subtil dan menggugah kesadaran.

Tidak hanya sampai di situ, PPT mengemas pertunjukan dengan tidak tanggung-tanggung. Di mana sudut pandang sang kakek dipaksakan—dalam artian yang positif—kepada penonton. Sederhananya, sang kakek adalah kita, penonton. Hal ini ditandai dengan kedua telapak tangan yang tertangkap di meja, berada persis di depan layar bagian bawah sehingga seolah-olah pandangan layar si kakek adalah pandangan mata penonton. Dari situlah emosi pertunjukan semakin meningkat dan larut, di situlah penonton merasakan *liminoid* di dalam pertunjukan.

## **Ketika Teater Boneka Bernegosiasi dengan Teknologi**

Bukan tanpa sebab, PPT bermigrasi ke platform pertunjukan digital. Adalah Covid-19 yang masih menghantui dan memengaruhi pertunjukan fisik di Indonesia, menjadi penyebabnya. Alih-alih hanya meminjam platform dan format pertunjukan digital sebagai medium

presentasi, PPT justru berhasil bermain-main dengan luwes dengan momok yang kerap diwaspadai oleh insan teater ataupun teater boneka.

Pada *I know Something that You Don't Know*, PPT berhasil menggunakan teknologi digital sebagai bagian dari pertunjukannya. Hal ini berkelindan pada karyanya, yakni *pertama*, PPT memfungsikan layar sebagai bagian dari karyanya. Sebagaimana pertunjukan digital memaksa jarak dan jangkauan pandang yang tunggal, berbeda dengan pertunjukan fisik maka PPT menjadikan layar yang disaksikan penonton seolah-olah menjadi si kakek di dalam pertunjukan. Ditandai dengan kedua telapak tangan yang tertangkap di meja adalah pikiran cerdas PPT menjadikan teknologi sebagai bagian dari cara unguap pertunjukan.

Pun saya sempat menimbang-nimbang, bagaimana perwujudan karya ini jika dipentaskan secara fisik? Apakah sudut pandang yang ditandai tangan tertangkap di depan layar akan berubah? Apakah hal ini hanya berhasil jika dipentaskan secara daring? Maka dari itu, karya ini berhasil menggunakan teknologi, tidak hanya sebagai cara unguap, tetapi juga estetika dari pertunjukan itu sendiri. Hal ini mengingatkan saya pada pernyataan Daniel Meyer-Dinkgräfe (2015) di mana *liveness* pada *live-streaming* tidak hanya meminjam ruang daring semata, tetapi mengolahnya sebagai bagian dari pertunjukan dan menghidupkan *liveness*-nya sendiri.

*Kedua*, pertunjukan binaural yang bereksperimen pada bunyi. Tidak hanya diputar sebagaimana mestinya, musik di dalam pertunjukan diolah menjadi mode suara kitar (*surround sound*). Ada beberapa elemen bunyi pada musik yang lebih diperkuat seolah-olah nyata, seperti bunyi nyamuk, tokek, motor, serta ketukan pintu. Jadi, bebunyian tersebut seolah-olah ada di sekitar kita jika kita menggunakan *headphone* atau *earphone*. Hal ini mengingatkan saya pada teknologi musik 8D, 24D, hingga 32D, yang elemen musiknya diurai dan dapat ditempatkan lebih kuat untuk mendukung pengalaman dengar tertentu.

*Ketiga*, penggunaan OHP dan artistik pertunjukan. Sejujurnya penggunaan bayang-bayang pada pertunjukan PPT bukanlah hal baru. Namun, di dalam karya ini, permainan bayang-bayang mendapat porsi

yang kuat dan menentukan, yakni ketika mengartikulasikan memori kakek dan istrinya. Permainan bayang-bayang yang dioperasikan dengan menggunakan OHP dengan layar tembak, seperti pintu, jendela, teko, membuat pertunjukan semakin dramatis.

Ketiga poin itulah yang membuat karya ini menjadi penting dalam lanskap pertunjukan daring selama pandemi di mana ia tidak hanya meminjam ruang, tetapi mempertimbangkan unsur daring, mulai dari layar hingga suara sebagai sesuatu yang juga digarap. Namun, terlepas dari keberhasilan kelindan teknologi, PPT memanggul tanggung jawab besar. Pasalnya ia menjadi acuan penonton—dan juga seniman lain—dalam melihat seni pertunjukan kontemporer, khususnya pada teater boneka maka PPT perlu terus merawat daya kritisnya agar tidak terjebak pada format yang baku dan itu-itu saja. Tak hanya itu, ketika PPT mengeksplorasi teknologi atau perangkat ungkap yang lain, ia tidak hanya menjadi pengguna semata, tetapi dapat memberikan sudut pandang yang berbeda dan memberikan tawaran pertunjukan yang berbeda.



## *Retetet Ndona-Ndona*

### **46. Mengorkestrasikan Kebisingan Kendaraan**

Malam itu (27/1/2016), PKKH UGM terdengar cukup gaduh dengan rangkaian suara ‘*bleyeran*’ kendaraan bermotor. Kendati cukup bising, suara tersebut membentuk sebuah pola dan keteraturan yang ‘lain’. Bertajuk “Percakapan dengan Kebisingan 2.0: Orkestra Retetet Ndona Ndona”, sebuah eksperimentasi dari seorang musisi Jogja, Jay Afrisando, mengeksplorasi dinamika suara kendaraan bermotor yang acapkali terdengar mengganggu ketika berada di jalan raya.

Berawal dari kegelisahannya atas suara yang diproduksi kendaraan secara masif, terdapat dua jenis suara bising yang terakomodasi di masyarakat. “Dari kendaraan bermotor ada suara bising yang dapat didengar, tetapi ada suara bising yang tidak dapat diterima telinga,” ungkap Jay. Kesadaran itu lantas membuat Jay kembali merangkai sebuah pertunjukan dengan bingkai orkestra. Berbeda dengan karya sebelumnya di Jogja Artweeks 2015, sebuah video merekam interaksi Jay (saksofon) dan Erson (trompet) ketika kendaraan berhenti di lampu merah beberapa perempatan di Yogyakarta. Kini Jay merangkul penonton sebagai salah satu kontributor dalam pertunjukannya.

Bermodalkan sebuah aplikasi, semua penonton yang datang dapat terlibat secara langsung. Hanya menyentuh salah satu sisi layar ponsel, dengan empat mode suara: suara klakson; suara motor dalam keadaan diam; suara ‘*bleyeran*’ motor; dan kombinasi suara klakson serta ‘*bleyeran*’ laiknya kendaraan berkampanye, suara kebisingan kendaraan ketika di jalan raya diperdengarkan.



Alih-alih suara dibiarkan tidak berpola, lewat arahan Jay kepada empat dirigen di depan empat baris dari tempat duduk penonton, diberikan arahan akan kapan bunyi itu dimainkan. Laiknya seorang dirigen, Jay mengatur pola, tempo, dan suara kendaraan bermotor menjadi sebuah alunan bunyi yang lebih terstruktur. Terdengar cukup gaduh namun harmonis. Apakah itu musik?

Tidak hanya berhenti pada suara kendaraan yang terpola, namun Jay membuat sesi yang mengakomodasi respons suara bising dengan alunan musik diatonis. Beberapa alat seperti *keyboard*, selo, drum, serunai, dan suara vokal, dipertemukan oleh Jay dan empat dirigen tersebut. Walaupun terkesan improvisasi, alunan suara terasa merdu nan musikal mengobati telinga yang lelah mendengar kebisingan.

Sesi selanjutnya merupakan sesi terpenting dalam orkestra gaya partisipatoris tersebut. Adalah sebuah pertemuan antara suara kebisingan kendaraan bermotor dengan alunan musik diatonis. Bersifat saling merespons satu sama lain, kedua jenis suara saling berkelindan. Terkadang terdengar bersamaan, terkadang terdengar bersusulan. Lewat arahan Jay, para musisi dan penonton membentuk sebuah pola suara yang cukup unik, namun tidak asing. Laiknya aktivitas keseharian kita di jalan raya, terdengar gaduh, namun kita turut ambil bagian.

Dalam sesi tersebut, Jay menamainya sebagai percakapan dengan kebisingan. Sebuah upaya Jay dalam menyikapi kebisingan kendaraan yang selalu dialami setiap insan. Dari pertunjukan tersebut, sebuah solusi Jay tawarkan dalam menghadapi pelbagai suara kendaraan yang memekakkan telinga. “Solusi *pertama* adalah mengurangi kebisingan dari diri sendiri. *Kedua*, jika kebisingan tidak dapat dihindarkan maka bercakap-cakaplah dengan kebisingan. *Ketiga* adalah mengistirahatkan telinga setelah setiap waktu digunakan,” jelas Jay.

## Cerminan Keseharian di Jalan Raya

Tajuk karya *Retetet Ndonga-Ndonga* seakan mewakili pengalaman kita di jalan raya. Karya ini juga menunjukkan bagaimana kedekatan penonton dengan knalpot kendaraan, seperti ketika berada di jalan raya; ketika berada di bengkel; ketika terdapat kampanye salah satu parpol;

dan sebagainya. Alih-alih dihadirkan secara wantah, pengalaman itu tidak secara mentah dikemas Jay pada sebuah pertunjukan. Tak hanya menghadirkan begitu saja, Jay turut memberikan solusi yang dapat menjadi alternatif ketika kita mengalami hal itu di kemudian hari.

Selain itu, pada pertunjukan ini, Jay turut mengajak penonton menjadi kontributor penting dalam pertunjukan. Penonton pun terlihat asyik memainkan aplikasi, sembari menatap dirigen yang mengarahkan pola bunyian. Laiknya sebuah permainan, penonton khusyuk mengikuti satu per satu kejadian yang berlangsung. Bertolak dari hal tersebut, agaknya benar ungkapan Johan Huizinga lewat buku *Homo Ludens*-nya (1988) yang menyatakan bahwa sebuah permainan membuat interaksi dan komunikasi terjalin. Lewat langkah ini sebuah pertunjukan dapat terjalin secara komunikatif dan interaktif.

Menyambung Huizinga, partisipatoris memang langkah tepat dalam memberikan sajian pertunjukan yang berguna bagi penonton. Hal ini pun diamini oleh Thomas Turino (2008) akan metode pertunjukan partisipasi yang mempunyai kelebihan dibanding dengan penonton yang presentasional (penonton pasif), di mana pertunjukan dapat lebih tersampaikan karena membuat penonton mempunyai posisi penting dalam pertunjukan. Alhasil sebuah pesan reflektif yang dikemas menghibur, Jay turut ‘mendidik’ penonton untuk lebih peka terhadap keadaan sekitar, juga memungkinkan jika pesan dan esensi pertunjukan dapat tersampaikan dengan baik.

Lewat pertunjukan yang merangkul banyak pelaku (musisi, perekam audio, *programmer* aplikasi, dan penonton), karya ini telah memberikan tawaran yang kental dengan partisipatif. Tentu karya ini terasa tak utuh jika kita memosisikannya sebagai suatu karya yang dipertontonkan secara khidmat. Sebagai gantinya, karya ini mendapati maknanya ketika penonton berpartisipasi secara langsung. Melalui pengalaman penonton, keutuhan karya dan rasa yang ingin dicapai Jay dapat terjalin. Bukan dengan keindahan nada dan harmoni, melainkan keikutsertaan penonton sebagai bagian dari karya. Namun, yang patut Jay perhatikan di karya mendatang adalah bagaimana Jay mengelola dan mengatur keikutsertaan penonton secara lebih beragam, bertingkat dan hidup—tak sekadar ikut serta, tetapi terlena hingga lupa esensi dan maknanya.



## *Pooh-Pooh Somatic*

### **47. Himpunan Emosi dalam Pertunjukan Nirkata**

Lima utas tali terbentang ke segala arah, dengan beragam jenis busana tergantung di atasnya. Lima orang penampil mulai bergelagat asing, menyelinap di antara pakaian tergantung. Meletakkan tubuh ataupun wajah di salah satu pakaian, dan bertumpu atasnya layaknya jemuran. Alih-alih menarasikan sebuah cerita dengan dinamika pertunjukan yang klimaks, karya tersebut justru tak berasal dari naskah teater tertentu, bahkan mereka membuat cerita berdasarkan olahan pendekatan emosi. Pun penonton tidak dapat mengharapkan sebuah alur yang klimaks layaknya drama atau sinetron, melainkan datar, dan lebih monoton.

Itulah yang tersemat dari pertunjukan bertajuk *Pooh-Pooh Somatic: On Crowd of Biographies* dari Kalanari Theatre Movement di PKKH UGM Yogyakarta, pada dua hari pertunjukan (21–22/8/2017). Ibed Surgaya Yaga, selaku sutradara, memang berangkat dari mempertanyakan kehadiran bahasa konvensional yang acapkali tidak dapat menggambarkan perasaan tertentu. Akhirnya Ibed menemukan dua hal penting dari pencariannya, yakni bunyi dan gerak. Lantas bunyi yang muncul karena luapan emosi, serta gerak sadar, dikelindankan dengan biografi tubuh yang dimiliki penampil untuk disusun sedemikian rupa hingga menjadi sebuah karya.

Kendati berbeda dengan pertunjukan teater lazimnya, karya yang mendapat hibah Seni Kelola ini justru memberikan tawaran alternatif akan narasi baru dari pendekatan emosi, fungsi terapi bagi penonton dan penampil, serta penjelajahan daya estetika yang menarik. Dampak dari pertunjukan ini tidak hanya dimaksudkan untuk penonton, melainkan untuk para penampil dan niscaya untuk jagat teater itu sendiri.

## Kolase Emosi Menjadi Bahasa

Pertunjukan dihelat pada sebuah taman halaman belakang PKKH UGM. Terbentang dari satu pangkal pohon yang sama lima utas tali dengan jemuran menggantung di atasnya. Sementara penonton memasuki arena pertunjukan, kelima penampil, yakni Dinu, Assabti, Dayu, Brili, dan Rosalia, tengah menjemur pakaian. Tidak hanya itu, mereka turut menyambut penonton yang datang, baik bersalaman, bertegur sapa, maupun melakukan perbincangan.

Bagi Ibed, bagian ini merupakan bagian awal dari pertunjukan. Ibed memberikan rasa keintiman yang berlapis, yakni dekat dan menyebarnya penonton di antara penampil; pemandangan jemuran yang tidak asing; serta perbincangan hangat antara penampil dan penonton. Dalam hal ini, pola keseharian telah Ibed gunakan sebagai medium dalam mengantarkan pertunjukan yang nir-teks.

Selanjutnya, ketidaklaziman pertunjukan dimulai dengan rapalan kata tanpa makna, yang cenderung semena-mena (arbitrer) dari Dinu. Laiknya bermonolog, dengan gestur yang menunjukkan keasyikan cerita, Dinu berjalan dari sisi arena yang satu ke sisi yang lain. Emosi yang Dinu keluarkan pun beragam, dari bersemangat, lirih, hingga marah, seakan terdapat sebuah pengalaman yang tidak menyenangkan yang telah ia alami. Dari hal ini penonton telah diajak memahami dengan cara yang berbeda, di mana penonton memahami gestur Dinu yang sangat luwes layaknya asyik menceritakan sesuatu, tetapi dengan bahasa yang tidak dikenali.

Sementara tiga penampil lain telah menggantungkan kepalanya pada sebuah pakaian. Di akhir 'monolog' Dinu, tiga penampil tadi bergerak, menggeliat, dan menitikberatkan tubuh ke segala arah hingga mereka jatuh tersungkur ke tanah. Setelahnya kelima penampil mulai mengamati atas apa yang mereka kenakan. Mereka seakan cemas dan terganggu sambil berjalan ke sana kemari. Hingga mereka berada pada satu barisan yang sama, berjalan perlahan dengan gerak tangan mengusir, dinaungi musik berderap.

Tak lama kemudian, salah satu penampil menyisihkan diri sambil mengunyah kancut, sementara dua penampil lain merasa terancam,

ketakutan, hingga berteriak. Satu penampil lain masuk mengamati dengan dingin, secara sekejap keadaan berubah layaknya tidak terjadi apa-apa. Setelahnya wajah mereka gusar, seakan menahan sesuatu. Tidak lama berselang mereka mencangkung layaknya ‘buang hajat’, dan mengambil pakaian secara acak guna membersihkan ‘kotoran’. Mereka bangun tanpa membenahi celana dan berupaya berjalan, namun kerap tersandung hingga jatuh.

Setelahnya, mereka berlari ke segala arah hingga menautkan tubuh mereka masing-masing ke lima tali jemuran yang tersedia. Musik menyuarakan nada riang. Mereka lantas berjalan ke huru dan hilir dari tali tersebut. Satu momen yang menarik adalah ketika mereka sama-sama berada pada pangkal yang sama, seakan semua perasaan terben-dung pada satu titik.

Tidak hanya itu, masih ada beberapa potongan emosi yang coba dimunculkan seperti pertengkaran, keterasingan, kebahagiaan, penderitaan, kesedihan, dan sebagainya di dalam pertunjukan berdura-si 80 menit tersebut. Alhasil tampak bahwa Ibed memang menautkan satu emosi dengan emosi lainnya sebagai kolase emosi pada pertunjuk-an ini.

Namun, kolase emosi ini bukan tanpa sebab, Dinu sebagai salah satu penampil mengungkap bahwa “pertunjukan ini berangkat dari biografi mereka, potongan emosi ini murni dari kita, tiap orang menyetorkan tujuh peristiwa tertentu”. Setelah mendapat tujuh peris-tiwa dari lima penampil, lalu Ibed memilah, meracik luapan emosi tersebut dengan biografi dirinya.

Sementara itu, konektivitas penonton pada pertunjukan justru terasa berkat potongan emosi dan peristiwa yang tidak jauh berbeda yang dimiliki oleh manusia. “Saya mencoba menggiring penonton pada hal yang dekat dan tidak asing bagi mereka, yaitu perasaan, kesakitan, kejiikan, kengerian, dan sebagainya”, pungkas Ibed. Niscaya pertunjukan tidak dimaknai secara kata-kata, melainkan gestur, gerak tubuh, serta emosi yang mungkin sama, atau tidak jauh berbeda, dan dimiliki bersama.

## Dialog Tubuh dan Kelindan Emosi

Barangkali teater eksperimen semacam ini bukanlah hal baru, dalam tari pun gestur-gestur lainnya manusia purba atau hewan telah dilakukan oleh Jecko Siompo dengan *Animal Pop*-nya, sedangkan eksplorasi kaos pun telah dilakukan oleh Mugiyono Kasido pada karya *Kabar Kaburnya*, namun yang menarik dari Ibed dan kelompoknya adalah tawaran metode dalam penciptaan karyanya. Tidak hanya itu, Ibed dkk. tidak tunduk pada aturan—baik tertulis maupun sebaliknya—dan secara sadar ‘bermain-main’ pada ambang teater, layaknya konsep *play* yang dikemukakan Richard Schechner.

Selanjutnya, Ibed mencurigai bahasa sebagai sesuatu yang konstruktif yang barangkali dapat ‘menjajah’ teater itu sendiri. Bagi saya ini adalah modal penciptaan yang kritis. Setelahnya Ibed menggunakan beberapa teori untuk melandasinya mencari bentuk dan ‘isi’ yang berbeda. Lantas Ibed menautkannya pada teori bahasa Max Muller dengan *pooh-pooh*-nya. Ibed menceritakan bahwa pada konsepsi tersebut bahasa muncul dari emosi suara dari perasaan. Tidak hanya teori bahasa, Ibed turut menautkan teori biologi, yakni *somatic* atau teori otot sadar.

Menyadari bahwa dua metode ini membantunya dalam menggarap bentuk, Ibed justru merasa kurang dalam sisipan akan konten pertunjukan maka dengan basis biografi penampil atas peristiwa yang menyejarah dalam hidup menjadi modal Ibed dalam mengelindankan itu semua. Kecenderungan Ibed dengan gelagat penciptaan seperti ini telah dilakukan sejak tiga tahun lalu. Sementara dalam karya ini, Ibed telah memikirkan konseptual pertunjukan sejak jauh hari, namun praktik pertunjukan baru dipersiapkan selama dua bulan belakangan.

Hasilnya adalah sebuah karya pertunjukan yang berbeda, alur yang tidak merujuk pada gaya aristotalian—di mana ada awal, puncak, dan akhir; serta tawaran estetika yang tidak lazim. Lantas bagaimana menikmati pertunjukan semacam ini? Tidak perlu muluk-muluk mengharapkan sebuah cerita sedih yang menyentuh, hanya berbasis pengalaman dan kedalaman individu mengenali dirinya, serta kesamaan tubuh, gerak, gestur, hingga emosi yang dituangkan dapat menuntun penonton untuk mengerti.

Lantas kesadaran atas tubuh dan emosi yang sama inilah menjadi modal daya estetika semacam ini untuk dapat diterima oleh tubuh penonton sebagai sebuah pertunjukan. Namun, tidak hanya menjadi tontonan, saya merasa bahwa karya ini dapat menjadi peristiwa yang mengajak penonton berpikir serta berefleksi atas satu demi satu potongan emosi yang kerap tidak diindahkan. Kendati demikian, Ibed perlu memikirkan bagaimana stimulasi itu tidak hanya terpantik karena kesamaan, mungkin metode partisipasi dapat digarap sebagai jalan membuat kesamaan tersebut lebih terikat antara penampil dan penonton.



## *Tentang Rasa*

### **48. Konser yang Tidak Sekedar Konser**

Gadis berambut ikal itu keluar dari kegelapan, membawa lampu senter menerangi samar-samar. Meraba jalan lewat langkah, menuruni anak tangga dengan perlahan. Diletakkannya senter pada sebuah meja. Melangkah mencari tempat terbaik pada sebuah bangku. Jari menari mencipta nada, denting terangkai mencipta harmoni. Alunan mengayun, semua terbuai. Sembari bernyanyi, beberapa jenis aroma silih berganti. Hingga pada satu lagu, “Merakit Mesin Penenun Hujan”—lagu ciptaan Frau—semerbak aroma rebusan mi instan tersebar ke seluruh ruangan. Musik dengan aroma, konser macam apa ini?

#### **Konser *Tentang Rasa***

Akhir bulan Oktober 2015, tepatnya pada tanggal 29 dan 30, merupakan hari saat konser tunggal Frau dihelat. Mengambil tajuk konser yang berjudul *Tentang Rasa*, Frau menambatkan konsernya digelar di Gedung Societet Militair, Taman Budaya Yogyakarta (TBY). Konser *Tentang Rasa* merupakan salah satu konser tunggal piano dengan antusiasme penonton yang cukup tinggi. Terdapat tiga jadwal dalam dua hari perhelatan di gedung Societet yang berkapasitas 250 kursi.

Frau pun membayar tuntas rasa antusias penonton dengan penampilan yang lengkap. Memanjakan telinga para penggemar dan pendengarnya, Frau memainkan lagu yang berasal dari album *Starlit Carousel* (album pertama), album *Happy Coda* (album kedua), beberapa lagu atas respons akan puisi bahkan gambar, dan beberapa lagu baru ciptaannya.



Di dalam ruang konser pun kami tidak dibuat menunggu lama. Dibuka oleh satu *band* pembuka yang berbeda di tiap jadwalnya, Tik Tok (tanggal 29), Chick and Soup (tanggal 30 siang), dan Sisir Tanah (tanggal 30 malam), membuat konser semakin menghibur nan syahdu. Penampilan tiga *band* pembuka asal Yogyakarta tersebut turut menampilkan harmonisasi yang membuat konser Frau semakin lengkap dan berwarna.

Tidak lebih dari 40 menit *band* pembuka bermain, waktu jeda menuju penampilan Frau tidak lebih dari 20 menit. Dalam memanjakan telinga penggemar dan pendengar, Frau tidak *ngoyo* mengeluarkan lagu-lagu andalannya dalam satu sesi. Namun, Frau membagi konser dalam dua sesi. Jeda sesi pun tidak lebih dari 15 menit. Setelahnya Frau kembali menghibur dengan lagu-lagu terbaiknya hingga usai konser.

Teknis pada konser pun cukup baik. Dimulai dari pemilihan *sound system* yang sangat empuk di telinga, *backdrop* yang cukup sederhana nan artistik, juga dengan *lighting* memukau yang turut memanjakan mata dengan visual cahaya yang variatif.

Dalam konser *Tentang Rasa*, Frau turut menyematkan konsep yang matang, seperti ketika memasuki gedung Societet, di mana terdapat sebuah instalasi layaknya taman yang dipenuhi lampu-lampu, hingga *photo booth* yang sedang digandrungi anak-anak muda kini. Di sisi lainnya terdapat sebuah meja yang menyediakan teh hangat yang siap diminum sembari menunggu konser dimulai.

Konsep *Tentang Rasa* yang paling menarik adalah adanya penciptaan aroma ketika lagu sedang dimainkan. Aroma pun cukup beragam, dari aroma vanila, parfum, gula Jawa, hingga aroma rebusan mi instan. Aroma yang dibuat pun terendus tidak di semua bagian lagu, namun pada lagu-lagu tertentu saja.

Tidak berhenti pada konsep, Frau dan tim turut bertanggung jawab atas rasa penasaran dan pengalaman yang terbentuk dengan menyediakan kertas testimoni. Sebuah kertas dan pensil dibagi ke setiap penonton ketika jeda. Dengan bermodalkan pensil, kertas testimoni pun cukup beragam, ada yang berupa gambar, kata, hingga tulisan panjang. Kertas tersebut lalu dikembalikan ketika konser usai.

Penyediaan kertas testimoni juga merupakan langkah yang baik dalam melihat pola, kecenderungan, dan pengalaman penonton setelah konser berakhir.

## Mencermati Frau dan Konsernya

Frau, nama panggung dari Leilani Hermiasih, merupakan salah satu penyanyi perempuan Indonesia yang menarik untuk dicermati. Selain eksistensi dan ketenaran Frau yang cukup kuat kini, ia turut memperhatikan secara detail pemilihan genre dan lagu; konsep pada aksi panggungnya; hingga manajemen dan teknis pertunjukan.

Ketenaran Frau tidak datang begitu saja. Jika dicermati secara saksama, guratan lirik di tiap lagunya menyimpan begitu banyak narasi. Tidak menggunakan bahasa picians yang lazim, Frau menggunakan term-term dari bahasa Indonesia yang cukup unik dan terkadang jarang dalam penggunaannya. Cerita-cerita sederhana pun dapat digubah menjadi sebuah lagu yang membuat hati tertambat.

Yang menarik dari Frau dalam penciptaan lagu adalah sudut pandang dalam melihat sebuah peristiwa, sebagai contoh pada lagu “Layang-layang” yang menceritakan perlombaan adu layang-layang, ataupun “41” yang menceritakan salah satu jenis permainan kartu. Dalam hal ini, peristiwa yang menjadi inspirasinya tidaklah asing, kerap kita rasakan, atau bahkan kita alami. Namun di sini, Frau dapat menyikapi sebuah hal biasa menjadi lebih ‘dalam’.

Pemilihan genre dan *chord* dari Frau pun cukup piawai. Genre yang dipilih Frau adalah genre yang tidak lazim di telinga masyarakat Indonesia. Jika mendengar lagu ciptaannya, representasi yang muncul adalah lagu yang jauh dari genre pop menye-nyese kebanyakan. Hal lainnya yang turut menentukan adalah *chord* yang digunakan dalam bermain. Mempunyai kemampuan piano klasik yang apik, Frau menciptakan lagu dengan *progress chord* yang variatif. Penggunaan nada-nada ganjil pun kerap diperdengarkan. Namun yang cukup menarik, nada-nada ganjil yang ia bunyikan menghasilkan harmonisasi yang sangat dinanti.

Lani—sapaan akrabnya—dalam penampilannya tidak melompat ke sana-kemari, ia tidak *jejingkrakan*, ia juga tidak mondar-mandir layaknya anjuran komen juri acara *idol* di televisi. Ia hanya duduk *anteng* ditemani Oscar—nama yang ia sematkan pada pianonya. Ketika jari-jemarinya ‘menggerayangi’ setiap tuts dari pianonya pun tidak disertai dengan ekspresi yang berlebih. Senyum sesekali hinggap, hingga memejamkan mata. Alhasil semua terasa pas dilihat dan didengar. Ketika usai bernyanyi pada tiap lagunya, ia pun cukup komunikatif ketika menceritakan konteks dari konser atau lagu yang dimainkan. Dengan pembawaan yang santai, Frau kerap melemparkan candaan-candaan absurdnya yang justru membuat penonton tertawa.

Di dalam ruangan konser, Frau pun selalu menyediakan sebuah teko dan gelas kaleng pada sebuah meja di sebelah pianonya. Biasanya teko tersebut ia tuangkan ketika usai menyanyikan satu sampai tiga buah lagu. Sembari berkomunikasi dengan penonton, sesekali ia meminum teh yang ia tuangkan. Hal ini sebenarnya menjadi pemandangan yang lazim dari penampilan-penampilan Frau. Aktivitas istirahat yang disertai minum dari musisi pun tidak asing. Namun, penggunaan teko hingga gelas teh turut membuat suasana konser seolah-olah lebih dibuat nyaman dan santai.

Tidak hanya itu, adanya aroma di dalam konser turut membuktikan bahwa Frau telah menyiapkan konsep yang matang terkait sistem perputaran dan pergantian udara di dalam ruang konser. Bermain-main dengan aroma merupakan hal yang sulit. Jika tidak tepat waktu maka aroma akan tumpang tindih.

Hal lainnya yang juga cukup menarik adalah manajemen dan teknis pertunjukan konser Frau tersebut. Frau dan tim sadar bahwa konser *Tentang Rasa* ini mendapatkan antusiasme para penonton, yang tidak berasal dari Yogyakarta saja, namun juga Surakarta, bahkan Jakarta, dan lain-lain. Frau dan tim turut bergerak cepat dalam mengakomodasi antusiasme masyarakat ketika penonton yang datang melebihi jumlah porsi yang tersedia di saat pembelian tiket. Setidaknya dua jadwal konser yang digelar pada malam hari di kedua tanggal yang ditetapkan bertambah menjadi tiga. Jadwal tambahan dibuat pada tanggal 30 siang menjelang sore.

Adanya penambahan jadwal konser bukan tanpa sebab. Hal ini juga bukan karena mengeruk keuntungan semata. Namun, Frau dan Tim menjawab kegelisahan teman-teman yang telah kehabisan tiket di kala jadwal pembelian. Setidaknya pada jadwal pembelian tiket, calon penonton yang telat 40–50 menit dari jadwal pembelian sudah ditempatkan pada kategori *waiting list*.

Hal ini pun saya rasakan ketika jadwal pembelian, di mana saya telat 15 menit dari jadwal yang ditentukan. Telat 15 menit dari jadwal pembelian mendapat nomor antrean 117, dan 15 menit setelahnya nomor antrean habis. Padahal, setiap nomor antrean hanya dapat membeli 2 tiket saja. Banyaknya penonton yang kehabisan tiket lantas ditangani secara cepat oleh tim.

Keesokan hari dari jadwal pembelian tiket, tim menghubungi para penonton dengan kategori *waiting list* dan membuka kloter pembelian tambahan untuk jadwal siang di hari kedua pertunjukan. Adanya penambahan jadwal, dapat kita anggap sebagai upaya Frau dan tim dalam mengakomodasi antusiasme penonton untuk dapat berbagi pengalaman *Tentang Rasa*.

Dalam manajemen, Frau dan tim turut bekerja sama dengan instansi dan *media partner*, baik dari lokal Yogyakarta sendiri maupun dari daerah lain, seperti Jakarta. Sebagai contoh majalah *Rolling Stones* dan situs berita seni online *Jakartabeat* pun turut mendukung konser dari perempuan asal Yogyakarta ini. Setidaknya terdapat deretan sponsor dan jalinan kerja sama dari berbagai lini dalam menjalin konser tersebut.

## **Konser yang Tidak Sekadar Konser**

Sebagai lanjutan dari konser *Tentang Rasa* di Bandung beberapa bulan lalu, konser *Tentang Rasa* di Yogyakarta sudah seyogianya menjadi kulminasi kontemplatif dari konser-konser Frau sebelumnya. Hal ini turut terasa dari kematangan konsep pada konser *Tentang Rasa* akhir bulan Oktober tersebut. Konser *Tentang Rasa* tidak hanya menjadi pengalaman musikal para penggemar, pendengar, bahkan Frau sendiri, namun menjadi pengalaman indrawi untuk semuanya. Dari hal ini,

Frau sangat menyadari bahwa sebuah lagu yang didengar, diciptakan, atau dimainkan turut dipengaruhi kontekstual yang terkadang berasal di luar lagu tersebut. Memang sangat remeh-temeh namun subtil.

Dari konser tersebut, terbetik beberapa hal yang cukup fundamental atas pengertian musik di mana acapkali penilaian sebuah lagu hanya didasarkan pada populernya lagu dan banyaknya orang mengonsumsi atau bahkan dari estetika dan kesempurnaan lagu. Namun, kita kerap lupa bahwa terdapat posisi individu yang beragam dalam mengartikan sebuah lagu. Alasan *anthropos* (manusia) menjadi alasan yang cukup kuat ketika kita kaitkan pemaknaan akan sebuah lagu bagi seorang individu. Bahkan sosiolog Prancis, Pierre Bourdieu, pun turut menjelaskan adanya distingsi pada setiap selera dari kontekstual yang ada atau dalam bahasa Bourdieu dikenal dengan adanya habitus.

Frau pun turut menceritakan pengalaman mendengarkan musik di kala konser *Tentang Rasa* tersebut. Ia menceritakan bahwa aktivitas mendengarkan turut dinaungi pengalaman indrawi lainnya. Kerap kali mendengar musik di perjalanan turut dibarengi dengan aktivitas melihat dan mencium. Sebagai contoh tercium aroma lavender ketika melewati *laundry*; aroma sampah ketika melewati tempat pembuangan umum (TPU); aroma masakan tertentu ketika melewati restoran, ketika kita sedang mendengarkan musik di jalan raya. Dalam hal ini, dapat diartikulasikan bahwa penilaian sebuah lagu turut ditentukan oleh indrawi di setiap tubuh manusia di mana pengalaman indrawi turut mengartikan musik tidak hanya sekadar dibentuk karena kebutuhan auditif, namun kebutuhan individu sebagai rangkaian indra.

Konser *Tentang Rasa* dengan berbagai macam aroma dan pengalaman baru merupakan sebuah upaya yang memosisikan penonton tidak sebagai objek pasif, melainkan mempunyai interpretasi yang subjektif di setiap lagu. Singkat kata, Frau memosisikan penonton sebagai partisipan aktif. Adanya aroma, bernyanyi bersama, hingga menulis testimoni, merupakan langkah partisipatif atas penonton pada konser tersebut. Secara tidak langsung, Frau telah memunculkan ruang dialogis yang terkadang tidak diakomodasi oleh kebanyakan konser musik lainnya.

Dalam hal ini, Frau mengajak penonton untuk menyadari akan adanya kesadaran kontekstual dalam menyaksikan sebuah konser dan mendengarkan sebuah lagu. Dan pengalaman yang Frau bagikan ini tidak semata-mata untuk lagu Frau saja, tetapi dapat diaplikasikan pada semua jenis lagu yang kita dengarkan, baik di kamar, di kampus, maupun di jalan raya sekalipun. Hal ini kiranya dapat diartikulasikan mengapa kita menyenangi sebuah lagu di mana alasan indrawi juga ambil andil dan perlu diperhitungkan.

Bertolak dari itu semua, pun terdapat catatan atas konser ini di mana aroma demi aroma dihadirkan satu per satu dan terlalu berjarak. Padahal, dalam kehidupan sehari-hari, aroma-aroma tersebut bercampur satu sama lain. Jika persoalannya tentang asosiasi ide tertentu, ada baiknya aroma-aroma tersebut dibuat bervariasi. Semisal pada “Merakit Mesin Penenun Hujan”, tidak hanya bau Indomie, tetapi aroma tanah basah sehabis diguyur hujan. Singkat kata, variasi aroma pada sebuah lagu tentu turut menjadi variabel mencipta *mood* tertentu yang perlu dicobakan di kemudian hari.



## *Groove Space*

### **49. Kompleksitas Jakarta dalam Geliat Tari**

Seorang koreografer asal Jerman, Sebastian Matthias, mencoba membaca pola urban di berbagai belahan dunia. Setelah *Syneksism* di Berlin, *Maunovers* di Zurich, dan *Chorus* di Freiburg, kini giliran Jakarta yang beruntung untuk terlibat. Termasuk dalam rangkaian karya *Groove Space*, karya yang dihelat di Jakarta ini diberi judul *Volution* yang diartikan sebagai putaran, kompleksitas, sebagaimana Jakarta dengan aktivitas kesibukannya.

Karya kolaboratif yang dihelat dalam rangka Jerman Fest oleh Goethe Institut ini turut melibatkan seniman dari pelbagai bidang, seperti Irwan Ahmett dan Tita Salina (seniman intervensi), Iswanto Hartono (perupa), “Cut and Rescue” (pemusik), dan Didiet Maulana dari IKAT Indonesia (desainer).

Pada penghujung bulan November 2015 ini, pertunjukan digelar empat kali, yakni tanggal 26 dan 27 (19.30 WIB), serta 28 (14.00 dan 19.30 WIB). Pertunjukan dengan durasi 70 menit di depan 80 penonton pada setiap pertunjukannya bertempat di ruang *outdoor* dan ruang teater (*blackbox*) dari Salihara, Jakarta.

#### **Merepresentasikan Kesibukan Lewat Tari**

Di awal pertunjukan, penonton memang cukup canggung dibuatnya. Diawali dengan rombongan Irwan Ahmett, Tita Salina, dan konvoi pengendara motor, yang mengitari gerbang Salihara, pertunjukan dimulai. Setelahnya Irwan Ahmett dan Tita membawa stik bom asap memandu penonton berkeliling.

Menyatu dengan penonton, para penari yang tersebar bergerak perlahan, layaknya sebuah *flashmob*. Alih-alih menggiring untuk memasuki ruangan, para penari malah mengajak para penonton berkeliling menikmati ruang konstruktif yang mereka cipta. Dengan panduan suara *soundscape* yang dirancang oleh “Cut and Rescue”, para penari menari perlahan, menggeliat, dan berinteraksi dengan penonton lewat gerak di antara keramaian penonton yang berjalan.

Memanfaatkan ruang *outdoor*, para penonton diajak berkeliling layaknya sebuah *tour* mengitari Jakarta. Suara keramaian di stasiun kereta api, pertunjukan dangdut, hingga keramaian di cafe pun terdengar bergantian. Memakan waktu 20 menit, *tour* tersebut mengajak para penonton menyadari ruang perkotaan yang beraneka ragam.

Pemberhentian terakhir ‘*tour*’ ditandai dengan sebuah ruang asap yang dibawa oleh Irwan dan Tita ketika di awal pertunjukan. “Asap lebat tersebut mengonotasikan produksi asap kendaraan di Jakarta, dan asap pembakaran hutan di Sumatra dan Kalimantan,” ucap Irwan dan Tita di sesi wawancara. Dalam ruang ini penonton diajak untuk berefleksi atas produksi asap yang terjadi di sekitar.

Setelah sesak karena asap, pertunjukan di ruang teater Salihara ini pun cukup menarik. Dibantu oleh perupa, Iswanto Hartono, ruangan disulap menjadi sebuah taman melayang, dengan tanaman yang tersusun vertikal. Konotasi yang ingin dijalin oleh Iswanto adalah taman fantasi yang penuh kepalsuan, cermin perkotaan.

Megahnya ruang teater Salihara pun disulap tanpa bangku dan panggung. Hanya lampu-lampu tersusun horizontal, penonton tersebar di seluruh ruangan. Alunan *soundscape* yang beraneka macam kembali terdengar, para penari yang tersebar mulai menari perlahan merespons sekeliling, bergerak menggeliat tidak terpola namun terstruktur, hingga menyatu pada satu titik tertentu. Dengan tata cahaya yang menawan dari ‘Pak Clink’, busana rancangan Didiet Maulana dari IKAT Indonesia terlihat indah berbalut gerak para penari.

Yang cukup menarik adalah upaya penari ketika mencoba menerjemahkan segala laku dan aktivitas masyarakat Jakarta dengan perbendaharaan gerak yang mereka punya. Mencoba menyulam



pengamatan akan memori masyarakat terkait perkotaan, dan mempertanyakannya kembali lewat gerak dan suara.

Di akhir pertunjukan, para penari bergerak lepas, menyebar, larut bersama masyarakat, tersisa hanya suara nyanyian penari, mengisyaratkan bahwa tiap individu mempunyai fantasi dari kebisingan kota yang mereka alami.

## **Proses Pengamatan dan Pembuatan**

Cara Sebastian dalam menyulam pemahaman tentang urban di Jakarta tidaklah singkat. Sejak tahun lalu, ia telah mondar-mandir di Indonesia dalam misi pengamatan dan pencarian rekan kolaboratif, yakni musik, rupa, kostum. Oktober 2015, ia dan enam penarinya mencoba berinteraksi dengan Jakarta dan hiruk pikuknya.

Bersama “Cut and Rescue”, Sebastian dan penarinya mencoba merasakan Jakarta dengan berjibaku langsung dengan kesibukannya, seperti pergi ke pasar Senen, Mangga Dua, menonton pertunjukan Dangdut, pergi ke stasiun, menaiki bus dan ojek, juga dilakukan oleh para penari.

Bagi Mario, salah seorang personel “Cut and Rescue”, “Jika mau tahu urban Jakarta, ya dengan melihat langsung tempat-tempat yang menunjukkan kehidupan Jakarta sebenarnya. Tidak ke jalan-jalan megah, tetapi yang kumuh dan kotor perlu mereka rasakan”. Pengalaman inilah yang membantu Sebastian dan penari dalam merangkai pola kegaduhan urban Jakarta, serta menerjemahkannya lewat gerak.

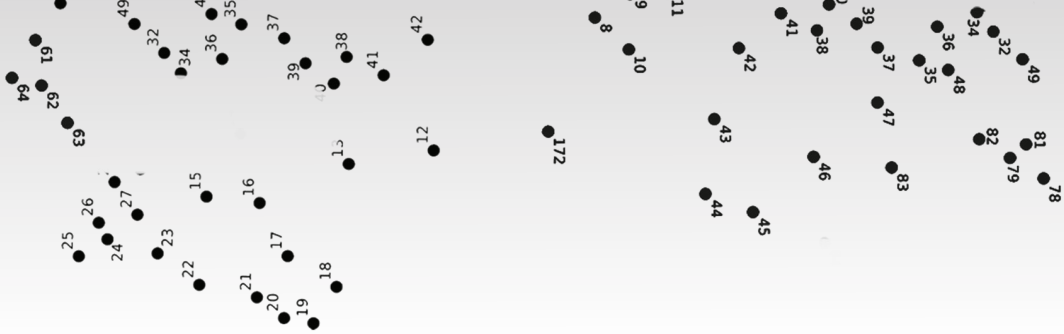
Setelah proses pengamatan, mereka membentuk konsep, dramaturgi, hingga gerak-gerak yang akan dilakukan oleh para penari. Dengan jam kerja layaknya orang kantoran, pukul 10.00–18.00 selama lima hari kerja, akhirnya konsep urban Jakarta ditelurkan dan siap disajikan kepada penonton.

Konsep yang menyatu dengan penonton pun cukup menarik dalam pertunjukan ini. Bagi Sebastian, partisipasi penonton merupakan hal yang penting dalam karyanya sehingga pertunjukan menjadi pengalaman terlibat untuk penonton. “Pengalaman terlibat akan mem-

buat kemungkinan sebuah karya dapat lebih dipahami oleh penonton,” imbuhnya.

Karya kolaboratif yang menggunakan metode partisipasi memang belum banyak dipertontonkan di iklim tari Indonesia. Dengan karya semacam inilah, sekiranya tari dapat menstimulasi kesadaran masyarakat perkotaan yang semakin cuek dan individualis untuk bersikap lebih peka dan bertanggung jawab akan tempat yang mereka tinggali.

Di luar itu semua, karya ini tentu punya catatan miring, yaitu tidak terkendalinya persebaran penonton. *Blackbox* tanpa tempat duduk membuat ruangan menjadi tampak kosong. Penonton yang berjumlah 80 hanya tampak ramai ketika tur bersama Irwan Ahmett dan Tita Salina dilakukan. Namun, ketika memasuki *blackbox*, ruangan justru tampak sepi. Hal ini membuat penonton melakukan sesukanya ketika menyaksikan pertunjukan. Menurut hemat saya, ruangan yang sepi tersebut juga menimbulkan kesan kontra-produktif dengan ide menyarikan keramaian yang ada di Jakarta. Pasalnya keramaian dan perputaran di Jakarta tidak terjadi di satu titik, melainkan tersebar membentuk kerunyaman yang seyogianya turut disarikan pada pertunjukan ini.



## *Woh*

### 50. Wajah ‘Baru’ Sisir Tanah

Bagi para pendengar dan penggemar Sisir Tanah, performa Bagus Dwi Danto—atau kerap disapa Danto—dengan alunan gitar di tiap penampilannya sudah lebih dari kata cukup. Bertumpu pada alunan gitar dan kekuatan lirik yang kerap mengangkat isu sosial, politik, dan ekologis dengan gaya balada agaknya sudah lekat di telinga pendengar jagad musik indi Yogyakarta pada khususnya, dan Indonesia pada umumnya. Namun, Sabtu malam (6/5/2017), format pertunjukan Sisir Tanah berbeda dari sebelumnya: baik dari variasi alat musik yang digunakan; nomor lagu yang dimainkan; hingga musikalitas lagu yang dipertunjukkan.

Perubahan itu bukan tanpa sebab. Inisiatif merekam lagu Sisir Tanah yang lazimnya hanya dipertunjukkan dari panggung ke panggung dimunculkan oleh Leilani Hermiasih (Frau)—dan kelompoknya, LARAS – *Studies of Music in Society*, yayasan yang bergerak pada bidang kajian musik di masyarakat. Alhasil mempercayakan kepada Doni Kurniawan sebagai pengarah musik, Sisir Tanah bekerja sama dengan beberapa musisi muda Yogyakarta, seperti Ragipta Utama (gitar), Nadya Hatta (*keyboard*), Faizal Aditya (bas), Indra Agung (drum), Asrie Tresnady (sitar), Yussan Ahmad (*tanpura*), Eron Padapiran (trompet), Jasmine Alvinia (*backing vokal*), dan Justitias Jelita (selo).

Dengan format baru inilah lantas sejumlah sepuluh lagu dikemas pada sebuah album bertajuk *Woh*, antara lain “Lagu Baik”, “Lagu Romantis”, “Kita Mungkin”, “Lagu Hidup”, “Lagu Pejalan”, “Lagu Lelah”, “Obituari Air Mata”, “Konservasi Konflik”, “Lagu Bahagia”, dan

“Lagu Wajib,” diluncurkan di IFI-LIP Yogyakarta. Konser peluncuran album tersebut menutup konser *Harus Berani Tur* yang dihelat sejak bulan April lalu di beberapa kota, seperti Jakarta, Cirebon, Bekasi, Pamulang, Sukabumi, Bandung, Purwokerto, Semarang, Salatiga, Solo, Malang, Surabaya, Balikpapan, dan Samarinda. Alhasil di kota terakhir, Yogyakarta, telah menjadi saksi akan upaya pengabdian lagu-lagu Sisir Tanah yang tidak hanya menggugah semangat, tetapi menjadi cermin untuk berpikir dan bersikap bagi para pendengarnya.

## Konser yang Intim

Akhirnya setelah sekian lama atas penantian yang panjang, sebuah album perdana Sisir Tanah lahir. Dikemas dengan sebuah konser, peluncuran album tersebut didukung oleh banyak pihak, seperti TNGR, Kedai Kebun Forum, Kongsi Jahat Syndicate dan sebagainya. Sebuah bukti bahwa Sisir Tanah memang sudah ditunggu-tunggu oleh banyak penggemarnya. Mempercayakan pada penata artistik, M. Rizki Sasono, panggung konser dibuat lebih luas namun asimetris, dengan kesan memesona, membuat alunan demi alunan terasa istimewa.

Dalam teram-temaram cahaya merah, pertunjukan dibuka dengan penampilan dari Fajar Merah, putra dari Wiji Thukul. Membawakan tiga lagu, termasuk salah satunya adalah “Bunga dan Tembok”, Fajar Merah telah membuka konser dengan teks perlawanan yang dilantunkan dengan gitar akustik, impresif. Pertunjukan dilanjutkan dengan penampilan dari Ananda Badudu dengan dua nomor baru darinya, dan ditutup dengan sebuah lagu bertajuk “Esok Pasti Jumpa”, dari grup terdahulunya, Banda Neira. Sempat dihindangi rasa grogi, pertunjukan justru menghapus rasa tegang dari dinginnya konser yang menyelimuti.

Sebelum pertunjukan utama dimulai, seorang perwakilan dari tim, Irfan R. Darajat, menyampaikan sepatah dua patah kata yang menjelaskan cikal bakal pembuatan album dan pertunjukan di malam itu. Seusai menyampaikan dan memberi kontekstual atas pergelaran, konser peluncuran album dimulai.

Berjalan perlahan dari gelap cahaya, Danto memasuki panggung dan mulai bernyanyi. Dua buah lagu pembuka dengan format Sisir

Tanah lazimnya (baca: alunan gitar) bertajuk “Lagu Baik” dan “Lagu Romantis” dimainkan. Dua lagu tersebut tidak berbeda layaknya lagu yang diunggah Danto di laman *soundcloud* miliknya. Namun, sebuah kejutan terjadi di lagu ketiga, “Kita Mungkin”, di mana pada bagian tengah lagu, seorang demi seorang melangkah ke panggung, baik dari belakang panggung maupun dari area penonton. Lagu ketiga ini menjadi momentum perubahan yang semula dimainkan dengan alunan gitar menjadi format *band*.

Kendati tidak terjalin terlalu mulus, lagu ketiga ini menjadi simbol ‘kebaruan’ dari lagu-lagu Sisir Tanah selanjutnya, antara lain “Lagu Hidup”, “Lagu Pejalan”, “Lagu Lelah”, “Obituari Air Mata”, “Konservasi Konflik”, “Lagu Wajib”, dan “Lagu Bahagia.” Aransemen di masing-masing lagu membuat nuansa baru di pelbagai lagu lama dan menciptakan citra yang senada di beberapa lagu baru.

Di penghujung konser, penonton yang bersesak-desakan belum mau berpisah. Pada akhirnya, *encore* bertajuk “Lagu Istri” dinyanyikan oleh Danto secara solo. Lagu tersebut menutup konser dengan perasaan takjub atas format baru yang diusung. Tersepat wajah bahagia dari Danto yang kerap meluapkan kesenangannya dengan candaan, bahkan acapkali lupa atas apa yang harus dilakukan. Namun, dengan pembawaan yang natural dan bersahabat, suasana konser terasa hangat, cair, serta erat.

Bertolak dari itu semua, Sisir Tanah telah sukses melahirkan album perdananya dengan lancar. Variasi musik yang ditakutkan membuat Sisir Tanah hilang pamor karena aransemen musikal yang berubah justru menjadi versi lain dari lagu-lagunya. Kekuatan Danto dalam merapal kata, merepetisi term, gumaman bernada, hingga melantun layaknya musikalisasi puisi tetap terjaga di dalam lagu versi barunya. Danto dengan khasnya tidak meniru gaya balada dari para penyanyi sebelumnya, namun memberikan warna baru yang lebih kekinian. Dan tidak disangka, kekuatan Danto dalam berbalada justru semakin kaya dan variatif atas bantuan aransemen ‘baru’-nya.

Namun, cukup disayangkan *encore* dari konser tidak dipentaskan dengan versi *band*. Hal itu membuat apa yang telah dibangun di

malam itu seraya mendapat ‘gangguan’. *Encore* membuat adanya keragaman atas mana yang lebih baik dilakukan oleh Danto, versi *band* atau solo? Tentu hal ini dapat dilihat sebagai variasi yang dilakukan Danto, tetapi di sisi yang sama hal ini juga menjadi pisau bermata dua yang membuat keyakinan para pendengar terdahulunya untuk kembali menimbang versi mana yang ingin mereka dengarkan. Jangan kaget jika versi solo yang terkesan lebih mendalam menjadi pilihan.

Bertolak dari itu semua, tentu album ini adalah sebuah pencapaian yang manis dari Danto dengan Sisir Tanahnya. Apalagi ia telah bermusik sejak tahun 1996. Waktu yang tidak sebentar itu meneguhkan Danto dan Sisir Tanah tidak terbawa dengan genre lain dan tetap setia serta konsisten dengan jalan musik yang ia pilih, balada. Setidaknya ini bukan hanya perayaan atas sebuah album, namun perayaan atas sebuah penantian dan kesetiaan di dalam bermusik.



## *Gejolak Makam Keramat*

### **51. Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa**

Sesaat setelah penonton berbaris dan berlatih bernyanyi, rombongan perempuan paruh baya berkalung selendang merah membelah kerumunan. Mereka tampak bersemangat, ikut menyanyikan dengan lantang tanpa ragu. Melangkah dengan perlahan, mereka berjalan ke atas panggung dan menempati posisi duduknya masing-masing. Setelahnya, panitia mempersilakan penonton untuk duduk mengelilingi ibu-ibu paruh baya tadi di atas panggung. Kendati panggung terlihat penuh, pertunjukan justru terasa hangat, juga intim.

Hal itu merupakan cuplikan sebelum pertunjukan dimulai dari kelompok teater Tamara, akronim dari Tak Mudah Menyerah, sebuah kelompok teater yang dibentuk dari kelompok Kiprah Perempuan (KIPPER). Kelompok teater ini beranggotakan 12 perempuan tangguh penyintas tragedi 1965 yang ditahan tanpa jelasnya mekanisme pengadilan. Seharusnya mereka beranggotakan 13 orang, namun salah satu pemain tak dapat tampil karena sakit.

Berbeda dengan malam-malam sebelumnya di tempat pengasingan, seperti Plantungan, Jefferson, Ambarawa, dan Bulu, malam itu (13/7/2017), mereka menggelar sebuah pertunjukan teater bertajuk *Gejolak Makam Keramat* di Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjasoemantri (PKKH) UGM. Disutradarai oleh Agung Kurniawan dan Irfanuddin Ghazali, pertunjukan ini mengadaptasi sebuah naskah teater bertajuk *Leng* dari Widoyo Sp. Sebuah naskah tentang kehidupan sehari-hari masyarakat yang ‘ditipu’ dengan janji manis pembangunan pabrik, hingga tersisa sebuah makam Kyai Bakal.

Secara lebih lanjut narasi dari pertunjukan tersebut adalah perebutan tanah antara warga dan pabrik.

Alih-alih dipertunjukkan laiknya dialog teater lazimnya, yakni dengan kekuatan menghafal dan meresapi pelbagai dialog, pertunjukan dari ibu-ibu paruh baya ini menggunakan model seaman, yakni menyimak dan membaca naskah di atas panggung. Tidak hanya itu, pertunjukan ini turut menggarap penonton sebagai bagian utuh dari pertunjukan. Dalam hal ini, penonton ikut serta dalam membaca beberapa dialog di dalam pertunjukan. Sementara itu, dalam menggarap nuansa pertunjukan, mereka turut berkolaborasi dengan beberapa musisi, seperti Achi Pradipta, Leilani Hermiasih (Frau), dan kelompok Keroncong Agawe Santosa, serta kelompok pengkaji makanan, Bakudapan.

## **Pertunjukan, Pengalaman, dan Peristiwa**

Sudah sedari awal, 'keanehan' pertunjukan telah terasa. Bagaimana tidak, penonton yang telah duduk manis diminta untuk berdiri dan berbaris; mereka yang datang berpasangan dipisahkan berdasarkan jenis kelamin; setelahnya penonton kembali dibagi menjadi empat kelompok, yakni Plantungan, Jefferson, Ambarawa, dan Bulu; bahkan mereka harus melakukan latihan dialog yang berbeda, juga menyanyi. Sungguh di luar perkiraan, dari ekspektasi penonton atas pertunjukan satu arah menjadi sebuah pertunjukan partisipatif.

Selagi penonton berlatih bernyanyi, kedua belas perempuan paruh baya tersebut membelah penonton. Mereka datang atas lagu yang dinyanyikan, semakin keras, semakin bersemangat. Kami semua bernyanyi bersama-sama dan hal ini membuat bergidik bulu kuduk tak terhindarkan. Atas instruksi panitia, penonton yang telah terbagi menjadi empat kelompok duduk terpisah mengisi ruang-ruang di antara penampil. Penonton melingkar dan menghadap ke satu titik yang sama, yakni tengah panggung.

Pertunjukan pun dimulai dengan suasana panggung laiknya di sebuah gang pemukiman. Sebuah tiang menjulang di tengah panggung, dengan di atasnya terpasang beberapa lampu pendar yang menyala



tanggung. Seorang perempuan menembangkan beberapa serat Jawa, sembari kelompok Bakudapan menyediakan makanan untuk penampil dan penonton. Setelah usai, pertunjukan segera dimulai. Seorang bertugas menjadi narator, sementara yang lain menjadi tokoh di dalam dialog.

Usut punya usut, seorang pemuda bernama Widodo alias Bongkrek selalu resah dan gundah atas keadaan yang terjadi di daerahnya. Pasalnya suara pabrik yang merongrong tanpa kenal lelah membuat banyak masyarakat tuli, tidak hanya pada pendengaran, melainkan tuli secara sosial. Cerita semakin dinamis dengan pelbagai peran dengan kepribadian dan pembawaan yang berbeda, semisal Rebo yang tenang, Senik yang jenaka, Kecik yang suka menimpali dengan khasnya, orang pabrik yang oportunistis, dan lain-lain.

Atas dasar keberadaan pabrik maka Bongkrek gemar melakukan protes. Menanggapi Bongkrek, ada beberapa warga yang tersulut emosinya, namun ada beberapa warga yang menyikapi dengan tenang. Oleh karena kalangan pabrik menganggap dirinya sebagai ancaman maka seorang intel dikerahkan untuk mencarinya. Hal ini membuat Bongkrek harus bersembunyi dari satu tempat ke tempat lainnya.

Akhir cerita, Bongkrek hilang. Banyak warga merindukannya. Warga sadar bahwa Bongkrek adalah anomali dari sebuah realitas yang tak berani mereka lawan. Lantas orang pabrik berupaya untuk mendapatkan daerah tersebut. Pelbagai janji manis dilontarkan. Mitos pembangunan dan kesejahteraan dielu-elukan. Warga yang bimbang menimbang, tetapi apa daya mereka tak bisa menolak. Sang empunya tanah akhirnya menjual tanah guna membiayai pengobatan sang anak. Pabrik tetap menguasai daerah tersebut, masyarakat tak bisa melawan, dan yang tersisa hanya makam Kyai Bakal saja.

Atas cerita tersebut, pada pertunjukannya penonton terlibat cukup dalam. Pasalnya setiap kelompok memiliki dialognya masing-masing yang dilafalkan ketika Achi—sebagai instruktur—menunjukkan gambar tertentu. Gambar tersebut menjadi tanda atas empat model bunyi-bunyian yang berbeda, seperti suara pabrik, suara keributan pabrik, suara kesunyian makam, dan suara gamelan. Tidak hanya itu,

dari empat gambar tersebut, keempat kelompok yang terbagi pun mempunyai pelafalan bunyi yang berbeda, semisal pada suara keributan pabrik, kelompok Jefferson harus mengatakan kata “Dor”, sedangkan kelompok Plantungan melafalkan bunyi sirene, dan lain-lain.

Selain hanya mengisi bunyi-bunyian sebagai latar belakang dari kejadian di dialog yang dibacakan, penonton turut mengisi percakapan sebagai intel yang dilafalkan secara bersama-sama. Adapun penonton lain yang dipilih secara acak untuk membacakan berita radio, hingga daftar korban hilang 1966, yang dibacakan sembari para penampil membacakan dialog. Sementara dari sisi bunyi, Leilani turut menciptakan bunyi-bunyian yang akrab selama pertunjukan, seperti suara gelas diaduk, gesekan sikat, dan sebagainya. Kendati sederhana, suara yang diciptakan telah menambah nuansa pertunjukan semakin dekat.

Di akhir pertunjukan, perempuan paruh baya tertua di kelompok tersebut, yakni Ibu Sri Wahyuni (Nik) yang telah berusia 83 tahun, berjalan perlahan ke tengah panggung. Tidak lama berselang, kelompok Keroncong Agawe Santosa memainkan sebuah repertoar ciptaan Ibu Nik bertajuk *Rawa Pening*. Perasaan waswas sempat datang akan habis atau terpotongnya suara di tengah permainan, namun jangan pernah ragukan penyanyi Istana di era pemerintahan Soekarno tersebut, pasalnya Ibu Nik tidak hanya dapat bernyanyi dengan baik layaknya di depan bapak proklamator bangsa, namun ia dapat memberikan sebuah perasaan yang lebih mendalam atas apa arti kesenian di dalam kehidupannya.

## **Menguatkan atau Melemahkan?**

Sebenarnya, pertunjukan tetap akan terlaksana walaupun menggunakan dialog yang dihafal dan non-partisipatif. Namun, saya yakin penonton tidak akan merasakan keintiman pertunjukan layaknya pertunjukan yang ditawarkan Teater Tamara. Terlebih empat bulan bukanlah waktu yang panjang untuk menyiapkan ibu-ibu paruh baya bersiap pentas di depan ratusan orang maka atas ide partisipatif yang ditawarkan, sudah seyogianya kita patut memberikan pujian. Pasalnya, metode partisipasi tidak hanya dilakukan sebagai strategi dalam menyalakan ingatan dan

hafalan, hingga akting, dan *blocking* panggung dari para penampil, tetapi metode ini memberikan sebuah pengalaman yang tidak terbayar.

Namun, alangkah baiknya jika partisipasi yang dirancang disesuaikan porsi nya sebab partisipasi penonton ketika melafalkan bunyi tertentu justru terkadang memecah konsentrasi penonton dalam mendengarkan secara detail apa yang dibicarakan oleh ibu-ibu penampil. Pun saya yakin bahwa kata-kata yang dilafal secara partisipatif memang menambah suasana dari pertunjukan, namun sebagaimana gaya seaman adalah menyimak, justru tidak jarang penonton tidak dapat menyimak dengan saksama. Walaupun tidak dapat dimungkiri di beberapa bagian lain, suara yang dilafalkan penonton berhasil membantu membangun nuansa menjadi lebih emosional. Dalam hal ini, agaknya perlu dipikirkan akan seberapa jauh penonton meresepsi, apakah hanya sekadar merasakan dan tahu atau memahami atas apa yang terjadi yang dalam bahasa Clifford Geertz (1973), *deep play* atau *shallow play*?

Bertolak dari itu semua, pertunjukan ini telah menciptakan sebuah peristiwa. Dalam hal ini, peristiwa tersebut dibangun secara bersama-sama dan tidak terpisahkan. Lantas kebersamaan ini kiranya yang ditujukan bukan hanya untuk ihwal pertunjukan, tetapi untuk keberlanjutan psikologis penonton, juga pemain. Pasalnya, tidak banyak keadilan yang mereka terima, tidak sedikit kesedihan mereka dapat maka kiranya pertunjukan ini dapat menjadi informasi bagi generasi muda bahwa perjuangan mereka tidak berhenti, melainkan abadi!

## *Suluk Sungai*

### **52. Berkaca Diri pada Ekologi**

Kesadaran para pelaku seni untuk melibatkan alam dalam kekaryaannya kerap dilakukan kini. Namun, tidak hanya menempatkan alam sebagai lokasi pertunjukan, alam telah menjadi wacana, bagian artistik, serta konten dari pertunjukan. Seorang pekerja teater, Abdullah Wong, mewujudkan hal tersebut pada karya yang berjudul *Suluk Sungai* sebagai bagian dari *pre-opening* Indonesian Dance Festival tahun ini (30/10/2016).

Berbeda dengan pertunjukan lazimnya, para penonton harus bersusah payah memasuki area Hutan Kota Sangga Buana, Kali Pesanggrahan, Lebak Bulus, Jakarta. Dibuka oleh pertunjukan tradisi Betawi, *Palang Pintu*, di depan gerbang Hutan Kota, Sangga Buana, penonton diajak untuk *tracking* ke arena pertunjukan yang berada di tengah hutan. Alih-alih hanya berjalan, sejumlah lima penari yang berjarak di tiap beberapa meter menggeliat, menari di tengah semak-semak, dan bergerak merespons hujan yang semakin memberikan impresi ekologis semakin kuat. Hal ini pun turut terlihat dari penggunaan dua arena pertunjukan.

Pada pertunjukan pertama karya *Phase* dari Jefriandi Usman, arena pertunjukan dibuat memanfaatkan rangkaian bambu yang ada di tengah area hutan, sedangkan pertunjukan kedua karya Abdullah Wong, arena pertunjukan menggunakan area kolam lumpur yang berada di tengah hutan tanpa penyesuaian panggung yang berarti. Kendati dirundung hujan dari penampilan pertama sehingga lumpur dan tanah becek tidak dapat dihindarkan, pertunjukan kedua tetap

berlangsung. Hujan justru menambah kesan dramatis dan magis pertunjukan.

## **Kita adalah Alam**

Terdapat empat bilah batang pohon di sebuah kolam yang menjadi arena pertunjukan. Di setiap batang tersebut tampak terlihat para penampil duduk terdiam di atasnya khayalnya totem. Di sudut yang lain, seorang perempuan mulai menuruni pohon dan bergerak secara perlahan. Ia mulai berucap dengan lantang dan berulang menarasikan sebuah kemapanan dan menanyakan akan sebuah pencapaian. Setelahnya ia mulai memasuki air berlumpur, mencoba berlari lalu terjatuh, mengepakkan selendangnya secara acak, dan mengibaskannya ke segala penjuru arah. Ia berjalan secara perlahan sambil terus meneriakkan kegelisahannya.

Di tengah narasinya, lantas para penampil yang berdiam mulai bergerak secara perlahan. Menggeliat tubuh bergerak menjadi tegap di atas keempat bilah pohon persis merepresentasikan narasi tentang tubuh sombong yang telah diucapkan perempuan di sisi kolam yang lain. Hingga sang penampil berucap hal yang lebih filosofis atas hidup, akan arti pencapaian, para penari mulai bergerak bebas hingga menjatuhkan tubuhnya masing-masing ke dalam air. Alih-alih terbangun tegap, keempat penampil yang menjatuhkan tubuhnya ke air tetap bergerak perlahan, seakan bingung merasa 'kehilangan'. Selanjutnya, mereka mulai bergerak berlari berkeliling di atas lumpur tanpa arah.

Keempat para penampil mulai berucap dengan keras menanyakan atas apa yang dicari di dalam kehidupan, apa arti kemapanan, dan sebagainya. Berlari mereka ke setiap ujung air berlumpur, diambilah sebuah bilah batang pohon lainnya. Batang pohon tersebut lantas mereka ikatkan pada keempat tubuh penampil. Mereka mulai berlari ke sana dan kemari menarik batang pohon dengan sekuat tenaga, laiknya karapan sapi. Selanjutnya, batang-batang tersebut mereka ikatkan masing-masing di keempat bilah batang yang berdiri tegak. Dalam hal ini, tersemat representasi bahwa sebuah pencapaian didapat karena upaya dan usaha dari tubuh personal.

Kemudian mereka berlari ke sisi kolam lainnya, mengambil sebilah tongkat dan menutupkan seutas kain ke mata mereka masing-masing. Berlari menuju kayu yang telah mereka ikatkan, lantas mereka pukul secara acak. Terbetik kesan emosional, terlebih tongkat tidak dapat mewakili perasaan mereka untuk melawan. Hingga tinju demi tinju mereka layangkan ke bilah pohon yang terikat, tanda mereka melawan dengan sungguh-sungguh. Dengan mata tertutup mereka memanjat perlahan dua bilah kayu yang terikat, dan sesampainya di atas mereka tengkurap dengan posisi tangan serta kaki bergerak, meneriakkan secara lantang atas apa yang mereka inginkan, kebebasan.

### **Alam sebagai Artistik, Pesan, dan Pertunjukan**

Repertoar tari yang erat hubungannya dengan alam memang tidak dapat terhindarkan dari konotasi koreografer senior, Sardono W. Kusumo. Sardono telah memulai hal tersebut di repertoar *Meta Ekologi* yang ia ciptakan tahun 1979 silam. Namun, konotasi ekologi bukanlah tunggal teruntuk Sardono, semua pekerja seni dapat melakukan dan mengembangkannya. Kendati Wong bukan berasal dari tradisi seni tari, karya *Suluk Sungai* telah memberikan gambaran utuh akan sebuah karya seni pertunjukan yang menyentuh, dan dirasa tepat sebagai salah satu sajian dalam *pre-opening* Indonesian Dance Festival yang ke-24 ini.

Berbekal kata-kata yang kuat dan reflektif, Wong menjelaskan pelbagai fase kehidupan, khususnya dalam pencapaian hidup. Memformulasikan narasinya dengan ungkapan-ungkapan pendek dan repetitif, pesan Wong seakan terngiang di benak penonton dan menjadi patokan dalam menyaksikan visual para penari di tengah kolam berlumpur. Dalam hal ini, Wong ingin mengajak penonton untuk menyadari dan menyingkap atas apa yang kurang dihiraukan dalam hidup, yakni sebuah sikap dalam mengkritisi pelbagai kesempatan, proses, dan pencapaian sehingga perasaan jemawa terhindarkan.

Di samping mengunggulkan narasi, Wong turut menggantungkan aspek artistik dan estetik kepada ekologi—yakni kolam berlumpur. Hasilnya cukup berhasil, pertunjukan *Suluk Sungai* menyita per-

hatian penonton dengan sangat. Alam pun seakan mendukung pertunjukan Wong, dengan dirundung hujan yang tak kunjung henti telah menambah kesan semakin dramatis. Namun, di sisi lain, hujan membuat gangguan teknis, khususnya pada tempat menonton, sekaligus tempat pertunjukan. Pasalnya tempat menonton menjadi becek dan tak teratur, membuat pertunjukan menjadi tidak terlalu khusyuk untuk disaksikan. Gerimis yang terus hinggap juga membuat pertunjukan menjadi tidak terlalu jelas secara visual. Volume air di sungai juga semakin meningkat dan warna air menjadi keruh. Di luar persoalan teknis, hal yang patut diacungi jempol, pertunjukan terus berlangsung walaupun hujan tak kunjung reda.

Dan di antara alam serta narasi, Wong tetap mengandalkan tubuh sebagai wahana dalam berwacana. Pun tidaklah penting menyebutkan karya Wong sebagai pertunjukan tari atau teater, pasalnya kerja lintas disiplin bekerja dan berkelindan mesra, namun yang utama Wong mempercayakan tubuh dalam menarasikannya.

Pertunjukan yang digagas Wong sangat menarik, pasalnya ia turut memosisikan penonton tidak dengan satu tempat pertunjukan yang nyaman. Di mana Wong memaksa penonton untuk datang ke *site specific* yang ia tambatkan. Dalam hal ini, upaya Wong kiranya dapat diartikan ganda, yakni ekologi sebagai bahan artistik dan estetika, serta ekologi sebagai ruang pertunjukan. Dengan menjadikan alam sebagai ruang pertunjukan, kiranya dapat memberikan satu ruang pengalaman dan pendalaman yang berbeda, baik untuk penyaji maupun penonton. Laiknya, biarkan alam yang menuntun.



# BAGIAN 7

## MENYOAL RUANG DARI FESTIVAL HINGGA PERTUNJUKAN PARTIKELIR

172ku ini tidak diperjualbelikan.





## *Pawai Seni dan Budaya Kreatif 2014*

### **53. Ombang-Ambing Pawai Seni Budaya: Prestasi atau Presensi?**

Pawai Seni dan Budaya Kreatif 2014 telah dilaksanakan pada tanggal 18 Agustus 2014. Pawai ini tidak urung mengundang berbagai pertanyaan, salah satunya terkait tujuan pelaksanaannya. Pertanyaan yang terbesar adalah untuk siapa tontonan ini diadakan. Menamakan dirinya sebagai sebuah acara kreatif, mungkin saja pawai ini dapat membangun semangat dan harapan baru. Namun, faktanya tontonan ini ditujukan ke satu arah, dan dipertunjukkan untuk satu sudut pandang yang notabene diadakan di istana untuk tontonan penguasa, presiden. Bertolak dari pandangan seperti ini, ombang ambing arah pawai mengundang suatu kegelisahan.

Pada jadwal yang direncanakan, jalannya Pawai dimulai oleh Polisi Cilik Binaan Bekasi, diikuti seluruh kontingen provinsi dan diakhiri oleh Jember Fashion Carnival yang berpawai dari Istana Merdeka ke Gedung Sapta Pesona. Jarak yang akan ditempuh seluruh peserta pawai diperkirakan mencapai lima kilometer. Cukup beruntung, langit Jakarta yang mendung membuat para peserta tidak harus beraksi di bawah terik matahari.

Setelah melalui pemeriksaan yang ketat, dengan segala ketentuan yang mengikat, para tamu undangan mulai menempati tempat yang tersedia. Sebuah Pawai Seni dan Budaya Kreatif 2014 di bawah naungan Kementerian Parekras langsung dibuka oleh Presiden RI, Susilo Bambang Yudhoyono. Pawai diikuti oleh 37 kontingen yang berasal dari 33 provinsi, dua *Corporate Social Responsibility* (CSR) perusahaan,

*marching band*, dan Jember Fashion Carnaval, yang menampilkan kesenian tematik sesuai dengan interpretasi tiap kontingen. Dengan atraksi berdurasi waktu maksimal dua setengah menit, setiap kontingen berupaya untuk menyajikan karya terbaik mereka di depan penonton, tamu undangan dan presiden yang memenuhi halaman istana merdeka. Sebagai penghargaan, sesuai penampilan seluruh kontingen, diumumkan sepuluh penampil terbaik (tanpa jenjang juara) yang didasarkan pada penilaian konsep, kreativitas, dan kesatuan dalam sajian.

## Penampilan dan Catatan

Terdapat 37 kontingen yang menampilkan sajian terbaiknya. Gladi bersih pun turut dilakukan untuk menjamin performa mereka masing-masing. Salah satu di antaranya adalah kontingen Bengkulu. Mereka telah menampilkan materi sesuai yang dilatih pada dua hari sebelumnya. Mulai dari penyaji berjumlah 40 orang, materi permainan musik Dol, hingga gaya permainan yang atraktif. Pertunjukan musik Dol yang mengentak dengan sedikit gaya teatral dari pemain cameo (alat tiup) dan membentuk formasi barisan yang atraktif memang dikatakan berhasil dalam ekspektasinya walaupun tampil pada urutan buntut, ke-30. Dalam hitungan matematisnya 30 dikali dua setengah menit ditambah dua menit waktu kotor setiap daerah, sekitar 150 menit harus ditunggu kontingen Bengkulu untuk mendapat giliran untuk tampil. Dilihat dari proses yang dilewati kontingen Bengkulu, secara keseluruhan kontingen ini tampil dengan baik. Namun, kontingen ini belum beruntung karena belum berhasil menyabet kategori penyaji pawai terbaik.

Kontingen yang mengundang perhatian adalah Garuda Indonesia. Mengingat perusahaan ini tidak melewati proses gladi kotor dan gladi bersih, kontingen ini tampil seadanya. Seperti pada sinopsis, perusahaan penerbangan dengan kategori *The World's Best Cabin Crew 2014* oleh Skytrax (Inggris), Garuda Indonesia (hanya) menampilkan empat awak kabin dan empat *cockpit*, dipadukan dengan enam penari *giring-giring*, tarian khas Ma'anyam yang mendiami daerah Barito,

Kalimantan Tengah. Patut diakui bahwa performa Garuda Indonesia tidak segemilang gelar yang didapatnya. Performa mereka sangat jauh dari ekspektasi. Aktivitas kabin tidak hidup, tarian *giring-giring* yang ditarikan di atas mobil pun tidak terlihat keindahannya jika menilik pada tarian *giring-giring* yang sebenarnya. Sebenarnya hal ini sudah dapat dipastikan, terlebih mereka tidak menyiapkan pawai ini dengan serius.

Prestasi gemilang ditunjukkan oleh kontingen DKI Jakarta yang pada tahun ini berhasil masuk sebagai salah satu dari sepuluh penampil terbaik. Tampaknya kerja keras komunitas Jakarnaval terbayar. Membawa seniman Betawi yang juga penggiat *topeng betawi*, Mpok Nori, menjadi perhatian utama penonton Istana. Dari awal masuk gerbang istana, Mpok Nori sudah mencuri perhatian mata setiap tamu. Melambai, berteriak, tersenyum, dan ikut berjoget dari atas mobil memberikan warna tersendiri dalam penampilan Jakarta siang itu. Mpok Nori membuat riuh rendah istana semakin nyata. Diikuti mobil hias dengan Mpok Nori di atasnya, sajian yang diberikan juga memenuhi ekspektasi dari tampilan mereka di gladi resik. Pembeda yang signifikan adalah busana yang sudah dikenakan. Dua puluh orang penari topeng yang diikuti anggota pawai yang sangat kental dengan virus Jember Fashion Carnival dan ditambah dengan sepasang topeng betawi berukuran empat meter memang menjadi daya tarik tersendiri. DKI Jakarta sore itu tampil maksimal; pesertanya yang mencapai ratusan orang, tampil atraktif dan menarik.

Di luar apa yang telah dipaparkan tersebut, ada beberapa hal yang patut dicatat dari pertunjukan ini. *Pertama*, posisi siap berbaris dalam gladi bersih yang dilakukan kemarin pun terlaksana agar pawai berjalan rapi. Kita yang berada di dalam istana, hanya tahu mereka 'harus' berpenampilan baik dan unik, tanpa mengetahui proses; perencanaan, keberangkatan, persiapan, hingga baris berbaris sebelum 'bermain sulapan' di depan tamu kehormatan. Sungguh menjadi elegi patah hati atas sumbangsih pengorbanan dalam waktu, karya, dan keringat mereka. *Kedua*, rata-rata pemain tampak kaku dan tegang tampil di depan Presiden RI. Keberhasilan penampilan menjadi persoalan yang menarik untuk diperhatikan lebih. *Ketiga*, bagi

mereka yang mendapatkan sepuluh penyaji terbaik akan merasakan kebahagiaan yang tidak terduga, tetapi mereka yang sebaliknya hanya ada untuk melengkapi pertunjukan agar utuh, 33 provinsi. Kesiapan yang tidak dapat dikejar dalam sehari semalam ini memberikan dua pilihan motivasi pada penyaji, rasa penasaran akan mendapatkan kategori terbaik, dan rasa pesimistis yang berimplikasi pada sajian yang mengada-ada saja, mirisnya, sajian yang dibuat untuk syarat kehadiran saja. Hal ini tampak terlihat seperti Garuda Indonesia yang memberikan sumbangsih besar pada penerbangan negara, tidak diikuti dengan pertunjukan yang maksimal. Jangan-jangan kehadiran mereka hanya menjadi syarat untuk hadir semata. Sebagai sebuah CSR, tanpa tendensi meninggikan salah satu perusahaan, seharusnya Garuda dapat memberikan sajian yang lebih maksimal.

Catatan kecil lainnya yang perlu diangkat adalah mau dibawa ke mana arah acara pawai bertajuk seni ini. Hal ini patut dicatat karena jangan sampai pawai ini justru laiknya perilaku kolonial yang mencoba mempertontonkan hasil temuannya kepada orang-orang lainnya. Kemudian, acara ini harus diposisikan seperti apa; prestasi, presensi, pengadaan, pemaksaan, atau absen semata? Atau dengan kata lain, pesan sajian apa yang ingin ditampilkan, estetis, atraktif, atau sambil lalu saja. Bisikan-bisikan penonton pun terdengar, ketika sebuah daerah menyajikan sebuah sajian, “Kok begini saja?”, terlebih audio pertunjukan dari setiap daerahnya berbeda-beda. Kacamata penonton memang kadang hanya melihat di lapangan saja, tetapi hal ini dirasa bisa diselesaikan dengan kriteria penampilan dan permasalahan pendanaan yang sesuai.

Memindahkan sebuah kesenian dari lingkungan budaya asalnya ke suatu lingkungan budaya baru tampak menjadi beban tersendiri bagi masing-masing kontingen. Walaupun ada beberapa kontingen yang bisa melakukannya dengan baik, secara umum sajian para kontingen terkesan kering. Keragaman budaya juga belum muncul seperti yang diharapkan. Sejumlah kontingen bahkan tampil tanpa identitas budaya yang kuat. Jika demikian adanya, akankah kita terima pawai ini sebagai ajang unjuk prestasi atau hanya sekadar presensi? Dugaan saya yang kedua, presensi. Tidak lebih!



## *International Mask Festival*

### **54. Panji Riwayatmu Kini**

Seperti yang dilansir *Majalah Parahiangan* edisi April 1940; tahun 1900–1915 pertunjukan topeng mulai berkurang. Lakon Panji yang dipentaskan mulai dari penuh, per babak, hingga berangsur memudar. Tahun 2014 di Solo dihelat sebuah acara Indonesia International Mask Festival (IIMF) dengan tema *The Greatest Panji*. Acara ini diharapkan akan memberikan semangat Panji kepada khalayak, lantas apakah IIMF dapat melakukannya?

Indonesia International Mask Festival (IIMF), sebuah acara tari yang dihelat 14–15 Agustus 2014 di Benteng Vastenburg, Solo, mengusung cerita Panji sebagai tema. Sebuah panggung terbuka yang dilengkapi layar raksasa di kedua sisinya diramaikan beberapa seniman domestik (Ponorogo, Cilegon, Cirebon, dan Jakarta) dan mancanegara (Kamboja, Singapura, dan Malaysia).

Setelah sajian Solo International Performing Arts (SIPA) kemarin, masyarakat Solo kembali dimanjakan dengan sajian seni yang dihelat atas kerja sama Kemendikbud (negara) dan Sanggar Semarak Candrakirana Foundation (Solo). Walaupun acara IIMF dihelat perdana, antusias penonton perlu diapresiasi karena jumlahnya memenuhi tempat yang disediakan. Namun, ada saja persoalan yang terbetik dari pertunjukan tersebut, di antaranya orientasi panggung, kreativitas, sajian ke-Panji-an, hingga jiwa dari topeng.

## Dari *Indoor* ke *Outdoor*

IIMF tampaknya menyimpan sebuah kesan yang berbeda. Hal ini dikarenakan pertunjukan tidak hanya digelar di panggung terbuka, tetapi juga panggung tertutup. Sontak yang menjadi perbedaan adalah suasana yang tercipta dari kedua tempat pertunjukan. Bila halnya panggung tertutup lebih tertuju pada pertunjukan, panggung terbuka memberikan suasana dan panorama yang lebih luas. *Lighting* di panggung tertutup menciptakan kesan dramatik nan khushyuk, sedangkan di panggung terbuka akan memberikan kesan romantis ditambah panorama yang menggoda. Kesan ini bisa dipetik dari pertunjukan dari satu delegasi yang bermain di kedua tempat pertunjukan, seperti Malaysia yang bermain lebih terstruktur dan tersistematis di panggung tertutup dari pada terbuka. Kesan menarik yang lebih dramatik di panggung tertutup juga terbetik dari penampilan Thailand. Sementara kesan kerakyatan dan meriah Korea Selatan lebih tertuang pada panggung terbuka.

Performa di panggung tertutup juga lebih bisa dinikmati dibandingkan panggung terbuka. Tidak hanya secara verbal seperti gerak tari, lekuk tubuh, kuda-kuda, tetapi nonverbal seperti pesan dan kesan dapat terbetik. Seperti halnya, Yogyakarta Mask Dance Company (YMDC) yang kehilangan estetika dan kesan sakral ketika di panggung terbuka. Pertunjukan dari delegasi Yogyakarta seakan sambil lalu saja. Namun, kesan kerakyatan dari Sanggar Tari Topeng Purwa Kencana Losari Cirebon justru lebih didapat dari pertunjukan di panggung terbuka. Bila dirunut lebih dalam, terdapat perbedaan pesan yang tertuang lewat tubuh jika sebuah repertoar ditujukan untuk *indoor* ataupun *outdoor*. Menciptakan pertunjukan yang baik di kedua medan, baik di *indoor* maupun *outdoor* merupakan hal yang tidak mudah. Perlu adanya pertimbangan secara sosial, budaya, estetika, hingga artistik dari penampil, bukan hanya asas yang penting tampil untuk diunggah di media sosial semata.

## Kreativitas Setengah Tiang

Kreativitas pada pertunjukan menjadi warna tersendiri dari setiap delegasi. Tidak hanya kreativitas yang didasarkan pada cerita Panji, tetapi beberapa cerita yang didasarkan pada cerita kontemporer. Sinopsis dari beberapa pertunjukan juga terbagi atas repertoar yang mengangkat Panji, dan memetik filosofis Panji, tetapi ada saja yang tidak didasarkan pada keduanya. Persoalan ini sebenarnya tidak menjadi masalah ketika sebuah pertunjukan didasarkan pada tema bebas, tetapi ketika *The Greatest Panji* menjadi tema IIMF, tampaknya sangat disayangkan ketika delegasi tidak membawakan tema yang sesuai.

Kreativitas memang menjadi hal yang baik ketika pada tempatnya, ketika tidak, hal ini menjadi kegegabahan tersendiri. Tema yang diusung seakan berimplikasi pada konsistensi dari acara yang dihelat. Seperti halnya ISI Surakarta di bawah besutan Ni Nyoman Yuliarmaheni yang membawakan tari kontemporer dengan cerita Ni Garu. Cerita yang dibawakan lebih pada keresahan, kesedihan batin, ketika seorang perempuan terjatuh dan ingin bangkit. Dalam ide kreativitas, hal ini baik, tetapi dalam penampilan dan tema, tidak terdapat kesesuaian. Terlebih ISI Surakarta seakan menjadi tuan rumah di kotanya sendiri. Jika setidaknya tema disesuaikan dan disinergikan dengan repertoarnya, pertunjukan akan menjadi lebih apik. Kreativitas lainnya adalah pada tari kontemporer Malaysia. Mereka mempresentasikan juga kehidupan seorang individu yang terbelit permasalahan dan harus berdialog antara sisi positif dan negatif dari kehidupan. Kontemplasi inilah yang menjadi sebuah ide utama pertunjukan.

Dalam penampilannya, bisa dikatakan bahwa yang dilakukan Malaysia atau Surakarta merupakan sebuah tindakan kreatif. Cerita yang dibawa mungkin bisa saja ‘*digathuk-gathukke*’ dengan tema “Panji”. Akan tetapi dalam realitasnya, hal ini kembali menjadi bumerang tersendiri, bisa mempercantik pertunjukan jikalau repertoar berhasil, tetapi juga bisa memperburuk pertunjukan jikalau repertoar gagal. Dan dugaan yang terakhir ini adalah gambaran mereka. Lalu terkait kreativitas, perlu kita pertanyakan apakah tindakan yang dibuat memang murni kreativitas? Atau jangan-jangan hanya pengadaan

dalam label kreativitas saja? Yang jelas kita pantas memasang bendera setengah tiang terkait hal ini, kreativitas setengah tiang.

## **Semangat Panji dan Penjiwaan**

Secara umum, tujuh delegasi mempertunjukkan konten 'ke-topengan' sebagai bagian dari pertunjukan. Tidak main-main, dimulai dari kolaborasi penari Kamboja dan Indonesia, hingga topeng Betawi sebagai penutup. Singkat kata, topeng merupakan syarat utama pentas tadi malam. Dalam sajiannya, topeng tradisi, kreasi, atau ciptaan baru mewarnai gelora dari pertunjukan. Kreativitas mau tidak mau menjadi poin plus dalam acara, tetapi cukup disayangkan karena esensi topeng tidak digarap. Bila merujuk pada topeng Panji, dapat dilihat secara rinci bahwa terdapat batasan tegas dalam tokoh yang tersaji, seperti karakter dan esensi yang terkandung secara kultural, historis, dan filosofis. Seperti halnya Klana Bandopati mewakili karakter jahat dan kasar dengan esensi refleksi duniawi.

Terkait esensi topeng, yang terjadi sebaliknya, beberapa penyaji yang menggunakan topeng tradisi sudah menjiwai topeng yang dikenakan, tetapi sebagian besar penyaji belum mampu merepresentasikan karakter dari topeng yang dikenakan, terlebih untuk topeng baru yang notabene dibuat berdasarkan alasan artistik. Singkat kata, penyaji yang ideal dapat menghidupkan topeng yang dikenakan. Persoalan esensi topeng ini tampak dari tiga penyaji tadi malam; Anak Seni Asia (Malaysia) mengenakan ciptaan topeng yang mengedepankan artistik, Betawi yang mengenakan topeng tradisi tetapi sebagai artistik, dan Disbudparpora Cirebon yang dapat memunculkan energi dari topeng yang dikenakan. Bisa dikatakan bahwa para penari perempuan Disbudparpora Cirebonlah yang dapat menghidupkan jiwa dari karakter topeng yang digunakan. Penjiwaan ini tampak dari beberapa penari perempuan yang memerankan Klana Bandopati dengan karakternya yang arogan, angkara murka, gagah, dan penuh gerak. Bahkan para penari laki-laki dibuat tidak berkutik dalam memainkan peran Klana Bandopati.



Tarian Klana Bandopati yang dipimpin oleh Nani ‘topeng Losari’ (yang sekaligus melatih penari lainnya) di tengah panggung, memberikan kesan berbeda pada tarian yang dibawakan. Gerak, lekuk tubuh, raut muka, sikap kuda-kuda yang gagah mengisyaratkan bahwa ‘ia bukan dirinya’. Kegagahan yang dibawakan Klana Bandopati seakan memberikan dimensi lain dari Panji Sutrawinangun yang bergerak perlahan walaupun penari dari Panji Sutrawinangun kurang bisa memberikan kesan ‘suci’. Sajian yang dibantu *live music* ini seakan memberikan penampilan yang magis.

Berbeda dengan Anak Seni Asia yang tidak membawakan repertoar Panji, mereka membawakan tarian “MahMeri” yang menceritakan sebuah siklus hidup; berburu, bertanam, memancing dan panen. Anak Seni Asia mempunyai jiwa inovatif dalam menginterpretasikan dan menciptakan repertoar baru, tetapi entah atas alasan cuaca atau terlalu malam, Anak Seni Asia seakan gugup sehingga sajian kurang terasa menyatu. Walaupun pola lantai dikuasai para penyaji, tetap saja terdapat hal yang kurang, seperti ekspresi dan kemandirian gerak tubuh yang tidak tersurat lewat gerak tari.

Berangkat dari persoalan penyajian, kreativitas hingga jiwa topeng, ke-panji-an dari sajian seakan patut dipertanyakan. Hal ini bermula pada penyaji dan pengelola sebagai pemroduksi sajian. Idealnya, *The Greatest Panji* bisa menjadi jendela pengetahuan dan kesenian terkait cerita Panji, baik yang autentik maupun turunan. Menggunakan kata Panji, masyarakat sudah mempunyai harapan dan ekspektasi ketika Panji mulai digiatkan kembali. Singkat kata, sajian pada acara ini tidak sespektakuler nama yang diembannya, topeng yang seakan hanya dikenakan sebagai syarat sajian, tanpa jiwa yang terasa. Tema acara seakan bias dan terjadi kegagalan dalam mendistribusikan pesan yang ingin disampaikan. Dari pertunjukan ini, semoga kesalah-alamat-an ini bisa dimaafkan oleh ‘Panji’ dan masyarakat pencintanya. Semoga tidak terjadi hal serupa yang justru menjadi bumerang untuk semua, terlebih jika acara ingin berlanjut ke depannya. Senada dengan lagu seorang maestro Solo, Gesang, menilik cerita Panji yang menjadi tema acara, *Oh ... Panji Riwayatmu Kini*.



## *Ngayogjazz 2017*

### **55. Setelah Satu Dekade Ngayogjazz, Lalu Apa?**

Tahun 2017 merupakan tahun kesebelas atas penyelenggaraan *event* jaz tahunan Yogyakarta, Ngayogjazz. Pergelaran yang telah lewat satu dekade perhelatannya ini perlu diacungi jempol. Pasalnya, tidak mudah menjaga konsistensi dan merawat semangat dalam menggelarnya. Hasilnya pun cukup dapat dirasakan, impresi positif dari penampil dan penonton bertubi-tubi muncul. Sebagaimana sebuah pergelaran, Ngayogjazz pantas ditunggu oleh penampil dan penonton, baik tingkat lokal, nasional, maupun internasional.

Berbeda dengan penyelenggaraan festival musik jaz lain yang lazimnya diselenggarakan di gedung pertunjukan yang bonafit, Ngayogjazz dihelat di lapangan terbuka dengan kontur pedesaan. Alih-alih menetap, lokasi penyelenggaraan Ngayogjazz bersifat nomaden, selalu berubah dari satu desa ke desa lainnya. Pada tahun ini, Ngayogjazz diselenggarakan di Desa Kledokan, Selomartani, Kalasan, Sleman.

Dihelat pada hari Sabtu (18/11/2017), Ngayogjazz 2017 menyediakan enam panggung yang tersebar di dusun tersebut. Pelbagai nama musisi jaz, seperti Begawan-Begawan Jazz Feffrey Tahalele and Friends, Bintang Indrianto-Gambang Suling Feat Bianglala Voices, Remi Panossian Trio, Nonaria ft. Bonita, dan sebagainya, ikut serta. Selain itu, pergelaran jaz ini turut mengundang beberapa nama musisi lintas genre, seperti Endah N. Rhesa, Gugun Blues Shelter, Tashoora, Rully Shabara, Mantradisi, dan sebagainya. Hal yang tidak kalah menarik, Ngayogjazz tidak pernah absen mengundang komunitas jaz daerah, seperti Pekalongan Jazz Society, JES UDU Purwokerto,

Jazz Ngisor Ringin Semarang, Komunitas Jazz Ponorogo Jazztilan, Komunitas Jazz Trenggalek, Komunitas Jazz Jogja, Fusion Jazz Community Surabaya, Komunitas Jazz Magelang, dan sebagainya. Susunan penampil sangatlah utuh sebagai sebuah pertunjukan, baik secara kualitas maupun popularitas.

Dalam merekatkan relasi musisi dan penonton, Ngayogjazz mengangkat tema “Wani Ngejazz Luhur Wekasane”. Tema tersebut meminjam dari sebuah pepatah Jawa “*Wani Ngalah Luhur Wekasane*” yang artinya “Siapa yang berani mengalah akan mendapatkan kemuliaan.” Pepatah yang kiranya reflektif dan tepat dengan keadaan masyarakat Indonesia yang belakangan ini kerap beradu mulut yang jauh dari akal sehat.

## Tren Positif Ngayogjazz

Diawali dengan siang berawan, penonton perlahan berdatangan. Beberapa di antaranya memilih untuk datang tengah hari karena alasan tidak akan bertahan hingga larut maka dengan strategi datang awal diharapkan dapat melihat penampil terakhir pada sesi *check sound*. Beruntungnya, Ngayogjazz dikenal sebagai pertunjukan yang cukup tegas dalam waktu sehingga momok keterlambatan pertunjukan jauh panggung dari api. Pun jika terjadi ‘*ngaret*’ tidak akan memakan waktu lama, bahkan hujan sekalipun.

Hal ini tentu terkait dengan pengelolaan sumber daya, mulai dari infrastruktur seperti penataan pertunjukan secara utuh, hingga superstruktur, seperti sekretariat, *stage manager*, pranata suara, *volunteer*, juga para penjaja makanan yang dilibatkan—baik dari warga setempat atau penjual yang berpindah. Dalam hal ini, Ngayogjazz telah membuat ‘pakem’ positif dari mekanisme pengelolaan sumber daya. Jika ingin sesumbar, bahkan aturan-aturan panggung dari teoretikus manajemen panggung, Stephen Langley, pun bisa dikondisikan.

Dari tren positif dalam pengelolaan sumber daya, khususnya manusia, namun ada hal yang perlu dicatat dalam pertunjukan Ngayogjazz 2017 di mana kerap terdengar keluhan penonton seperti, “Suara di panggung Markas dan Gejog Lesung bocor”, “Kok *sound*

*system* di panggung Merdeka paling bagus ya?” dan sebagainya. Jika hal ini memang dirancang untuk mengarahkan penonton ke panggung Merdeka sebagai panggung utama maka itu sah-sah saja. Namun, jika ide panggung utama dan sebagainya tidak dirancang, tentu hal ini perlu dipikirkan. Terlebih pembagian susunan penampil di tiap panggung telah terbagi secara baik. Sederhananya, penampil yang mempunyai popularitas disebar sedemikian rupa.

Bicara penampil, hal yang paling spesial dari Ngayogjazz adalah pemeliharaan jejaring antarmusisi jaz di pelbagai daerah, seperti Solo, Pekalongan, Purwokerto, Semarang, Ponorogo, Trenggalek, Yogyakarta, Surabaya, Magelang, dan sebagainya. Pemeliharaan jejaring musisi jaz daerah yang dibina oleh Ngayogjazz adalah nilai lebih dari pergelaran ini. Pasalnya, kita dapat mengetahui lebih lanjut terkait perkembangan musik jaz tidak hanya di kota besar, tetapi juga di kota-kota kecil yang sebelumnya tidak terdengar. Kendati penampilan komunitas tersebut lazimnya digelar di awal dan tengah acara—entah karena alasan estetik ataupun popularitas—pelbagai penampil justru mendapatkan hal langka, yakni pengalaman dan ruang.

Selain pengalaman personal bagi komunitas, Ngayogjazz disiapkan menjadi sebuah ruang yang tidak hanya mengakomodasi musik jaz, melainkan memberikan pengalaman berbeda dalam menikmati jaz. Pengalaman ini berasal dari ‘pesona’—atau ‘eksotika’ yang dimunculkan—dusun penyelenggara, mulai dari lanskap alam, rumah pedesaan, persawahan, jajanan kampung, termasuk warganya. Tentu warga kota besar akan *gumun* dibuatnya, dan ini akan menambah minat penonton di kemudian hari. Namun, bagi mereka yang tinggal dengan kontur masyarakat ala kadarnya, hal ini tentu biasa saja. Hal yang justru membuat penonton yang telah terbiasa dengan lanskap geografis seperti itu adalah keriuhan penonton dan musik jaz yang dipertunjukkan.

Hal yang tidak kalah menarik dari Ngayogjazz adalah tersedianya *booth* yang terkait dengan musik. Mulai dari organologi Barat, perlengkapan *sound*, koleksi piringan hitam, kaset, hingga hal yang kerap dilupakan, buku musik. Ekosistem yang cukup utuh untuk sebagai sebuah pergelaran. Atas segala catatan tersebut, perlu rasanya

penyelenggara festival seni budaya—khususnya yang mendapatkannya sebagai *event organizer* (EO)—meneladaninya.

## **Apakah Masyarakat Benar ‘Tergarap’?**

Salah satu pertanyaan yang kerap terlontar dari pertunjukan Ngayogjazz adalah “Seberapa jauh masyarakat setempat terlibat dalam pertunjukan tersebut?” Hal ini cukup penting, pasalnya pertunjukan bergengsi ini selalu berganti-ganti tempat perhelatan. Dampak langsung dari bergantinya tempat adalah pertemuan dengan masyarakat yang baru. Hal yang menjadi persoalan, bagaimana kedalaman keterlibatan tercipta ketika masa pelaksanaan hanya sekali saja?

Pada Ngayogjazz 2017, keterlibatan masyarakat yang paling eksplisit terdapat pada akses lahan dan pengelolaan parkir. Hal ini memang sangat jitu, pasalnya hanya masyarakatlah yang mengetahui secara strategis seluk-beluk akses jalan di daerah tersebut. Alih-alih warga hanya terlibat di kawasan parkir, warga terlihat turut sibuk memantau keberlangsungan pertunjukan, baik mengatur arus penonton di dalam dusun maupun menjajakan makanan.

Namun, tidak dimungkiri bahwa warga setempat tidak memiliki peran khusus pada ranah estetika (baca: musik). Keikutsertaan warga lebih pada pelaksana pengelolaan saja. Dalam hal ini, alangkah elok jika turut mempertimbangkan keterlibatan tokoh budaya setempat untuk bersinergi. Semisal Desa Kledokan yang telah akrab dengan aktivitas pelestarian budaya dan kesenian—seperti kelompok kesenian tradisional gejog lesung dan prajurit Bregada—dieksplorasi secara lebih. Semisal praktik kolaborasi atau penempatan pentas kesenian setempat yang lebih strategis—semisal di agenda malam—pada jadwal pertunjukan.

Pasalnya, kiranya tidak ada satu dampak besar dari masyarakat terlibat—dalam hal ini dusun-dusun penyelenggara sebelumnya—yang berpartisipasi lebih pada jagat Jazz Yogyakarta. Di satu sisi penyelenggaraan yang tersebar akan menimbulkan rangsangan bagi setiap insan yang mendengar. Namun, kiranya perlu dilihat lebih lanjut, rangsangan terhadap warga lebih pada rangsangan pengelolaan pertunjukan atau musikal.

Bertolak dari itu semua, kita tetap perlu mengagumi dan mengapresiasi penuh kerja satu dekade lebih Ngayogjazz dalam melibatkan warga. Ngayogjazz menjadi satu anomali tersendiri bagi pertunjukan jaz ‘mewah’. Dan tidak dapat dimungkiri bahwa Ngayogjazz telah menjadi *role model* bagi pergelaran dan festival jaz baru lainnya. Namun, kiranya keterlibatan peran dan minat pada jaz dari warga perlu diupayakan lebih. Pasalnya, jangan sampai mereka yang terinspirasi dari Ngayogjazz dalam melibatkan warga justru hanya sebatas praktik penggunaan tempat karena alasan *site specific* semata, persis kolonial yang datang ke lokasi jajahan atau oknum yang berdalih kerja untuk rakyat, namun hanya ‘mencaplok’ tanah warga.



## Ngayogjazz 2018

### 56. Musim Paceklik Ngayogjazz

Keramaian adalah hal yang lumrah untuk Desa Gilangharjo, Pandak, Bantul Yogyakarta. Pasalnya di desa tersebut terdapat sebuah petilasan bernama Selo Gilang, tempat di mana lokasi *Tumurun Wahyuning Mataram* yang diturunkan oleh Panembahan Senopati. Berbeda dengan keramaian pada hari-hari biasanya, pada hari Sabtu (17/11/2018) kerumunan manusia berpuluh-puluh kali lipat memadati desa untuk menikmati sajian musik jaz.

Adalah Ngayogjazz sebuah festival musik jaz yang diselenggarakan setiap tahun dengan tempat penyelenggaraan yang selalu berpindah. Festival yang tahun ini mengusung tema “Negara Mawa Tata, Jazz Mawa Cara” ini memang lazim ‘mencincar’ desa sebagai ruang alternatif penyelenggaraan musik jaz yang kerap kaku di sekat beton gedung pertunjukan.

Di Desa Gilangharjo, pelataran hingga lapangan olahraga disulap menjadi enam panggung yang tersebar di area desa. Alih-alih hanya panggung dan rumah masyarakat yang memberikan *ambience* yang berbeda, Ngayogjazz tahun 2018 ini turut menggandeng Prihatmoko Moki dengan muralnya di tembok-tembok desa dan Annisa P. Cinderakasih dengan instalasi bambunya.

Pada pergelaran Ngayogjazz tahun ini, turut berpartisipasi beberapa musisi jaz tanah air dan mancanegara, semisal Syaharani dan Queenfireworks, Tophati Bertiga, Yuri Mahatma Quartet, Idang Rasidi and His Next Generataion feat Tompi dan Margie Segers, Brayat Endah Laras, Purwanto dan Kua Etnika, Kika Sprangers,

Ozma Quintet, Rodrigo Parejo, dan lain-lain. Sejumlah musisi jaz tersebut lantas menjadi agen dalam menghubungkan dan memberikan penonton dengan pengalaman berbeda dalam menyaksikan jaz.

Tawaran inilah yang lantas membuat festival Ngayogjazz ditunggu oleh para musisi dan penonton Indonesia—terlebih para penonton baru. Namun untuk mereka yang rajin hadir, rasanya Ngayogjazz semakin terasa biasa-biasa saja. Secara lebih lanjut, sebagai sebuah festival tahunan yang diacu oleh festival jaz lainnya, rasanya Ngayogjazz minim gagasan dan kejutan baru di tahun kedua belas penyelenggaraan. Padahal, di belakang pergelaran tersebut, terpampang nama-nama beken pelaku kreatif di Yogyakarta. Mungkin, serupa dengan tidak turunnya hujan di perhelatan Ngayogjazz tahun ini, mereka agaknya tengah mengalami musim ‘paceklik’.

## **Pisau Bermata Dua**

Sebuah keniscayaan jika Ngayogjazz ditunggu-tunggu oleh penonton. Pasalnya mereka telah membuktikan dirinya sebagai festival jaz dengan konsistensi dan gagasan yang kuat. Idenya begitu mewah dalam semesta musik jaz, yakni penyelenggaraan di ruang yang tidak pernah terpikirkan oleh kalangan lainnya, desa.

Alih-alih hanya berserah pada ‘keeksotikan’ desa sebagai ruang festival, Ngayogjazz mengajak serta masyarakat setempat untuk berpartisipasi dalam hal penyelenggaraan. Hal ini tentu berkesan positif bagi mereka yang melihatnya dari luar. Terlebih penonton dapat melihat peran aktif masyarakat dalam beberapa hal, seperti parkir, pusat jajanan, penunjuk arah, dan lain-lain. Namun, apakah masyarakat setempat—juga dapat dirujuk pada lokasi-lokasi sebelumnya—diberikan peran lebih dalam penyelenggaraannya?

Terlebih dalam buku program tertulis, “Festival jaz yang berkolaborasi dengan pesta rakyat.” Dalam hal ini, term kolaborasi seyogianya tidak berat sebelah di mana masyarakat setempat tidak mempunyai porsi dan posisi yang ‘tinggi’ dalam penyelenggaraan ataupun kepanitiaan. Singkat kata, menjadikan masyarakat setempat sebagai objek semata perlu dihindari.



Pasalnya, jika alasan tidak seimbangnya peran dan porsi penyelenggaraan adalah modal intelektual yang berbeda, bukankah kerja partisipasi semacam ini seyogianya diarahkan pada edukasi untuk masyarakat. Alhasil masyarakat dapat memetik pembelajaran dan dapat mengembangkannya sesuai orientasi mereka masing-masing. Secara lebih lanjut, sebuah festival mempunyai nilai lebih untuk keberlangsungan masyarakat, tidak hanya sebagai ‘peminjaman’ ruang semata.

Tidak hanya itu, turut tersemat kalimat, “Mengajak kearifan lokal dan menggunakan jaz sebagai penghubungnya”. Jika langsung dirujuk pada Desa Gilangharjo, seberapa jauh Ngayogjazz menjadi penghubung nilai kearifan lokal—baik lokasi maupun narasi—untuk masyarakat? Pasalnya kesadaran narasi atas kearifan lokal yang dimaksud justru tidak terlalu tampak. Paling banter adalah mengetahui lokasi petilasan, tanpa adanya keingintahuan dan partisipasi lebih, semisal masuk ke petilasan, atau kearifan apa yang terkandung di dalamnya.

Kendati demikian, Ngayogjazz tahun ini tetap perlu diberikan pujian atas upaya mengakomodasi masyarakat sebagai penampil festival secara lebih baik dengan karnaval keliling desa hingga panggung khusus untuk warga. Dalam hal ini, Ngayogjazz telah berani menampilkan masyarakat sebagai bagian dari pertunjukan tahunan tersebut. Namun, kiranya menyematkan pertunjukan masyarakat setempat dalam panggung yang bercampur dengan musisi jaz agaknya perlu dicoba guna menghindari pemisahan masyarakat dari panggung ‘utama’.

Pasalnya dapat dipahami bahwa enam panggung yang digelar pada waktu yang bersamaan telah memberikan keleluasaan dan kebebasan untuk memilih. Namun, menampilkan kesenian masyarakat di panggung tersendiri telah meminimalisasi mobilitas penonton ke panggung tersebut. Oleh karena itu, jikalau kesenian masyarakat bercampur dengan panggung pertunjukan jaz lainnya, kiranya kesempatan mereka mendapat perhatian akan lebih besar.

## Menunggu Tawaran Baru

Hujan mempunyai makna tersendiri untuk Ngayogjazz. Beberapa pergelaran Ngayogjazz sebelumnya kerap dirundung hujan. Tanah, becek, jas hujan, payung, dan alunan jaz seakan menyatu dengan alam. Namun, tahun ini hujan seakan enggan turun di tanah di mana pergelaran Ngayogjazz dihelat pasalnya gagasan dan terobosan baru tak kunjung tiba.

Penyakit dari kreativitas adalah perasaan mapan yang kerap menenggelamkan ide-ide baru. Hal ini tentu tidak menjadi masalah jika sebuah festival menjadi rutinitas belaka, tetapi hal ini berlaku sebaliknya jika festival diperuntukkan untuk menciptakan pengalaman dan peristiwa. Dalam hal ini, Ngayogjazz agaknya tengah mengalami musim ‘paceklik’ hingga hanya isu jaz di pedesaan terus digaungkan tanpa adanya eksplorasi yang sebenarnya punya kesempatan untuk terus berkembang.

Dalam hal ini, Ngayogjazz perlu kiranya memberikan tawaran-tawaran baru yang tentu berkenaan dengan masyarakat, semisal residensi untuk musisi jaz yang ditujukan untuk menciptakan karya yang terinspirasi dari desa setempat; kerja kolaborasi dari masyarakat dan musisi jaz terpilih di mana karya akhir dari kerja kolaborasi dipentaskan di panggung Ngayogjazz; pengelolaan program keberlanjutan dari lokasi yang pernah digunakan oleh Ngayogjazz yang kiranya bisa digunakan sebagai *pre-event* Ngayogjazz; atau pembuatan *statue* sebagai tanda pernahnya dihelat Ngayogjazz di lokasi tertentu; dan sebagainya.

Itu semua tentu pilihan dari Ngayogjazz sebagai pihak penyelenggara. Namun menurut hemat saya, dua belas tahun bukan usia yang singkat sebagai sebuah festival di Indonesia. Pasalnya, namanya telah menjadi *canon* dan para inisiatornya telah menjadi patron untuk penyelenggara festival lainnya. Oleh karena itu, sangat disayangkan jika Ngayogjazz tidak menciptakan terobosan baru atau—bahkan—ketinggalan dari festival berbasis masyarakat ‘kemarin sore’ lainnya.



## *Ngayogjazz 2019*

### **57. Jangan Pernah Usai: Ngayogjazz dan Semangat Djaduk Abadi**

Ada yang berbeda dari pergeleran Ngayogjazz tahun 2019. Bukan soal bagaimana Ngayogjazz digelar, melainkan sesuatu yang terjadi di luar kendali manusia. Sesuatu yang tidak dapat kembali di kemudian hari. Tiga hari menuju pergeleran Ngayogjazz pada 16 November 2019, salah seorang tokoh penting pergeleran jaz yang dihelat di desa ini, Djaduk Ferianto, berpulang. Pun hal tersebut tidak dapat disembunyikan ketika pergeleran yang dihelat di Dukuh Kwagon, Desa Sidorejo, Kecamatan Godean, Yogyakarta berlangsung.

Suasana berkabung terasa, mulai dari pembukaan di mana ketika panitia memberikan penghormatan kepada mendiang ataupun ketika Mahfud M.D.—Menkopolhukam—di pidato pembukaannya; pada pertunjukan musik berlangsung di mana para musisi di tiap panggung menyampaikan kehilangannya melalui musik yang mereka mainkan, seperti Dewa Budjana dan Soimah dengan lagu “Karma”, Frau dengan lagu “Ndherek Dewi Maria”; bahkan rasa belasungkawa juga mengalir dari para penonton dan warga yang mengenang sosok Djaduk dengan tidak berhenti membicarakan sosoknya. Singkat kata, kepergiannya telah meninggalkan kesedihan mendalam untuk pelbagai kalangan.

Kendati kesedihan tercurah, pergeleran musik jaz yang ketiga belas kalinya ini tetap dilangsungkan. Namun, tetap digelarnya Ngayogjazz bukan upaya antipati atau untuk mengalihkan kesedihan, melainkan mengantarkan mendiang ke rumah empunya kehidupan, mengenang sang penggagas, merayakan hasil kerjanya, dan merawat energi baik

yang telah ia ciptakan. Raga memang telah berpulang, tetapi jiwa dan semangatnya terus tumbuh bersama kita. Bersama Ngayogjazz, Djaduk tidak hanya ‘hidup’ kembali, melainkan abadi.

## **Berhasil Tapi Bukan Tanpa Catatan**

Sejak informasi Ngayogjazz ini tersebar di media sosial beberapa minggu sebelum acara dihelat, kesan yang muncul dari Ngayogjazz ke-13 ini adalah kemeriahan. Bagaimana tidak, pada tahun 2019 ini, pengelola, baik *board* Ngayogjazz—mendiang Djaduk Ferianto, Bambang Paningron, Hattakawa, Aji Wartono, Hendy Setyawan, Novindra Diratara, dan A. Noor Arief—ataupun panitia mengorganisasi tema yang diangkat, penampil, pemilihan tempat, dan penciptaan ruang dengan matang. Bahkan, menurut hemat saya, Ngayogjazz pada tahun ini dapat diibaratkan layaknya sebuah pesta besar. Di mana segala sesuatu lengkap dan disiapkan secara serius. Tampak bagaimana profesionalitas kerja ditunjukkan oleh mendiang Djaduk dan kawan-kawan.

Hal yang terus menarik untuk dibicarakan adalah pemilihan tempat, Dukuh Kwagon, Desa Sidorejo, Kecamatan Godean, Yogyakarta bukan tempat baru untuk pergelaran Ngayogjazz. Tiga tahun silam, tahun 2016 sempat menjadi tempat dihelatnya Ngayogjazz yang kesepuluh. Pun hal ini bukan kali pertama dilakukan oleh Ngayogjazz. Pada tahun 2012 dan 2014 silam, Ngayogjazz dihelat di tempat yang sama, Desa Wisata Brayut. Apakah penggunaan kembali Dukuh Kwagon pada tahun 2019 ini karena ketidakmampuan dan tidak-kreatifan pengelola? Jika merujuk pada pernyataan pengelola yang tertera di pranala mereka, pemilihan tempat Kwagon ini adalah karena penghasil genteng dan batu bata di Godean ini dianggap siap dan potensial. Jika merujuk ke penyelenggaraan, menurut hemat saya, Dukuh Kwagon sebagai tempat perhelatan festival memang dirasa siap, baik secara tempat—tujuh panggung, yakni panggung Molo, Empyak, Umpak, Saka, Blandar, Usuk, dan Genteng—maupun kesigapan masyarakat, dalam mengelola ruang pergelaran hingga ruang parkir.

Di samping itu, penggunaan tempat yang sama memang memudahkan panitia dan penonton dalam beradaptasi dan mengelola

pergelaran, tetapi jangan sampai kemudahan tersebut justru melenakan ruang eksplorasi panitia dalam menentukan tempat dihelatnya Ngayogjazz ke depan. Di sisi lain, penggunaan tempat yang sama membuktikan bahwa Ngayogjazz tidak meninggalkan sebuah desa yang mereka gunakan begitu saja. Ngayogjazz tetap menganggap desa-desa yang pernah ia gunakan sebagai *situs* potensial yang dapat terus digali. Hal yang tentu baik walaupun pertanyaan akan seberapa besar dampak positif Ngayogjazz untuk masyarakat patut terus dilontarkan. Namun, yang patut disoal, jangan sampai, penggunaan desa yang sama tidak menghasilkan atau memberdayakan masyarakat di dalamnya. Pun jika sudah, seberapa besar pemberdayaan dilakukan?

Sementara pada pemilihan tema, Ngayogjazz memang lazim mengelaborasi term dari adagium, pernyataan, atau judul lagu tertentu. Sempat terpikir bahwa pemilihan tema Ngayogjazz tidak lebih dari pelesetan semata yang menggunakan padanan term menarik semata. Terlebih di beberapa penyelenggaraan Ngayogjazz pemilihan tema lebih terkesan *utak-atik-gathuk*. Namun, bukan Ngayogjazz namanya jika tidak 'bermain-main' dengan keadaan. *Utak-atik-gathuk* itu justru menjadi pilihan yang khas ala mendiang Djaduk dkk. dalam mengkritisi keadaan bangsa melalui kesenian. Pada tahun 2019 ini, Ngayogjazz memilih tema "Satu Nusa Satu Jazz-nya". Sudah barang tentu, tema tersebut berangkat dari elaborasi (baca: pelesetan) Ngayogjazz atas lagu nasional ciptaan Liberty Manik yang bertajuk "Satu Nusa Satu Bangsa". Sebuah semangat kesatuan yang diciptakan pada awal kemerdekaan, yakni pada tahun 1947. Semangat inilah yang agaknya diinisiasi penyelenggara untuk menyatukan bangsa melalui musik. Terlebih persatuan memang menjadi barang mewah di tengah isu perpecahan belakangan ini. Namun, apakah tema persatuan ini berhasil mereka wujudkan?

Hal ini kiranya dapat diketahui dari beberapa hal, salah satunya dari unsur musik yang mereka tampilkan. Tumpah ruah adalah kesan yang disemai dari gelaran Ngayogjazz tahun ini. Penampil tersebut diidentifikasi sebagai berikut. *Pertama*, komunitas lintas daerah: Tricotado, Bukti, Berdua Saja, NU, Donny Kurniawan Project, Titisari, dan Prima (Komunitas Jazz Jogja); Javafive (Komunitas

Jazz Semarang); Batik Replica New Generation (Komunitas Jazz Pekalongan); Solammijazz 1, Solammijazz 2, dan Solammijazz Jr. (Komunitas Jazz Trenggalek); Kopi Jazz (Komunitas Jazz Kediri); Satria Quartett (Komunitas Jazz Purwokerto); Opa N Friends dan Erizal Barnawi (Komunitas Jazz Lampung); JB Project ft. Jacob Jayasena (Komunitas Jazz Solo); Aphrodite (Komunitas Jazz Samarinda); Mrs. Holdingsky ft. The Apprentice (Komunitas Jazz Ponorogo); Fusion Jazz Community (Komunitas Jazz Surabaya); Repro (Komunitas Jazz Magelang); dan Jogja Blues Forum.

*Kedua*, musisi dalam negeri, seperti Kua Etnika ft. Soimah dan Didi Kempot, Mus Mujiono *with* Dexter, Idang Rasjidi Sing's Jazz, Tompi, Dewa Bujana, Bagong Big Band, Indro Hardjodikoro ft. Sruti Respati, Frau, FSTVLST, Nonaria ft. Mas Brass, Dony Koeswinarno, Sweetwingoff, Doni Suwung, S'Wonder Big Band ft. Aartsen-Farias-Kelley, dan MLD Jazz Project Season 4. *Ketiga*, musisi lintas negara, seperti Arp Frique (Belanda), Rodrigo Parejo Quartet (Spanyol), Baraka (Jepang), dan Eym Trio (Prancis). *Keempat*, kesenian setempat, Mi Komo (Dalang Anak), Jathilan Kwagon, Gedruk Kwagon, Gamelan Kwagon, dan Penyerahan Hadiah Lomba Festival Bambu.<sup>9</sup>

Dari susunan penampil tahun 2019, Ngayogjazz telah menjadi ruang akomodatif dengan menampilkan beragam musisi lintas lingkup, daerah, gender, dan genre. Serupa dengan tahun-tahun sebelumnya, komunitas jaz dari pelbagai kota ikut meramaikan pergelaran ini. Hal ini menjadi upaya apik dalam merawat semangat jaz di level regional. Saya kerap menyebut formulasi Ngayogjazz ini sebagai jaz guyub, formulasi yang tidak dipunyai festival jaz senior lainnya. Tidak hanya itu, Ngayogjazz turut menjadi magnet tersendiri bagi musisi jaz. Pada tahun ini, Ngayogjazz berhasil menghadirkan nama-nama beken musisi jaz tanah air, seperti Idang Rasjidi, Tompi, dan Dewa Budjana.

Pemilihan musisi yang bukan berasal dari genre jaz, seperti Soimah, Didi Kempot, Frau, FSTVLST, dan sebagainya, pun turut menarik. Pasalnya Ngayogjazz berhasil menampilkan musisi yang memang

<sup>9</sup> Pengidentifikasian tidak diciptakan sebagai stratifikasi, melainkan untuk memudahkan pembacaan akan lingkup musisi.

berkualitas. Bahkan musisi di luar genre jaz ini berhasil mencuri perhatian, di mana Frau ‘viral’ dengan lagu “Ndherek Dewi Maria”; FSTVLST dengan pertunjukan energetik serta penonton asyik; kolaborasi antargenre antara Kua Etnika, Soimah, dan Didi Kempot juga menjadi daya pesona yang besar untuk Ngayogjazz tahun 2019 ini. Kendati Djaduk Ferianto telah berpulang, Kua Etnika tetap menampilkan sajian musik yang terbaik. Seraya mereka mengantarkan mendiang Djaduk ke rumah Tuhan yang Maha Esa.

Namun, apakah pergelaran Ngayogjazz berhasil meleburkan penampil, penonton, serta pertunjukan itu sendiri? Jika melihat formasi musisi di panggung Empyak, Umpak, Saka, Blandar, Usuk, dan Genteng maka susunan yang lebur telah dilakukan antara komunitas, musisi dalam negeri, dan musisi mancanegara. Namun, jika melihat formasi penampil di panggung Molo, yakni Jathilan Kwagon, Ki Momo (Dalang Anak), Gedruk Kwagon, dan Gamelan Kwagon kiranya kesan lebur jauh panggang dari api. Maksud hati Ngayogjazz memberikan ruang spesial bagi masyarakat, pemisahan ini justru dapat menimbulkan alienasi bagi penampil.

Sementara dari leburnya penonton maka transisi di panggung Usuk antara FSTVLST ke penampil selanjutnya, Dewa Budjana, sudah cukup menunjukkan bahwa lebur tidak sepenuhnya berhasil. Pasalnya penggemar militan FSTVLST membubarkan diri bersamaan dengan *band* kesayangannya keluar panggung. Sementara itu, penggemar Dewa Budjana dengan sigap memadati arena penonton ketika sang gitaris memasuki panggung. Terjadi perubahan penonton sekejap bersamaan dengan pergantian penampil. Singkat kata, Ngayogjazz berhasil meraih massa di luar jaz walaupun massa yang beragam tersebut tidak sepenuhnya melebur dengan penggemar musik jaz. Meleburnya penonton justru berhasil ketika praktik kolaborasi dilangsungkan. Kua Etnika, Soimah, dan Didi Kempot membuat penggemar musik yang beragam terhipnotis pada sajian musik mereka. Alhasil format kolaborasi agaknya tepat diterapkan jika praktik lintas genre akan dilakukan pada tahun-tahun ke depan.

Aspek terakhir yang menarik di Ngayogjazz adalah penciptaan ruang. Penciptaan ruang ini pantas diapresiasi dengan baik karena

Ngayogjazz turut mengakomodasi pelbagai kalangan untuk terlibat dalam memeriahkan pergelaran tersebut. Pada artistik, Froghouse dan Festival Bambu Sleman menyulap pedukuhan Kwagon menjadi menarik. Pun mereka turut membuat instalasi di beberapa tempat yang kelak menjadi *booth* foto para penonton. Tidak hanya itu, hal yang terus dirawat dari setiap pergelarannya adalah keterlibatan warga. Di Kwagon, penduduk setempat turut aktif membuat pasar tiban yang mereka namai Pasar Jazz. Namun, serupa dengan kritik saya beberapa tahun silam, apakah warga hanya terlibat dalam kegiatan pasar semata?

Selain itu, pada Ngayogjazz 2019 ini, terdapat ruang pembelajaran. Di mana *workshop* dan *edu-concert* dilakukan sebagai ruang bertukar pikiran menentukan jaz di Indonesia. Begitulah harapan mendiang Djaduk. Singkat kata, ruang ini patut diapresiasi apa pun keadaannya, pasalnya tetap dilakukannya ruang edukasi walaupun sang inisiator berpulang adalah hal yang sulit dilakukan. Sementara itu, hal teristimewa dari Ngayogjazz tahun ini adalah diciptakannya museum bernama Messiom Ngayogjazz. Museum ini memamerkan perjalanan jaz di Indonesia dan menampilkan catatan para tokoh jaz yang memiliki peranan penting untuk jaz Indonesia. Tidak dihadirkan secara kaku dan harfiah, museum ini justru terlihat asyik dalam menafsir sejarah. Hal lain yang patut diapresiasi dari panitia adalah inisiatif memasukkan mendiang Djaduk sebagai bagian dari figur penting jaz Indonesia di Messiom Ngayogjazz. Hal ini sangat patut dan tepat dilakukan. Namun, cukup disayangkan bahwa museum dadakan tersebut hanya digelar sehari saja, padahal gagasan museum ini penting untuk masyarakat dalam melihat kilas balik jaz di Indonesia. Kendati banyak penonton yang luput untuk mengunjungi museum tersebut karena pelbagai alasan, seperti tidak mengetahui tempat ataupun terlupa; upaya ini agaknya harus selalu ada di pergelaran Ngayogjazz ke depan.

## **Upaya yang Jangan Pernah Usai**

Ngayogjazz 2019 ini akan selalu diingat oleh siapa pun, pasalnya seniman besar, inisiator, dan salah seorang *board*, Djaduk Ferianto menghembuskan napas terakhirnya tiga hari (13/11/2019) sebelum



pelaksanaan Ngayogjazz 2019. Kepergiannya memang meninggalkan kehilangan besar untuk keluarga, Ngayogjazz—baik *board*, panitia, atau penonton setia—dan semua kalangan, tetapi jangan sampai Ngayogjazz yang sudah jalan ketiga belas kali—termasuk tahun 2019—ini beristirahat.

Festival ini bukan hanya sekadar pertunjukan musik biasa. Pada awalnya, saya mengira bahwa hal yang dimiliki Ngayogjazz yang membedakannya dengan festival lainnya hanyalah *ambience* dari pertunjukan tersebut. Bahkan saya sempat berpikir jika Ngayogjazz tidak digelar di pedesaan maka kesan Ngayogjazz tidak akan terejawantahkan, alias serupa dengan festival jaz di daerah lainnya. Namun, dari pertunjukan tahun ini, saya justru disadarkan bahwa Ngayogjazz adalah gugusan semangat positif yang menciptakan suka cita; serta harapan akan kewarasan dari kehidupan yang diwujudkan melalui musik.

Elaborasi tema, tempat, penampil, dan pelaksanaan yang dilakukan oleh Ngayogjazz menjadi ruang untuk masyarakat merasakan kehidupan yang multilapis, yakni bersosial, berbudaya, bernegara, dan sebagainya, serta leburan di antaranya. Hal ini memang cukup absurd, tetapi dengan datang ke Ngayogjazz, pertemuan dengan teman, tetangga, hingga kawan lama dapat terjadi; pertemuan individu perkotaan dengan nuansa pedesaan dapat terjalin; pertemuan penonton dengan isu dan tema yang reflektif akan kondisi negara dapat dirasakan; dan segala sesuatunya terjalin sekaligus di peristiwa Ngayogjazz, baik dialami secara sadar ataupun sebaliknya. Alhasil, terlepas dari pelbagai kekurangan yang ada, upaya menghelat Ngayogjazz diharapkan jangan pernah usai karena dengan digelarnya Ngayogjazz sama saja dengan merawat energi, semangat, dan jiwa Djaduk untuk terus bersama kita semua.

## *Pasar Keroncong Kotagede*

### **58. Mengembalikan Asa Keroncong di Kotagede**

Nikmat mana lagi yang dapat didustakan penonton dari festival Pasar Keroncong Kotagede 2016. Selain penonton dapat menyaksikan Orkes Keroncong (O.K.) dambaan dengan mendengarkan alunan musik menyenangkan dari pelbagai varian, penonton turut disuguhkan nuansa berbeda dari warga yang telah menyulap kampungnya menjadi panggung pertunjukan, bahkan tanpa dipungut biaya tontonan. Sebuah pertunjukan yang berbeda dari festival atau acara keroncong lainnya—yang lazimnya dihelat di gedung pertunjukan yang mapan, bahkan berbayar.

Dihelat di penghujung tahun (3/12/2016), Pasar Keroncong Kotagede 2016 kembali digelar dengan tajuk *Keroncong Jiwa Raga Kami*. Perhelatan kali kedua ini, Pasar Keroncong Kotagede menampilkan enam belas O.K. yang tampil di tiga panggung berbeda: Panggung Sayangan, Sopingan, dan Loring Pasar. Keenam belas orkes tersebut terdiri dari delapan O.K. setempat (Kotagede), dan delapan O.K. yang berasal dari Yogyakarta, Malang, Surakarta, dan lain-lain. Tidak hanya itu, beberapa penyanyi kondang lintas genre pun dihadirkan untuk memeriahkan perhelatan, seperti Oppie Andaresta, Syaharani, Yati Pesek, Woro—penyanyi cilik di atas rata-rata—dan beberapa lainnya.

Alih-alih hanya menyajikan alunan musik keroncong, satu hal yang cukup menarik dari perhelatan Pasar Keroncong Kotagede tahun ini adalah momen penghormatan untuk salah satu tokoh keroncong, alm. Kusbini. Pun momen persembahan lebih terasa dengan O.K. terpilih yang memainkan satu lagu ciptaan dari alm. Kusbini oleh

masing-masing orkes. Merespons penghormatan tersebut, keluarga dari alm. Kusbini pun turut datang serta membuka Pasar Keroncong Kotagede bersama budayawan, Slamet Rahardjo. Adapun pesan tersemat dari pembukaan Pasar Keroncong, di mana keroncong harus tetap berkembang walaupun digerus zaman.

## Menggarap Pertunjukan Hingga Nuansa

Hal yang menarik dari Pasar Keroncong Kotagede adalah seragamnya formasi yang menampilkan orkes keroncong lintas generasi di tiga panggung berbeda secara bersamaan. Mulai dari O.K. kawakan, seperti O.K. Irama Guyub atau O.K. Chandra Kirana, dan sebagainya; hingga O.K. muda, seperti O.K. Loycong & Smindo, O.K. Kos Atos, O.K. Swastika Muda, dan beberapa lainnya. Komposisi O.K. lintas generasi ini dirasa tepat dalam mengisi tiap panggungnya.

Alih-alih senada dan sepermainan, O.K. lintas generasi tersebut turut membuahakan keberagaman interpretasi akan aransemen serta langgam yang dimainkan. Beberapa orkes bermain dengan gaya konvensional, dan beberapa orkes menawarkan interpretasi yang ‘baru’ walaupun rujukan konvensional atau hal yang mengusung kebaruan tidak dapat digeneralisasi berdasarkan umur penampilan.

Seperti O.K. Wurlitheng—yang dihuni oleh musisi senior—memberikan sajian musik yang inovatif, baik dari organologi, gaya musik, hingga langgam yang digunakan. O.K. Wurlitheng dapat dilihat sebagai sekelompok orkes yang tidak segan untuk bernegosiasi dengan perkembangan. Sementara orkes yang lebih muda, O.K. Kos Atos asal Malang turut memberikan interpretasi baru dalam dunia keroncong. Selain mengaransemen lagu keroncong lama, O.K. Kos Atos turut menciptakan lagu baru bernuansa keroncong, serta meng-‘keroncong’-kan lagu dari genre lainnya.

Namun, tidak dapat dimungkiri bahwa praktik meng-‘keroncong’-kan lagu dari genre lain memang terjadi, terlebih beberapa O.K. turut berkolaborasi dengan penyanyi lintas genre, seperti Syaharani di genre *jaz*, Oppie Andaresta di genre *rock*, dan sebagainya. Alhasil negosiasi antargenre pun terjadi, dan niscaya saling-silang dengan genre lain

akan membuat keroncong semakin berwarna dan dapat digemari oleh segala usia.

Kendati sempat diguyur hujan lebat sejak pagi hingga beberapa jam sebelum pembukaan dimulai, aspal basah dengan air menggenang di beberapa sisi justru membuat nuansa festival terasa lebih natural. Dengan berjalan kaki dari area parkir ke area panggung, para penonton dimanjakan dengan pelbagai visual serta instalasi yang dibuat di pelbagai sisi ruang atas kerja sama panitia dan warga yang kerap menjadi sasaran *photo booth* penonton.

Tidak hanya itu, selain tiga panggung yang telah disiapkan panitia, terdapat dua ‘panggung’ yang tercipta karena inisiatif dari warga sekitar. Dengan peralatan seadanya, seperti *keyboard* dan *mic*, warga menggelar ‘panggung sisipan’ di halaman rumah mereka. Dua ‘panggung sisipan’ tersebut terletak di antara jalan yang menghubungkan dari satu panggung ke panggung lainnya. Alih-alih membuat konsentrasi panggung resmi terganggu, dua ‘panggung’ ini justru membuat nuansa ‘keroncong’ semakin lengkap.

Keutuhan pertunjukan ini tidak hanya perkara menciptakan ruang pertunjukan, tetapi turut menciptakan nuansa di sekeliling pertunjukan yang tidak kalah pentingnya. Alhasil nuansa akrab dan ‘hangat’ tercipta, mendukung suasana ketika menyusuri jalan dari satu panggung ke panggung lainnya, serta ketika menikmati lagu demi lagu dari O.K. pilihan seakan membayar lunas perasaan rindu mendengarkan alunan demi alunannya.

## **Dari Warga untuk Keroncong**

Memang bukan kali pertama festival keroncong dihelat. Solo Keroncong Festival telah kali kedelapan menghelat festivalnya. Juga bukan kali pertama Kotagede disulap menjadi tempat pertunjukan. Pelbagai festival seperti Ngayogjazz tahun 2011 silam, Festival Budaya Kotagede tahun 2015 lalu, hingga Jagalan Festival Oktober kemarin, telah dilakukan. Namun, yang menarik pada Pasar Keroncong Kotagede adalah partisipasi masyarakat dalam menghelat kegiatan seni budaya—pun turut diakui memang tidak terlepas dari beberapa tokoh budaya di belakangnya yang menstimulasi pikiran warga untuk berdaya.

Hal yang menarik, berubahnya logika masyarakat akan pertunjukan yang lazimnya ditujukan untuk wisatawan menjadi diperuntukkan bagi warga sekitar. Dari warga untuk warga. Dan itu terbukti, di mana warga—mulai dari simbah hingga anak muda setempat, terlebih telinga dan kultur warga Kotagede yang memang akrab dengan musik keroncong—turut menyaksikan pertunjukan bersama penonton, dan tidak segan untuk ikut bernyanyi serta mengayunkan tubuh menikmati alunan musik.

Namun, alih-alih diperuntukkan sebagai wahana *klangeran* semata, penonton turut diajak untuk memilih dan menikmati tawaran baru akan musik keroncong ke depan dengan beragam penampilan O.K. muda, tentu dengan energi baru, tetapi tidak melupakan akar musik tercipta. Seperti ketika O.K. yang lebih muda mengaransemen beberapa lagu dari alm. Kusbini dengan interpretasi musik yang berbeda. Ini adalah cara jitu untuk menunjukkan perkembangan keroncong kepada masyarakat dengan memainkan lagu lama, tetapi menggunakan interpretasi kekinian. Barangkali lagu Gesang, Annie Landouw, atau tokoh keroncong lain bisa dipikirkan untuk tahun depan.

Kendati demikian, festival ini terasa seperti Ngayogjazz versi keroncong. Tentu tak bisa disangkal jika pengaruh Djaduk dkk. memang besar. Peran mereka memang tetap penting dan perlu dihargai. Namun, jangan sampai festival keroncong ini hanya berhenti pada kerangka yang sudah dikerjakan Ngayogjazz. Karena jika itu terjadi, Festival Keroncong Kotagede ini sulit berumur panjang—apalagi letak lokasi festival yang menetap. Alhasil, perlu adanya ide-ide menarik yang memang muncul dari warga Kotagede sebagai empunya Keroncong di Yogyakarta. Semoga!

## Pasadatari

### 59. Mendalami Tubuh Menarik Gagasan

Setelah program Pasadatari pertama dihelat pada bulan Mei 2017 lalu, program tersebut kembali diselenggarakan pada bulan Desember 2017 ini. Secara format, keduanya sama, yakni ‘penggodokan’ para penari atau koreografer muda selama tiga bulan dengan presentasi akhir berupa *showcase*. Namun, ada yang berbeda pada *showcase* kali kedua ini. Jika pada *showcase* pertama ditampilkan tiga karya dari tiga peserta program maka pada *showcase* yang kedua ini Pasadatari menampilkan tujuh karya dari tujuh penampil yang berasal dari gabungan peserta Pasadatari—baik peserta kedua yang berjumlah dua orang maupun peserta pertama berjumlah tiga orang—serta dua penampil asal Padangpanjang, Sumatra Barat.

‘Pentas gabungan’ ini lantas diberi tajuk *Lingkar Tari* sebagai ruang presentasi karya dari para koreografer muda yang menciptakan karya berbasis ‘pendampingan’. Pada *showcase* kedua yang diselenggarakan di Pendhapa Art Space pada Kamis (21/12/2017), Pasadatari menampilkan Aprilia Sripanglaras, Yurika Melani, Irwanda Putra, Endang Setyaningsih, Agnes Pamungkas, Kurniadi Ilham, dan Siska Aprisia. Tidak hanya menampilkan karya, pertunjukan yang dihelat atas kerja sama antara Pendhapa Art Space dan Komunitas Senrepita ini turut menghelat diskusi bertajuk *Dari Gagasan ke Koreografi*, dengan penanggap utama kritikus tari, Sal Murgiyanto. Kendati ketujuh penari tidak dapat mewakili semua penari muda Indonesia, dari pertunjukan ini rasanya kita dapat melihat ragam pola kerja para koreografer muda era milenial.

## Gagasan, Tubuh, dan Koreografi: Catatan Pertunjukan

*Showcase* kedua Pasadatari menampilkan empat karya pada sesi pertama dan tiga karya tersisa pada sesi kedua. Keseluruhan karya tersebut ditarikan secara tunggal oleh para koreografernya masing-masing. Pertunjukan pertama diawali dengan sebuah karya yang terinspirasi dari pengalaman pribadi akan keadaan kuldesak atas dua pilihan hidup dari sang koreografer, yakni biarawati atau ibu. Perasaan kuldesak tersebut menjadi landasan berpikir Agnes Pamungkas dalam menyusun gagasan dan merangsang garap bentuk dari karyanya yang bertajuk *Dilema*. Di dalam karya tersebut Agnes turut berkolaborasi dengan penata musik, Harry Kristian Buana Tanjung.

Pertunjukan dimulai dalam cahaya panggung yang teramat-temaram. Seorang perempuan bersimpuh-menunduk dengan gerak yang tidak lazim di tengah panggung. Berkerudung mantila—kerudung khas umat Katolik—tangannya mengepal menengadahkan laiknya genggam tangan yang tengah berdoa. Perlahan pergelangan tangan tersebut bergerak memutar ke kiri dan ke kanan, memberikan kesan khusyuk sekaligus terpenjara. Dilatari bunyi lonceng yang bernada minor membuat kesan suram tak terhindarkan. Perlahan perempuan itu mulai bangkit dengan genggam tangan yang tak terlepas. Lantas ia mulai mencondongkan tubuhnya ke depan dan belakang.

Beberapa saat berselang, tangan terenggam tersebut perlahan tersilang di antara lutut penari. Lantas Agnes mulai bergerak mengayun dengan posisi tangan tersilang. Yang cukup menarik adalah eksplorasi gerak tangan tersilang ini menjadi etude atau dasar gerak dalam karya ini. Secara lebih lanjut persilangan yang dihadirkan Agnes memberikan impresi keterikatan atau keterpenjaraan.

Selanjutnya, Agnes sengaja memberi perbedaan gerak yang signifikan di tengah karyanya. Kiranya hal ini menunjukkan bahwa ada dua hal yang ingin ia utarakan. Dan hal tersebut semakin jelas ketika Agnes menyiasati posisi mantila yang sebelumnya dikenakan di kepalanya menjadi di pinggangnya yang disiasati di tengah pertunjukan. Perubahan-perubahan yang sifatnya artistik tersebut kiranya menjadi tanda yang cukup eksplisit dalam memperlihatkan adanya perbedaan.

Di dalam karyanya, Agnes mengawali ‘tahap’ kedua ini dengan posisi unggat-unggut yang dilanjutkan dengan gerakan mengayun. Dua gerakan ini kiranya mengantarkan Agnes pada gerak menimang. Gerakan ini mengantarkan persepsi kita akan aktivitas seorang ibu yang tengah menggendong anaknya. Alih-alih ibu adalah tujuan akhir, gerakan menimang tersebut beralih menjadi gerakan yang justru mengikat tubuhnya, laiknya mencekik lehernya sendiri. Dalam hal ini, Agnes menunjukkan bahwa menjadi seorang ibu turut memiliki ‘keterpenjaraan’ tersendiri di mana terdapat tahap dimensi kebebasan yang turut terenggut.

Secara lebih lanjut, dua tahap ini menunjukkan adanya perasaan ‘keterkekangan’ yang sama. Hal inilah yang kiranya mengartikulasikan kedilemaan yang dialami Agnes, sebagaimana tajuk dari karya tersebut. Alih-alih pertunjukan usai dengan dilema tanpa akhir, karya ini ditutup dengan gerakan berputar di tempat laiknya tarian Sufi. Dalam hal ini, Agnes Pamungkas seakan mengembalikan keterjebakannya kepada Sang Maha Kuasa guna menuntunnya mendapatkan jawaban terbaik.

Lantas apa yang dapat dipetik dari karya Agnes? Sekiranya, kita dapat melihat gagasan dilema yang dialaminya direpresentasikan ke dalam karyanya. Kendati tidak ditunjukkan secara eksplisit, gerak-gerak yang dikoreografikan kiranya mengantarkan kita pada hal-hal bertautan dengan aktivitas biarawati dan ibu. Untuk aktivitas biarawati, Agnes memilih gerakan janggal namun tetap mempertahankan hal-hal yang kuat, seperti genggam tangan serta bersimpuh. Sementara untuk memberikan impresi ibu, Agnes menggunakan etude gerak yang mudah diresepsi, yakni menimang.

Dalam hal ini, kiranya kita dapat melihat secuil kekuatan tari di mana kepercayaan pada tubuh sebagai medium berbicara yang tidak sembarang janggal namun bermakna. Namun, pada karya *Dilema* ini kiranya Agnes Pamungkas perlu memberikan perhatian lebih pada teknik dan pengembangannya. Hal ini menjadi kunci agar gagasan yang disampaikan dapat terartikulasikan dengan baik.

Selanjutnya, *showcase* kedua ini menampilkan pemuda asal Sumatra Barat yang tengah menempuh studi di Pascasarjana ISI Surakarta, Kurniadi Ilham. Dalam kerja kepenarian, Ilham mempunyai



pengalaman tubuh yang cukup beragam, sebut saja kesertaannya menjadi penari dalam karya *Nosheheorit* dari koreografer Otniel Tasman atau *Meniti Jejak* dari koreografer Sherli Novalinda. Pada *showcase* Pasadatarini ini, Ilham menampilkan karyanya yang bertajuk *AKA*. *AKA* bercerita tentang saling-silang tubuh silat yang dimilikinya. Di dalam karya tersebut, Ilham berkolaborasi dengan penata musik, Mahamboro dan Jumaidil Firdaus.

Bermandikan samar-samar cahaya, pertunjukan diawali dengan tubuh yang tengah menunduk. Perlahan tubuh tersebut mulai meninggalkan ruas punggungnya dengan posisi kedua lengan yang condong ke depan. Alih-alih tanpa tenaga, gerakan lengan yang condong tersebut justru menunjukkan intensitas tenaga yang lebih laiknya menggeliat dengan tenaga. Dengan pola gerak yang serupa, selanjutnya ia mulai menggeliat dengan perlahan.

Beberapa saat setelahnya, Ilham turut menampilkan gerak *silek* Sumatra Barat hingga silat Jawa. Lantas basis gerak bela diri tersebut menjadi etude Ilham dalam mengeksplorasi gerak yang terinspirasi, mulai dari gerakan kuda-kuda, posisi menyerang, bertahan, dan lain-lain. Silang-silang-antar etude dan eksplorasi gerak inilah yang dihadirkan Ilham dalam pertunjukannya. Hal yang kiranya menarik dalam pertunjukan Ilham adalah basis gerak yang jelas sehingga eksplorasi yang ia lakukan dapat terasa perkembangannya.

Hal lain yang cukup menyita perhatian pada karya Ilham adalah ketangkasan teknik yang ia punya. Dalam hal ini, ragam gerak silat dan *silek* yang dihadirkan terbedakan secara bentuk. Namun yang perlu dicatat, Ilham perlu siasat dalam menghadirkan silat sebagai sebuah tarian. Dalam mewujudkannya, tidak hanya penghayatan saja yang kiranya diperlukan, tetapi pemahaman akan historis dan penggunaannya. Hal ini dapat membantu Ilham memberikan penjiwaan atau *rasa* yang memperkuat tiap gerak bela dirinya.

Selain itu, Ilham perlu memberikan perhatian lebih pada gagasan yang ia angkat agar teknik tubuh yang cakap dapat bersinergis dengan gagasan yang tajam. Dalam hal ini, mempertajam gagasan dan terimpresi dalam karya tari memang tidak mudah, tetapi jika melihat

perbendaharaan ketubuhan Ilham yang cukup kaya, niscaya hal tersebut dapat dikejar olehnya.

Sementara pada nomor pertunjukan ketiga ditampilkan peserta dari Pasadatari pertama, yakni Aprilia Sripanglaras. Masih dengan tajuk karya yang sama dengan *showcase* Pasadatari pertama, Aprilia menampilkan *Kirig*. Sebagaimana basis tubuh kepenarian Aprilia adalah tari Angguk maka eksplorasi yang dilakukan bermuara pada kesenian tersebut. Hal yang cukup menarik dari Aprilia adalah cara kerja penciptaan yang bermuara dari praktik gerak. Lantas gerak yang Aprilia pilih adalah gerak khas kesenian Angguk, yakni *Kirig*. Berlandaskan *kirig*, Aprilia mengeksplorasi gerak dan menautkannya pada beberapa hal penting pada *angguk*, seperti pada pola tarian angguk hingga tahap *trance*. Dalam *showcase* kedua ini, Aprilia mempertunjukkan eksplorasi dan pengembangan dari *showcase* sebelumnya.

Arena pertunjukan telah bertabur mahkota bunga berwarna merah muda, putih, dan merah yang tersebar melingkar. Sorot lampu pada area lingkaran tersebut membuat *ambience* pertunjukan terasa 'sakral'. Kemudian seorang perempuan berbusana abu-abu dengan beberapa lonceng/bel yang terletak di pundak dan lengannya mulai bergerak perlahan. Sebagaimana Aprilia terinspirasi dari gerak *kirig*, maka pundak menjadi pusat getar dari pertunjukan ini. Alih-alih hanya menampilkan gerak *kirig* lazimnya, Aprilia mulai menampilkan eksplorasi getar lainnya secara bertahap, mulai dari beberapa bagian hingga seujur tubuhnya. Selain itu, Aprilia juga menampilkan beberapa pola gerak Angguk yang disertai dengan eksplorasi getar dan menghadirkan fase penting pada Angguk, yakni *trance*.

Dalam karyanya, Aprilia memilih bunyi yang ia produksi di atas panggung secara langsung. Bunyi tersebut berasal dari lonceng-lonceng yang terjahit di beberapa permukaan pakaiannya di setiap ia melakukan *kirig*. Namun, agaknya lonceng tersebut membuat perhatian Aprilia terbagi menjadi dua. Dalam hal ini, Aprilia tergoda untuk mengomposisi bunyi tersebut langsung di atas panggung. Jika hal ini sudah disiapkan sebelumnya maka pertunjukan akan menarik. Akan tetapi jika sebaliknya, agaknya rasa pertunjukan menjadi tidak

utuh. Padahal seyogianya lonceng tersebut digunakan sebagai medium dalam menebalkan gerak, bukan sebaliknya.

Hal yang menarik dari pertunjukan ini adalah konsistensi *kirig* yang dihadirkan oleh Aprilia. Secara lebih lanjut, tidak mudah menggetarkan pundak dan lengan secara konsisten dalam durasi yang panjang. Diperlukan teknik getar dan pengalaman kebutubuhan dalam mewujudkannya. Dalam hal ini, Aprilia telah mempunyai teknik tersebut—sebagaimana ia besar bersama kesenian Angguk. Namun yang menjadi catatan, eksplorasi getar yang dilakukan masih terbatas pada satu etude gerak saja. Selain itu, agaknya Aprilia perlu memberikan perhatian lebih pada penajaman gagasan.

Nomor keempat dari *showcase* ini bertajuk *Feel Skizz*, karya Endang Setyaningsih. Endang merupakan salah satu peserta dari program Pasadataru kedua. Dalam kerja koreografi, Endang telah mempunyai beberapa nomor pertunjukan ciptaannya. Di karya ini, Endang mengangkat persoalan yang sedang ia rasakan, yakni pengalaman bersama salah satu saudaranya yang mengalami skizofrenia.

Pengalaman keseharian bersama skizofrenia inilah yang lantas Endang ingin ungkapkan di dalam karyanya. Dengan cara tutur tari, lantas Endang menelaah fase yang dialami oleh saudaranya. Lantas ia mendapatkan tiga tarik ulur variabel yang lantas menjadi landasannya menari, yakni kesadaran, di antara, serta skizofrenia. Dalam mewujudkan karyanya, Endang berkolaborasi dengan penata musik, Gendra Wisnu Buana.

Diawali dengan posisi tertelungkup, Endang perlahan bangkit diselimuti cahaya. Menyerupai kayang namun tanpa tumpuan tangan, Endang mulai perlahan berputar dengan posisi yang semakin membungkuk. Setelahnya ia mulai berjalan dengan tatapan tajam layaknya mengintai, menunjukkan adanya kesadaran sekaligus waspada akan satu hal lain. Tidak lama berselang, perlahan layaknya sesuatu mendatangi dirinya hingga ia tak sanggup menguasainya.

Setelahnya, Endang menggunakan gerak level bawah untuk menggambarkan dunia yang 'terbalik'. Endang memulai dengan gerakan-gerakan yang hampir serupa, hanya saja menggunakan ekspl-

rasi gerakan level bawah. Pada gerakan di level bawah, Endang lebih menggambarkan ambiguitas dan kesadaran yang mulai asing, semisal pada gerakan menggeliat di lantai. Dalam memperkuat halusinasi tersebut, Endang menggunakan bedak sebagai medium dalam menebalkan gerakannya. Alhasil setiap Endang bermain di level bawah, kesan asap selalu muncul di setiap ia bergerak. Pertunjukan diakhiri ketika Endang yang dengan ‘susah payah’ kembali bangkit, dan menatap nanar ke arah penonton.

Lantas apa yang dapat dinikmati dari karya Endang? Toh persoalan skizofrenia bukan hal baru dalam karya tari. Dalam hal ini, Endang mencoba memberikan satu perspektif akan skizofrenia dari apa yang ia rasakan ketika bersama saudaranya. Alih-alih mewujudkan ketakutan-ketakutan yang dialami kakaknya, Endang justru menunjukkan fase-fase yang dialami oleh orang yang menderita skizofrenia.

Namun Endang perlu memberikan perhatian lebih pada pendalaman gagasan dari fase yang ingin digambarkan. Pasalnya Endang telah mempunyai pengalaman tubuh dan teknik gerak yang cukup sehingga Endang memungkinkan untuk mengeksplorasi dan membakukan etude dari gagasan yang ingin dikemukakan. Hal ini akan membantu penonton menikmati karya Endang dengan lebih tepat sasaran.

Karya selanjutnya bertajuk *Kembara Rasa* dari Siska Aprisia. Koreografer muda asal Pariaman, Sumatra Barat ini menampilkan karya yang berangkat dari empirisnya dalam menari, yakni tarik ulur antara tari yang ia pelajari di bangku sekolahan dan tari yang hidup bersama masyarakat tempat tinggalnya. Secara lebih lanjut, Siska memperlihatkan basis gerak tari yang berbeda, sekaligus irisan antara keduanya. Namun dalam tarian ini, *silek* cukup dominan sebagai sumber gerak.

Di dalam karya ini, Siska turut berkolaborasi dengan musisi Jumaidil Firdaus. Hal yang cukup menarik, Jumaidil menggunakan gitar elektrik yang dimainkan secara langsung di dalam pertunjukannya. Alih-alih hanya mengiringi, Jumaidil mempunyai pengalaman yang serupa. Alhasil di karya tersebut, Siska dan Jumaidil berupaya mencari bersama menapaki perjalanan mereka masing-masing.

Suara gitar elektrik yang memecah hening pasca-istirahat sesi pertama menuntun Siska mulai bergerak dengan beberapa etude *silek* yang dipunya. Penampilan Siska pada nomor pertama sesi kedua kiranya mencuri perhatian, baik secara impresi, gerak, musik, maupun gagasan yang ia angkat. Hal lain yang cukup menarik adalah ketika Jumaidil memetik senar secara perlahan sementara Siska melakukan gerak *silek* sembari bernyanyi. Alih-alih gerak Siska menjadi tidak stabil, dengan nyanyian tersebut justru gerak *silek* dan eksplorasinya menjadi semakin mendalam.

Dari apa yang dipertunjukkan Siska, rupanya ia cukup berhasil mengkristalkan perjalanannya menjadi variabel yang dapat dirasakan. Hal ini penting sebagai landasan berpikir dalam menciptakan karya. Walaupun tidak dihadirkan secara naratif, Siska dapat menghadirkan tarik ulur tersebut dalam tariannya. Pun satu hal yang perlu dicatat oleh Siska adalah konsistensi dalam memberikan ‘rasa’ di setiap gerak layaknya ketika ia menari sambil bernyanyi di penghujung pertunjukan.

Nomor selanjutnya adalah karya dari Yurika Meilani yang bertajuk *Rambu Rambut*. Yurika turut mengangkat persoalan yang personal, yakni rambut. Dilahirkan dengan rambut ikal, Yurika mengalami dampak buruk dari konstruksi ‘perempuan’ yang ditanamkan sejak dini. Pelbagai upaya ia lakukan untuk melawan dan menyiasati, namun malang tak bisa ditolak. Nestapa niscaya teralami di masa remajanya. Berangkat dari persoalan tersebutlah Yurika mengeksplorasi apa yang dialami dan membuatnya menjadi sebuah karya.

Sebagai peserta dari program Pasadatari pertama, Yurika mengembangkan karya *Rambu Rambut*-nya di *showcase* yang kedua ini. Hal ini sangat terasa dari alur, gerak, hingga impresi yang diciptakan olehnya. Jika pada *showcase* pertama karya ini tidak menggunakan musik maka di *showcase* kedua ini Yurika berkolaborasi dengan Adnan sebagai penata musik.

Pertunjukan diawali tanpa penerangan, beberapa saat setelahnya sebuah cahaya menyorot ke sebuah kursi. Tak lama berselang cahaya mulai menyinari seorang perempuan yang tengah menunduk sambil mengibas-ngibaskan rambutnya dengan cepat. Dalam sekejap ia ber-

diri dengan tegak sambil menggelengkan kepalanya sambil terjatuh. Dinaungi musik laiknya suling yang ditiup melengking turut memberikan impresi mencekam. Impresi tersebut terjaga di sepanjang pertunjukan.

Dalam gerak, Yurika lebih mengandalkan gerak-gerak keseharian, baik distilisasi maupun distorsi. Gerak dan eksplorasi tersebut lantas mengisi alur yang telah distruktur sebelumnya. Laiknya bercerita, Yurika menghadirkan ketakutan demi ketakutan yang dialaminya. Alih-alih terbebas, ketakutan itu justru mencekam dirinya, membuatnya tunduk dan tak bisa melawan. Dengan penggunaan isolasi berwarna merah yang ditempelkan di mulutnya, konstruksi atas perempuan cantik berambut lurus menggentayangnya. Di akhir pertunjukan Yurika terduduk di sebuah kursi, isolasi-isolasi ketakutan tersebut perlahan ia lepaskan. Ia tempelkan pada kaki-kaki kursi di tempat ia duduk. Secara lebih lanjut, Yurika mengartikan kursi tersebut sebagai tempat bernaung dan mengadu.

Bertolak dari hal tersebut, kiranya terjadi perubahan yang signifikan pada karya Yurika di *showcase* kedua ini. Di *showcase* pertama, eksplorasi Yurika berada di kekuatan tubuh sebagai medium ungkap, sedangkan di *showcase* kedua, Yurika mengeksplorasi lebih pada alur dan impresi pertunjukan. Dalam hal ini, alur ‘ketakutan’ yang cukup mendalam dan impresi mencekam berhasil ditunjukkan pada penampilannya. Namun, Yurika perlu memperhatikan lebih pada eksplorasi gerak yang ditampilkan di mana ia tidak hanya mengisi alur, melainkan menghidupi alur dan struktur yang dibuat.

Pertunjukan terakhir pada *showcase* kedua ini adalah karya dari Irwanda Putra. Terinspirasi dari kegemarannya memelihara unggas, Putra tertarik lebih lanjut akan aktivitas pada sabung ayam. Bertajuk *Sungkur, Sangkar, Singkir*, Putra menghadirkan kontestasi seekor *jago* pada sabung ayam. Hal yang cukup menarik, Putra menautkan beberapa variabel dalam melandasi tarinya, yakni pertarungan dan tempat bernaung. Pertarungan dapat dilihat pada tersungkur dan menyingkirkan, sedangkan tempat bernaung pada sangkar.

Sebagaimana Putra adalah peserta dari Pasadatari pertama maka karya ini merupakan presentasi kali keduanya. Alih-alih berbeda laiknya

karya Aprilia dan Yurika, Putra masih menggunakan pola yang sama. Hanya saja ia mengeksplorasi lebih pada gerak yang mengakibatkan penebalan pada karya tarinya. Berbeda dengan karya lainnya, Putra tidak menggunakan musik pada karyanya.

Diawali dengan posisi telentang tak berdaya, Putra ingin menghadirkan seekor jago yang tengah terpuruk kalah tanding. Kendati terseok-seok, ia perlahan bangkit untuk kembali bertarung di dalam laga. Di dalam masa pemulihannya, Putra menautkan pada sangkar. Dalam hal ini, sangkar menjadi ruang ‘pemulihan’ ketika unggas tersebut selesai bertarung. Secara lebih lanjut Putra menautkan sangkar sebagai bagian dari pertarungan yang ia angkat maka dalam gerak, Putra menampilkan gerak-gerak yang menunjukkan keadaan yang pulih. Setelahnya, Putra kembali mengambil sikap siap bertempur, laiknya melompat, menyerang, bertahan, dan sebagainya. Namun, di akhir pertunjukan, Putra kembali menggambarkan keterpurukan. Tubuhnya menegang, kejang-kejang, terengap-engap, hingga lampu padam.

Bertolak dari hal tersebut, kita dapat melihat bahwa orientasi Putra berada pada pertarungan Jago, mulai dari tersungkur hingga menyingkirkan. Alih-alih Putra menunjukkan kemenangan di akhir laga, Putra justru memberikan impresi kekalahan, bahkan kematian dari sang petarung. Secara lebih lanjut hal ini dapat dilihat sebagai pernyataan bahwa pertarungan bukan hanya soal menang atau kalah, namun hal yang senyatanya terjadi, bertahan hidup atau terbunuh.

Sebagai penutup *showcase* Pasadatari, Putra telah memberikan sajian pertunjukan yang berorientasi pada tubuh dan teknik. Secara lebih lanjut, teknik gerak yang digunakan Putra sudah cukup baik—terlebih dengan eksplorasi gerak yang bertingkat dan kaya—namun kiranya di beberapa titik gerak tersebut terasa terlalu tebal. Celakanya beberapa ketebalan gerak tersebut menenggelamkan apa yang ingin diungkapkan. Dalam hal ini, teknik dalam tari dapat berposisi laiknya pisau bermata dua. Di mana teknik akan membuat karya tari menjadi baik ketika dalam porsi yang tepat, begitu pun sebaliknya, membuat karya tari menjadi ‘cerewet’ ketika dalam porsi yang berlebihan. Kiranya Putra perlu menimbang-nimbang hal tersebut.

## **Tujuh Karya; Beragam Tubuh dan Persoalan**

Dari tujuh karya tersebut, kita dapat melihat dimensi tari yang cukup beragam, baik dari teknik, gagasan, bentuk, struktur, koreografi, kepekaan karya, dan sebagainya. Beberapa penari berorientasi pada gagasan, beberapa lainnya berorientasi pada teknik, beberapa lainnya berorientasi pada artistik, dan seterusnya. Dalam hal ini, tidak ada yang keliru dalam cara kerja dan perwujudannya. Pasalnya seorang koreografer mempunyai kecenderungan, pengalaman, pengetahuan, dan media ungkap yang berbeda-beda.

Namun, apakah hal tersebut cukup? Dalam hal ini saya sangat setuju dengan pernyataan W.S. Rendra tentang, “Apa artinya seni jika terpisah dari persoalan kehidupan”. Secara lebih lanjut, penata tari atau koreografer perlu menyoal terkait apa yang terjadi di masyarakat, dan dalam hal ini, sudut pandang personal bukan menjadi kesalahan. Justru dengan kesadaran dan pengalaman itulah kerap membuat koreografi dapat bicara lebih dengan cara tutur yang khas, yakni gerak tubuh. Kiranya hal cukup penting dicatat bagi para koreografer.

Pun tidak dapat dimungkiri bahwa terdapat catatan ‘miring’ yang saya buat untuk ketujuh penari. Setiap catatan pun berbeda antara satu dengan yang lainnya. Meskipun demikian, saya cukup percaya bahwa mereka dapat ‘melunasi’ catatan-catatan tersebut. Berbekal pengalaman tubuh atas gagasan yang diangkat, kedekatan dengan persoalan kiranya akan membantu mereka menyadari apa-apa saja yang perlu dilakukan. Pasalnya dengan tuntasnya kedalaman gagasan dan pernyataan, teknik yang tangkas akan membuat karya menjadi semakin utuh. Hal ini memang terkesan ideal, namun dengan usia mereka yang masih ranum, rasanya hal tersebut bukan hal yang terlampau sulit dikerjakan. Dan dalam persoalan ruang, langkah kehadiran Pasadatari ini perlu diapresiasi dengan baik karena kegiatan tersebut tidak hanya ditujukan menjadi ruang presentasi semata, tetapi turut dilakukan proses pembuatan dengan adanya pendampingan. Sekiranya ruang ini dapat menjadi ruang alternatif di tengah kegamangan kampus tari yang acap nir terobosan.





## *Dancing in Place 2018*

### **60. Unjuk Aksi Koreografer Muda Asia Tenggara**

Pada awal tahun 2018, terdapat sebuah pertunjukan tari di negeri tetangga, Malaysia, yang rasanya sayang untuk dilewatkan. Pasalnya terdapat sepuluh karya koreografer Asia Tenggara yang dipertunjukkan dalam sebuah pertunjukan *Dancing in Place 2018*. Alih-alih hanya menampilkan karya tari jadi, pertunjukan tersebut turut menampilkan karya kolaborasi, terutama antarkoreografer muda lintas negara.

Ditampilkan selama dua hari, 13 dan 14 Januari 2018 di Rimbun Dahan<sup>10</sup>, Kuang, Malaysia, program ini berhasil berkat kerja sama Rimbun Dahan dan MyDance Alliance.<sup>11</sup> Dari Indonesia, tercatat

---

<sup>10</sup> Rimbun Dahan adalah rumah dari arsitek Hijjas Kasturi dan istrinya, Angela. *Art Space* tersebut merupakan pusat untuk pengembangan seni tradisi dan kontemporer. Rimbun Dahan mempunyai beberapa ruang studio, seperti studio lukis, studio tari, perpustakaan, galeri, dan sebagainya. Mempunyai beberapa program residensi untuk perupa, penari, koreografer, penulis, manajer seni, kurator, dan peneliti. Fokus dari ruang ini adalah mendukung seniman dari Asia Tenggara, khususnya seniman Malaysia. Rimbun Dahan tercipta pada tahun 1994, dengan program yang telah diinisiasi lebih dari 100 praktik artistik. Produser acara ini adalah Bilqis Hijjas, dengan asisten produser, Stephanie Ho, Joelle Jacinto, Susan Chee. Pertunjukan ini di-*stage-manager*-i oleh Keilly Lim.

<sup>11</sup> MyDance Alliance adalah jaringan tari Malaysia yang teregistrasi pada tahun 2001. MyDance Alliance mempunyai orientasi dalam pembangunan tari di Malaysia. Aliansi ini mengakomodasi pelbagai pertemuan antara penari dan koreografer lokal ataupun internasional. Aliansi tersebut terbentuk dengan sistem jaringan *World Dance Alliance*. MyDance Alliance mempunyai lima fokus, yakni pendidikan dan pelatihan, riset dan dokumentasi, penciptaan dan pertunjukan, manajemen dan promosi, dan kesejahteraan dan keberlanjutan.

empat koreografer yang turut serta, yakni Otniel Tasman, Siko Setyanto, Citra Pratiwi, dan Fadilla Oziana.

Selain dimaksudkan untuk ruang presentasi dan kolaborasi, kegiatan tersebut turut menjadi ruang interaksi, bernegosiasi serta bertukar pikiran satu sama lain dalam menciptakan karya tari. Proses tarik ulur ini kiranya cukup penting untuk mengetahui dan memahami lebih lanjut peta orientasi dan dimensi tari dari negara-negara di Asia Tenggara yang terlibat.

Dalam pengayaan, alih-alih dibatasi dalam menciptakan karya, para koreografer muda tersebut justru diberikan kebebasan tidak hanya secara gerak, namun dari mengusung ide, konsep pertunjukan hingga perwujudan karya. Hal lain yang cukup menarik adalah para kolaborator turut merespons pelbagai ruang di area pertunjukan yang berbeda satu sama lain. Di sisi lain, adapun hal yang kiranya menjadi catatan adalah durasi pengerjaan karya yang terbilang cukup singkat. Hal ini kiranya dapat menjadi pisau bermata dua, di mana karya kolaborasi dapat berhasil terjalin dengan cakap atau sebaliknya, mengecewakan.

## **Karya Kolaborasi dan Ragam Orientasi Tari Asia Tenggara**

Sepuluh karya tercipta dipentaskan pada sore hari—pukul 15.00 waktu setempat—di kedua hari pertunjukan. Hal yang cukup menarik, sepuluh karya dibagi menjadi dua sesi yang masing-masing berisikan lima karya dan dipentaskan dalam waktu yang bersamaan. Tidak hanya itu, penonton dibagi menjadi dua kelompok yang menonton pada masing-masing sesi. Setelah kelompok penonton A menonton Sesi A dan kelompok penonton B menonton Sesi B, lantas mereka bertukar tontonan. Hal ini merupakan strategi dalam mengakali area pertunjukan yang tersebar dan terbatas. Dalam kesempatan tersebut, saya menonton pertunjukan Sesi B terlebih dahulu ketimbang Sesi A.

Karya pertama dari Sesi B adalah pertunjukan bertajuk *Undertow*, karya Eli Jacinto. Eli Jacinto adalah direktur artistik sekaligus pendiri sekolah tari balet, modern dan kontemporer, TEAM Dance Studio,

Filipina. Di karya ini, Eli bereksperimen dengan basis modern, *folk*, balet, dan jaz sebagai representasi dari kultural yang dimiliki Filipina. Karya tersebut ditarikan oleh Jacqui Jacinto dan Joelle Jacinto dengan penata suara Zoë Keating.

Dipertunjukkan di sebuah kolam, seorang penari mulai bergerak senada dengan gelombang di tepian. Di sisi terjauh, seorang penari lain mulai memasuki kolam. Ia berenang perlahan menuju ke penari lainnya di tepian. Sesampainya di tepian, alunan yang didominasi gesekan dawai biola dan selo terdengar samar-samar. Kedua penari tersebut lantas mulai bergerak secara bersamaan, berirama, dan teratur. Diawali dengan bergerak seragam, kedua penari lantas saling bergerak beriringan hingga merespons satu sama lain. Hal yang cukup menarik dari karya ini adalah akumulasi gerak yang dihadirkan kedua penari terasa matang dan proporsional antarreferensi gerak balet, modern, hingga kontemporer. Padanan tersebut membentuk satu etude yang khas, semisal perkelindanan antarggerak levitasi ala balet dengan gerakan-gerakan menggeliat, dan seterusnya.

Dalam penguasaan ruang pertunjukan, eksplorasi gerak dan pola lantai dalam karya ini terbilang cukup cair. Kedua penari dapat memberikan impresi kebaruan walaupun menggunakan basis gerak yang telah *ajeg*, yakni balet. Pertunjukan ditutup dengan satu penari mengayun di tempat, sedangkan penari lainnya kembali masuk ke dalam air. Dalam durasi pertunjukan yang berlangsung sekitar 10 menit ini, kiranya karya *Undertow* dapat menyampaikan gagasan filosofis dengan gerak yang cukup cakup, yakni perasaan kesementaraan dari sebuah keadaan.

Karya kedua bertajuk *Pla(y)nes*, karya kolaborasi dari salah satu koreografer Indonesia, Siko Setyanto (Indonesia) dan Al Bernard Garcia (Filipina). Tajuk karya ini mempunyai dua makna yang tarik ulur, antara *playness* dan *planes*. Kemenduaan makna ini membuat karya ini menjadi lebih longgar dalam ruang penafsiran. Usut punya usut, dalam gagasan penciptaan Siko dan Al merujuk pada konsep pertunjukan yang tidak muluk-muluk di mana karya ini diarahkan pada gagasan atas permainan, perjumpaan, dan persahabatan antara kedua koreografer.

Tidak hanya itu, merujuk penuturan Siko, karya ini diawali dengan hal yang cukup sederhana, perjumpaan dan kesenangan mereka. Alhasil impresi karya tersebut lainnya mereka tengah bermain-main. Pun tidak jarang penonton mengernyitkan dahi ketika menyaksikannya, namun bagi saya karya ini menyimpan gagasan menarik atas pertunjukan sebagai sebuah permainan, layaknya Luiz Hetinga dengan *Homo Ludensnya*.

Pertunjukan diawali dengan gumaman Siko. Selanjutnya, Siko layaknya mengetuk dan membuka sebuah pintu dari bangunan imajiner dari Al. Mereka pun bercakap-cakap satu sama lain. Hal yang cukup menarik, mereka menggunakan bahasa mereka masing-masing, bahasa Jawa dituturkan oleh Siko, dan bahasa Filipina diucapkan oleh Al semisal *urip dilakoni nganggo dungo* (hidup dijalani dengan doa), dan sebagainya.

Selanjutnya, mereka berhenti, dan menuju ke area penonton untuk meminta operator memainkan musik. Penonton pun mempunyai beragam respons, mulai dari tertawa, kebingungan, ataupun asyik menyaksikan. Secara lebih lanjut, karya ini mengajak penonton untuk berpikir tentang batas antara pertunjukan dan yang bukan. Hal ini tentu menarik dalam pengembangan gagasan dalam karya tari. Terlebih ketika musik telah dimulai, mereka bergerak layaknya tengah melakukan pemanasan. Kemudian mereka mulai bergerak dengan basis tubuhnya masing-masing, Al dengan baletnya serta Siko dengan tari tradisi Surakarta, balet, dan modernnya.

Perbedaan bahasa dan persilangan komunikasi ini menjadi satu pesona tersendiri dalam karya *Pla(y)nes* ini. Walaupun menurut pengakuan Siko, kata-kata yang diucapkan keduanya tidak dirancang bahkan tidak terkait satu sama lain. Namun, yang cukup menarik, alih-alih mengandalkan persilangan bahasa, mereka justru menunjukkan bahwa komunikasi mereka sesungguhnya adalah melalui tubuh di mana gerakan saling merespons satu sama lain menjadi perwujudan komunikasi yang menyimpan persamaan dan perbedaan sekaligus.

Karya ketiga dari sesi ini bertajuk *Cendrawasih* (Birds of Paradise). Berbeda dengan karya lainnya, karya ini merupakan karya jadi dari Alla (Malaysia), lulusan program magister tari University of

Malaya. Karya ini terinspirasi dari tari klasik Malaysia, *Timang Burung* dan *Asyik*. Secara gerak, karya ini menirukan gerak burung dengan eksplorasi cerita lainnya burung di habitatnya. Ditarikan oleh sang koreografer dan dua penari lainnya, Lily Terindah dan Munirih Jebeni, karya ini kiranya memperlihatkan karya penciptaan yang berasal dari cerita rakyat setempat.

Pertunjukan diawali dengan ketiga penari yang tengah bergantung-an di atas pohon dengan selembar kain. Diiringi alat musik petik, lainnya *sape*, mereka bergerak menyerupai burung, mulai dari gerakan terbang, terbang ke sarang, dan berjungkir balik, hingga mereka kembali ke atas pohon. Bagi saya, pertunjukan ini terasa wantah dan banal. Dalam hal ini, saya tidak menyoal referensi dan stimulasi karya yang berasal dari burung Cenderawasih, pun juga tidak soal dalam struktur pertunjukan, namun yang menjadi soal justru terletak pada eksplorasi gerak yang dilakukan di mana tidak ada pengayaan dan pengembangan yang signifikan.

Sederhananya, mereka hanya memindahkan aktivitas burung Cenderawasih ke atas ruang pertunjukan tanpa adanya interpretasi yang matang. Hal ini yang kiranya membatasi koreografer dalam melihat kemungkinan-kemungkinan lain, semisal interpretasi yang lebih kritis pada gagasan yang mereka usung, seperti “burung cenderawasih berasal dari surga dan pergi ke dunia hanya untuk mati”. Pada akhirnya mereka juga terbatas dalam pengayaan konsep pertunjukan, semisal *post-dramatic* dalam struktur tari mereka. Kendati dari seluruh karya, sejauh ini karya ini merupakan karya terlemah, namun di luar itu semua, ada satu hal yang dapat dipuji, yakni kesadaran dalam mengangkat kearifan lokal. Hanya itu!

Selanjutnya, karya dari koreografer asal Banyumas, Indonesia, Otniel Tasman yang berkolaborasi dengan koreografer asal Malaysia, Chai Vivan dipertunjukkan. Karya kolaborasi mereka bertajuk *Escape*. Berbeda dengan karya-karya lainnya, pemilihan lokasi terbilang cukup unik di mana arena pertunjukan dibatasi pagar berkawat dengan bentuk bangunan lainnya tempat jajan, seperti kantin.

Pertunjukan diawali dengan tergeletak sebuah gundukan berplastik hitam teronggok di atas meja. Dari kejauhan terdengar suara teriakan kata-kata kasar secara berulang dengan nada kesal. Seorang laki-laki berambut palsu dengan kacamata hitam—yang adalah Otniel—berjalan ke kerumunan. Melihat ke penonton, ia masih mengulangi teriakannya sembari perlahan menaiki tangga memasuki area berpagar. Kemudian, Otniel mendekati plastik hitam tersebut, perlahan plastik tersebut mengeluarkan cucuran air berwarna merah yang dibayangkan sebagai darah. Keluar seketika seonggok tubuh menggeliat dari plastik tersebut—yang adalah Vivan. Melihat hal tersebut, Otniel menjauh dari meja tersebut hingga pada akhirnya mereka saling berinteraksi satu sama lain. Tidak lupa Otniel turut mendengarkan lagu sambil menarikan beberapa etude tari Lengger.

Selanjutnya, Otniel melilitkan kain di bagian tubuh Vivan, dan mereka saling tarik menarik antara satu dengan yang lain. Sementara Vivan telah terikat, Otniel membalik meja tersebut dan mulai mengambil cat warna. Meja yang berdiri tegak layaknya papan mulai ia respons. Alih-alih bergerak layaknya pelukis lazimnya, Otniel menggoreskan pelbagai warna tersebut dengan gerakan-gerakan Lengger. Sementara itu, Vivan tengah berusaha melepaskan ikatan yang dililitkan oleh Otniel. Selepas menorehkan guratan di papan tersebut, Otniel mengambil sebuah lipstik dengan latar lagu layaknya musik *cha-cha*. Sementara itu, Vivan telah berhasil melepaskan ikatan yang ada pada dirinya. Melihat Otniel tengah asyik sendiri, ia menaiki tangga dan berusaha melarikan diri dari cengkeraman sang megalomania. Pertunjukan usai.

Bertolak dari pertunjukan Otniel dan Vivan, impresi pertunjukan terasa cukup padat. Banyak lapisan persoalan yang diungkapkan, mulai dari saling mengikat, memanjat pagar, hingga melukis dengan arbitrer. Namun, dari hal tersebut, kompleksitas yang terbangun dirasa cukup jelas. Kepadatan yang dibangun selama pertunjukan seakan lepas ketika Vivan berhasil melepaskan diri. Dalam karya ini, karakter Otniel menyerap perhatian lebih, sedangkan Vivan terbilang cukup merespons Otniel. Otniel lebih berhasil dalam mewujudkan perannya sebagai oposisi yang menstimulasi upaya Vivan melarikan diri. Namun,

yang cukup disayangkan, terdengar suara dari pertunjukan lainnya yang berjalan bersamaan. Rasanya hal ini cukup mendistorsi perhatian penonton.

Karya terakhir dari Sesi B adalah karya bertajuk *D.I.D.* dari Sharm Noh. Karir Sharm Noh bermula dari *cheerleading* yang lulus diploma dari ASWARA Malaysia. Karya yang menyoal terkait sisi manusia—yang erat hubungannya dengan dikotomi manusia dan menjadi ‘robot’ dampak alienasi ini—ditampilkan oleh Akid Jabran, Nadhirah Rahmat, Amirul RXL, Maimun Ismail, Shan Tie dan Syafiq. Digelar di ruang pameran, karya ini dapat dilangsungkan dengan cukup rapi.

Pertunjukan diawali dengan tiga tubuh yang tengah berbaring. Di masing-masing tubuh tersebut bertumpuk tubuh lainnya. Diiringi dengan musik berderap lainnya *house music*, mereka mulai bergerak berirama. Gerak-gerak serentak nan variatif menjadi impresi yang muncul dengan cepat ketika menyaksikan pertunjukan ini. Dengan basis tubuh *modern dance* hingga gerak robotik dikelindankan. Sebagaimana karya yang dibuat oleh pimpinan grup *cheers*, mereka dapat menampilkan dengan kompak, serentak, dan seirama. Tidak ada kekeliruan! Turut dibumbui dengan gerak akrobatik, karya terakhir ini diperuntukkan untuk memukau mata, tapi tidak lebih.

Selepas karya terakhir di Sesi B, penonton diberikan waktu sekitar 15 menit untuk beristirahat sebelum melanjutkan pertunjukan Sesi A, begitu pun sebaliknya. Pertunjukan Sesi A diawali karya tari kontemporer bertajuk *Courtly Behaviour*. Karya kolaborasi dari Eng Kai Er (Singapura), Colleen Coy (USA/Timor-Leste), Lee Ren Xin (Malaysia), dan Nitipat Pholchai (Thailand) ini dipertunjukkan di sebuah lapangan tenis.

Selepas penonton telah duduk di pinggir lapangan, seorang laki-laki (Nitipat) berjalan sambil bersenandung dengan bergegas menuju ke lapangan. Di lapangan telah tergeletak tiga tubuh yang teronggok tak bergerak, satu di antaranya terlentang dengan keset menutupi wajahnya (Lee), satu dengan jas hujan tergeletak di antara net tenis (Colleen), dan satu lainnya di dekat tiang penerangan lapangan (Eng). Kemudian Eng mulai bergerak dengan basis tubuh balet namun laik-

nya tengah bermain tenis, sedangkan Lee mulai bangkit menatap kosong dengan gerak layaknya pemanasan, dan Colleen merentangkan tangan layaknya net di tengah lapangan. Melihat itu semua, Nitipat hanya terdiam di pinggir lapangan.

Sepanjang karya ini berlangsung, kiranya eksplorasi dan interaksi dari keempat kolaborator tidak berubah secara signifikan. Semisal interaksi antarpeneri yang tidak intens, gerakan-gerakan eksplorasi yang bertahap, pencarian pola ruang yang cukup arbitrer, dan tanpa alur cerita yang jelas. Alhasil penonton tidak dapat membayangkan apa yang akan terjadi pada pertunjukan, bahkan hingga pertunjukan usai.

Atas dasar karya *Courtly Behaviour*, keempat kolaborator berhasil mempertunjukkan karya dengan impresi yang berbeda dengan karya-karya lainnya. Sebagai pengayaan orientasi dan wacana pertunjukan, kiranya karya ini cukup berhasil. Namun agaknya karya ini tidak tepat jika diperuntukkan untuk penonton dengan kecenderungan selera tari hiburan, akrobatik, atau bercerita.

Pertunjukan selanjutnya bertajuk *The Passage*, karya dari koreografer Malaysia J.S. Wong. Alih-alih dipertunjukkan secara langsung, karya ini ditampilkan oleh Tai Chun Wai di arena rerumputan. Pertunjukan ini merupakan pengembangan karya tari rotan yang ditautkan dengan perjalanan waktu. Pertunjukan diawali dengan seorang laki-laki bertelanjang dada (Wai) melangkah perlahan dengan sebilah tongkat di tangannya. Sementara di sisi lain, ada seorang laki-laki yang memukul sebuah lonceng. Lonceng yang berbunyi secara teratur tersebut memberikan pola bagi penari tongkat tersebut.

Penari dengan tongkat tersebut berjalan perlahan membentuk sebuah lingkaran—walaupun tak sempurna—dengan penonton berada di dalamnya. Lintasan tersebut lantas menjadi ruang bagi penari. Dalam mengisi gerak di dalam lintasan tersebut, ragam ayunan dan kuda-kuda ditampilkan. Pertunjukan berakhir selepas gerakan dan kecepatan melangkah penari semakin cepat. Dari pola pertunjukan yang statis tersebut, impresi yang muncul mengarah pada kesan kedalaman dalam sebuah perasaan.



Sementara itu, pertunjukan selanjutnya bertajuk *Maybe, Not Yet* dari kolaborasi koreografer Malaysia, Fauzi Amirudin, dan koreografer muda Filipina, Sarah Maria Samaniego. Pertunjukan ini mengusung ide yang cukup abstrak, yakni ketergantungan yang menuju pada keseimbangan atau perasaan menunggu yang terlunaskan. Pertunjukan ini seakan menjadi rangkaian ekspresi yang dikemas dengan menarik dan harmonis.

Pertunjukan ditampilkan di sebuah rumah berkaca dengan penonton berada di luar rumah tersebut. Diawali dengan Fauzi dan Sarah yang tengah bersantai di kursi santai, lantas Fauzi mendekati kaca seraya tengah berteriak. Hal yang cukup menarik, karya ini berisikan gerakan-tubuh *everyday life*, mulai dengan gestur menunggu, bersantai, hingga bergerak leluasa. Di karya tersebut, interaksi antara Fauzi dan Sarah terkesan serasi, semisal ketika mereka tengah menari berpasangan di pagar. Pertunjukan lalu ditutup dengan perluasan ruang dari Fauzi yang pindah ke lantai dasar dari bangunan tersebut. Suguhan ketiga dari Sesi A ini seakan memberikan visual dan rangkaian gerak yang manis nan menawan.

Selanjutnya, karya keempat dalam Sesi A bertajuk *Reflets sur l'Eau* atau yang bisa diterjemahkan dengan refleksi atas air. Karya dengan basis balet yang kuat ini dikoreografikan oleh Patrick Suzeau, seorang profesor tari dari University of Kansas dan *co*-direktur COHAN/SUZEAU Dance Company. Dipertunjukkan di dekat kolam, karya ini ditarikan oleh Amelia Feroz, Fara Ling Shu Sean, Yap Chiw Yu, Tan I-Lyn da Yap Ving Yee dengan penata musik, Jan Jirasek.

Sebagaimana basis balet yang cukup kuat, karya ini mengedepankan unsur levitasi dalam balet. Didominasi dengan gerakan seragam dan bersamaan, kelima penari bergerak terlatih. Tidak melulu menampilkan lima penari secara bersamaan pada setiap waktu, kelima penari kerap terbagi di antara ruang depan area penonton dan jembatan di tengah kolam. Kendati terpisah, para penari seakan menjalin harmoni gerak yang menarik dan terkait satu dengan lainnya. Terinspirasi dari refleksi terhadap air, impresi mengayun dan mengalir terasa sangat kuat di dalam pertunjukan tersebut. Berbeda dengan nomor-tari lainnya yang menggabungkan unsur balet dengan modal gerak lainnya, pada

karya ini balet memang menjadi etude utama dalam penciptaan gerak, momen, hingga perwujudan atas gagasannya.

Pertunjukan penutup pada Sesi A menampilkan karya bertajuk *Bloom*. Karya ini merupakan hasil kolaborasi dari dua koreografer Indonesia, Fadilla Oziana dan Citra Pratiwi serta koreografer Thailand, Sanoko Prow. Karya tersebut dipertunjukkan pada sebuah pelataran dengan kolam renang di salah satu sisinya. Di dalam kolam renang tersebut terdapat seorang penari (Sanoko) yang diam membeku membelakangi penonton, sedangkan penari lainnya Citra duduk termangu di sebelah sebatang pohon, dan Dilla dengan kuda-kuda silatnya.

Diawali dengan ragam gerak silat, Dilla mulai menunjukkan ketangkasan gerak pertahanan dan serangan. Bersamaan dengan hal tersebut, Citra mulai bersenandung hingga mengucap kata-kata secara berulang layaknya mantra. Sementara Sanoko mulai membalikkan badannya ke arah penonton dengan wajah putih dan mata terpejam. Tidak lama berselang, iringan musik pop dengan irama semangat melatari gerakan Dilla dan Citra. Sanoko yang sebelumnya memejamkan mata mulai merespons musik dengan mimik wajah yang ekspresif, mulai dari tersenyum, cemberut, marah, bahagia, menunggu, dan sebagainya.

Setelahnya, Citra mulai berjalan dan menari di tengah penonton. Bersamaan dengan itu, Dilla dan Sanoko menghilang. Di antara penonton tersebut, Citra mulai menyerap perhatian penonton dengan menari tarian Jawa. Setelahnya Citra mulai terbangun melangkah ke area belakang penonton—yang adalah tepian sungai—dan mengucap “*I love you*”, “*thank you*”, “terima kasih” secara berulang. Beberapa detik kemudian, sebuah sampan mendekat. Di atas sampan Sanoko tengah mendayung dan Dilla mengabadikan gambar dengan ponselnya ke arah penonton. Menghampiri tepian, sampan tersebut menjemput Citra untuk ikut. Lantas Citra terus meneriakkan secara berulang hingga kapal menjauh pergi. Pertunjukan usai. Bertolak dari karya tersebut, kiranya *Bloom* memberikan gambaran lain atas akumulasi ekspresi dan perasaan dari sebuah hal di mana terjalin kebahagiaan sekaligus kesedihan dalam satu keadaan.

## **Antara Keindahan Gerak hingga Kekayaan Orientasi Pertunjukan**

Sepuluh karya telah berhasil dipentaskan dengan cukup baik di pelbagai ruang Rimbun Dahan, Malaysia. Bertolak dari pertunjukan Dancing in Place 2018, terdapat pelbagai catatan dalam segi perwujudan peristiwa seni tersebut. *Pertama*, kegiatan ini terbilang positif dalam menjaring koreografer—yang didominasi anak muda—dalam menjalin kerja kesenian antarnegara. Sebagaimana penyelenggara yang menyatakan bahwa program ini telah diinisiasi sejak tahun 2009 maka semangat dan konsistensi patut diapresiasi dengan baik. Konsistensi ini juga yang membuat beragam strategi dalam mengemas pertunjukan dengan cukup baik.

*Kedua*, pada dasarnya durasi pertunjukan dari setiap karya terbilang cukup menjebak. Di mana setiap karya hanya berdurasi 10 hingga 15 menit, tidak lebih. Tentu kita bisa beralih sebuah karya tidak dapat dibatasi oleh waktu, biarlah rasa yang menggiring, namun aturan waktu ini membuat koreografer harus memutar otak dalam memeras atau menyederhanakan ide dan gagasan mereka secara ramping. Tentu hal ini tidak mudah. Ada dari mereka yang berhasil, ada dari mereka yang keteteran. Terlebih, usut punya usut karya kolaborasi ini terbilang cukup singkat dalam proses penciptaannya. Apalagi karya yang dipentaskan didominasi karya kolaborasi yang lazimnya membutuhkan waktu lebih panjang. Dalam hal ini, dapat kita katakan bahwa waktu mereka berproses kurang ideal dan dapat menjadi halangan dalam bekerja, tetapi hal ini dapat menjadi pembelajaran dalam efektivitas pengayaan. Kondisi tersebut kiranya dapat membantu kita untuk tidak memukul rata semua karya dengan kaca mata yang sama, namun dapat lebih menimbang antara karya baik dan karya layak.

*Ketiga*, tidak hanya menampilkan karya tunggal dan kolaborasi, para koreografer turut merespons pelbagai ruang di tempat tersebut. Respons dari pengkarya pun cukup beragam. Ada dari mereka yang menggunakan area-area spesifik hanya sebagai ruang pertunjukan, ada dari mereka yang menjadikan ruang pertunjukan bagian dari karya mereka. Semisal “Escape”, “Maybe, Not Yet”, dan “Courtly Behaviour”,

“Bloom” dapat menjadikan arena pertunjukan turut terlibat di dalam karya. Kesadaran ruang dalam pengaryaannya kiranya menjadi hal yang menarik dalam menciptakan sebuah karya.

*Keempat*, kendati tidak semua karya berhasil menyita perhatian, dari beragam karya tersebut, kita dapat melihat sejauh mana perkembangan orientasi dan wacana tari dari representasi negara terlibat. Secara lebih lanjut, kesepuluh karya ini tidak hanya diartikan sebagai sebuah presentasi karya, *Dancing in Place* tidak hanya ditafsirkan sebagai ruang pertunjukan, namun pertunjukan ini dapat kita fungsikan sebagai pemetaan seni pertunjukan tari di Asia Tenggara, khususnya masa depan tari karena keterlibatan koreografer muda.

Bertolak dari hal tersebut, pemetaan ini kiranya tidak hanya berguna bagi penonton semata, di mana tidak hanya memberikan keberagaman gerak dan orientasi pertunjukan masing-masing negara, namun turut berdampak pada koreografer atas kerja kolaborasi mereka. Ruang persilangan—tidak hanya secara personal, tetapi sosial dan kultural yang berbeda di setiap tempatnya—ini kiranya dapat memberikan perspektif lain bagi para koreografer dalam memperkaya perbendaharaan mereka atas gerak, konsep, gagasan, dan perwujudannya. Hal ini tentu menjadi kesempatan yang baik untuk para koreografer untuk tidak pernah puas dan terus belajar. Jika ruang semacam ini diperbanyak—tentu dengan durasi waktu proses yang lebih panjang—niscaya masa depan tari Asia Tenggara akan berkembang dan beragam.



## *Jalur Pinggir Tak Selalu Ada di Peta Kota*

### **61. Mempertebal Harapan dari Panggung 'Pinggiran'<sup>12</sup>**

Penciptaan ruang pertunjukan di Yogyakarta bukan ihwal asing. Belakangan ini, ruang-ruang independen semakin riuh dalam kuantitas. Hal ini tentu berdampak baik dalam pewacanaan yang tidak tunggal, semakin beragam, dan tersebar. Selain beberapa ruang yang telah *ajeg*, seperti kampus, sanggar, padepokan, dan sebagainya; ruang-ruang berbasis komunitas mandiri turut banyak tercipta terhitung lima tahun belakangan ini. Hal yang menarik, setiap platform mempunyai terobosannya masing-masing.

Di pertengahan tahun 2018, platform presentasi karya bertajuk *Jalur Pinggir Tak Selalu Ada di Peta Kota* menggelar tiga karya pertunjukan untuk kali pertama di IFI-LIP Yogyakarta. Platform rintisan ini berupaya membaca ulang keberagaman praktik koreografi di Yogyakarta dengan tujuan intervensi terhadap pola-pola penciptaan dominan dengan mengeksplorasi berbagai kemungkinan jalur pinggir yang dapat ditempuh bersama untuk mengalami dan membicarakan koreografi secara berbeda. Dari sini, dapat dilihat bawah proyek yang diproduseri oleh M.R. Ridlo ini mempunyai semangat memberikan terobosan alternatif dalam penciptaan karya.

Sebagai perwujudan semangat tertaut, platform ini menampilkan tiga karya koreografi berbeda, mulai dari gagasan, pendekatan, ataupun metode yang dikurasi oleh Linda Mayasari dan direktur artistik, Besar

<sup>12</sup> "Pinggiran" di sini merujuk pada tajuk acara *Jalur Pinggir Tak Selalu Ada di Peta Kota*.

Widodo. Tiga karya tersebut dihelat pada dua hari pertunjukan. Pada hari pertama (21/5/2018) menampilkan karya bertajuk *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu* dari Anter Asmorotedjo, Asita Kaladewa, Ninin Tri Wahyuningsih, dan Yennu Ariendra. Pada hari kedua (22/5/2018) menggelar dua karya bertajuk *Durasi-durasi* dari Silvia Dewi Martha dan *My Memorial Services Can Take Place Any Time Before I Die* dari I Putu Bagus Bang Sada dan Natasha Gabriella Tontey.

Alih-alih serupa, terdapat dua jenis karya yang ditampilkan, yakni *re-creation* dan *work in progress*. Karya *re-creation* ditampilkan pada hari pertama dari karya yang telah mereka (tidak termasuk Yennu Ariendra) ciptakan delapan tahun silam di Padepokan Seni Bagong Kussudiardja (PSBK). Sementara itu, dua karya tersisa merupakan karya *work in progress* yang tengah mereka kerjakan beberapa waktu belakangan. Dua karya *work in progress* ini pun mempunyai skema penciptaan yang berbeda. Salah satu di antaranya merupakan karya kolaborasi dengan seni performatif. Atas pelbagai pola dan skema kerja penciptaan, kiranya platform tersebut menunjukkan kemungkinan akan karya tari yang lebih beragam.

## **Pertemuan di Ruang Antara**

Karya pertama dalam pertunjukan ini adalah *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu* dari Anter Asmorotedjo, Asita Kaladewa, Ninin Tri Wahyuningsih, dan Yennu Ariendra. Karya ini menampilkan pertunjukan kolaborasi lintas disiplin, antara tari, pantomim, dan musik. Pertunjukan dimulai dengan cahaya teram-temaram, sementara Anter bersila di tengah arena pertunjukan. Perlahan ia mulai menggoyang-goyangkan tubuhnya maju mundur hingga cepat. Tidak lama berselang Anter bangkit, sedangkan Asita yang duduk bersila di belakangnya merespons dengan gerakan senada. Anter melakukan beberapa gerak kuda-kuda dan gerak bertahan layaknya etude pencak silat, sementara itu Asita mengitari Anter dengan raut wajah yang ekspresif. Setelahnya Asita melangkah ke sisi depan arena, ia bergerak memeragakan beberapa aktivitas ketika sedang mandi, mulai dari gosok gigi, mengangkat gayung, dan sebagainya. Kesan yang ditampilkan dari awal pertunjukan pun cukup kuat, yakni ketubuhan dan ruang imajinya.

Dalam hal ini, Anter dan Ninin yang notabene penari memberikan impresi ketubuhan yang kokoh, sedangkan Asita yang menekuni pantomim membantu konstruksi imaji semakin kuat. Persilangan tubuh dengan cara kerjanya masing-masing ini kiranya telah menjalin satu skema pertunjukan yang menarik. Kelindan tari dan pantomim ini lantas tidak menghadirkan suatu pesan yang eksplisit—terlebih jika merujuk tajuk karya—melainkan memberikan ruang dialog untuk penonton menginterpretasikannya. Secara sederhana, karya Anter, dkk. ini menghadirkan tubuh sebagai medium yang tidak wantah dalam menyampaikan pesan.

Kendati demikian, tidak wantah bukan berarti arbitrer dan abstrak. Pasalnya jika menikmati pertunjukan sedari awal, Anter, dkk. berusaha merajut persilangan tubuh, konstruksi, dan keseharian antarpemampilan secara artikulatif dengan caranya masing-masing. Hal ini diejawantahkan dengan penggunaan gerak dan busana yang berbeda satu dengan yang lain. Di bagian akhir pertunjukan, persilangan itu semakin kentara, di mana Anter dengan pakaian merah, Ninin dengan pakaian putih, dan Asita dengan pakaian biru, saling merespons gerak satu sama lain. Namun hal yang menarik adalah dua pemampilan seakan membeku, sedangkan satu pemampilan tersislah yang membuat gerak kedua pemampilan lainnya. Hal tersebut lantas dilakukan secara bergantian. Tentu hal ini dapat ditautkan pada tajuk *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu*, di mana pertemuan itu menjadi ruang antara (abu-abu) untuk saling mengonstruksi satu sama lain. Hal yang kiranya selalu berulang, tetapi kerap tidak disadari. Aktual!

Selain itu, hal lain yang kiranya menarik adalah proses dari *re-creation* dari karya yang telah diciptakan dan dipentaskan delapan tahun silam pada platform Jagongan Wagen, Padepokan Seni Bagong Kussudiardja (PSBK). Pasalnya, alih-alih video dan foto terekam dengan baik guna sumber mereka menyajikan, data tersebut justru tidak terekam dengan semestinya sehingga proses *re-creation* ini mengandalkan rajutan memori ketiga pemampilan atas karya tersebut. Tidak hanya itu, jika sebelumnya karya ini dipertunjukkan tanpa musik, pada karya ini, Yennu Ariendra justru diundang untuk ‘menggangu’ ingatan-ingatan mereka. Alhasil karya ini tidak hanya menjadi pelanggeng memori atas

karya delapan tahun silam, melainkan menciptakan memori yang lebih segar atas karya bertajuk *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu*.

## Upaya Melampaui Limit Tubuh

Berbeda dengan karya *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu*, karya pertama di hari kedua (22/5/2018) bertajuk *Durasi-durasi* dari Silvia Dewi Martha. Karya yang masih dalam tahap *work in progress* ini menyoal tentang limit dan kualitas tubuh perempuan yang menurun di usia 30 tahun. Lantas eksperimentasi Silvia adalah berupa pendisiplinan pada dirinya guna mengetahui seberapa maksimal tubuh dapat diupayakan. Dalam menghadirkan pertanyaan kritis tersebut, Silvia selaku koreografer mengajak seorang penari lainnya, Risca Putri.

Pertunjukan diawali dengan pemanasan yang dilakukan keduanya. Pelbagai gerak pemanasan kaki, tangan, dan sebagainya, mereka lakukan. Ketika penonton telah memenuhi arena pertunjukan, lantas Silvia—seolah-olah—meminta Risca untuk mengambil kostum yang tertinggal di luar ruangan. Sembari menunggu, Silvia kembali melakukan pemanasan diiringi barisan lagu populer, seperti “Can’t Help Falling in Love” dari Elvis Presley, dengan sebuah *speaker* mini dan pemutar lagu di ponsel pintarnya. Pelbagai gerak, mulai dari merenggangkan otot tangan, tidur menyamping, melakukan *rolling* depan, dan lain-lain, dilakukan.

Dalam hitungan menit, lagu turut berganti menjadi lagu ciptaan Ed Sheeran dengan “Thinking Out Loud”-nya. Di tengah lagu Silvia mematikan lagu tersebut dan segera memanggil Risca untuk bergegas. Kemudian, mereka berdua melakukan latihan secara bersama-sama, dari saling mengamati satu sama lain, hingga bergerak seragam dan serentak. Impresi yang muncul dari awal pertunjukan ini adalah Silvia ‘bermain’ dengan konsep pertunjukan dengan menghadirkan fase latihan yang terkesan lebih cair.

Setelahnya, di arena bagian belakang mereka berganti pakaian, juga beries. Risca menggunakan pakaian pria berupa celana panjang, kemeja, dan dasi, sedangkan Silvia menggunakan pakaian perempuan berupa *dress* sepanjang lutut. Tidak hanya pakaian, bahkan Silvia



secara eksplisit memosisikan Risca sebagai seorang laki-laki dengan menggambarkan kumis di wajah Risca. Secara lebih lanjut, upaya ini atau dapat dibaca sebagai praktik *cross-gender* yang riskan laiknya pisau bermata dua. Di satu sisi, tidak dimungkiri dengan menghadirkan sosok laki-laki, Silvia lebih terbantu memperlihatkan pelampauan limit gerakannya.

Namun di sisi lain, kita dapat melihatnya sebagai usaha mewujudkan sosok ‘laki-laki’ sebagai tolak ukur pelampauan limit dan kualitas atas tubuh perempuan. Walaupun kiranya perwujudan laki-laki justru terasa wantah. Sementara itu, hal ini juga dapat dibaca sebagai wujud persilangan tubuh perempuan menjadi laki-laki. Sederhananya, kekuatan tubuh perempuan yang ‘disamakan’ dengan laki-laki, terlebih kualitas gerakan dan dinamika satu sama lain cenderung serupa. Jika demikian, satu hal yang cukup menggelitik adalah untuk apa kekuatan dan kualitas tubuh wanita dibanding dengan tubuh laki-laki? Dalam arti, limit tubuh perempuan tidak dapat diukur ketika perempuan menyerupai ketubuhan laki-laki, melainkan ketika perempuan melampaui ketubuhannya sendiri atas usia yang diasumsikan berlimit.

Selain itu, jika Silvia menghadirkan tubuh sebagai laboratorium eksperimentasi dalam mengukur kualitas tubuh maka kiranya gerak Silvia terasa terlalu rapi—terlebih ia turut menghadirkan fase latihan atau pemanasan di dalam panggung. Di dalam pertunjukan, pasca-mereka melakukan pemanasan, Silvia dan Risca lantas mementaskan apa yang telah mereka latih. Gerakan seragam dan saling merespons merajut keutuhan repertoar. Di sisi akhir turut dimunculkan sisi lain dari perempuan (baca: Silvia) yang meratap di sebuah dinding, hingga di bagian akhir sang perempuan bertemu kembali dengan sang laki-laki. Dari hal tersebut, jika yang dihadirkan adalah kesiapan tubuh dalam sebuah repertoar, tentu hal tersebut telah terbayar lunas—di mana gerak dan ketubuhan Silvia dan Risca terasa kuat (baca: berkarakter), variatif, saling mengisi, dan dikemas dengan rapi—namun jika yang dihadirkan adalah limit dan kekuatan tubuh, kiranya Silvia dapat mempertimbangkan gerak-gerak yang tegas namun dikemas sebaliknya.

Bertolak dari hal ini, kiranya kegelisahan Silvia atas batas limit kualitas tubuh perempuan adalah hal yang baik dalam mengkritisi

hal-hal yang penting namun jarang diperbincangkan, apalagi menjadi gagasan dalam berkarya. Hal serupa sempat dilakukan oleh seorang Taiwan bernama Wei-Hua Lin dengan laporannya yang bertajuk *Does Dancing Career Ends After Married?* yang menyoal perempuan Taiwan yang lazimnya mengakhiri karier kepenarian setelah menikah. Refleksi-refleksi seperti ini niscaya penting untuk para koreografer dan penari perempuan guna membangun kualitas tubuh kepenariannya dengan sadar.

## **Kecakapan Visual dan Gerak Ganjil Tentang Kematian**

Pertunjukan terakhir di hari kedua bertajuk *My Memorial Services Can Take Place Any Time Before I Die*, dari I Putu Bagus Bang Sada—seorang koreografer dan penari—dengan Natasha Gabriella Tontey—seorang perupa yang kerap melakukan kerja seni performatif, serta Nindityo Adipurnomo sebagai dramaturg. Karya ini merupakan *work in progress* atas kerja kolaborasi lintas bidang yang dipertemukan oleh kurator beberapa bulan sebelum pertunjukan digelar. Gagasan dari pertunjukan nomor terakhir ini menyoal tentang kematian dari sisi sosial dan spiritual yang didasarkan pada penelitian artistik.

Pertunjukan diawali dengan teram-temaram lampu menyinari arena pertunjukan, dua buah plastik panjang tembus pandang—membujur dari sisi kiri ke kanan dan juga sebaliknya—bersilangan di tengah panggung, telah menyita perhatian. Beberapa meter di belakang plastik tersebut, duduk termenung Tontey dan Gusbang. Setelahnya Tontey mulai mengucap kata demi kata, narasi tentang kematian, Gusbang meresponsnya dengan gerak dari belakang tubuh Tontey. Kemudian Gusbang tertelungkup dan Tontey terlentang di punggungnya. Tontey bernarasi tentang bangkai dengan keadaan lemas lunglai, sementara Gusbang merayap hingga membalikkan badan Tontey dengan cepat. Setelahnya Gusbang terlentang membeku, Tontey mencoba membolak-balikkan tubuh Gusbang laiknya seonggok daging tak lagi bernyawa. Dalam hal ini, Tontey dan Gusbang mewujudkan dialog tentang kematian antara narasi dan tubuh secara tidak lumrah.

Alih-alih plastik menyalang hanya menjadi artistik semata, Gusbang dan Tontey menggunakan plastik tersebut sebagai bagian penting dari pertunjukan. Di mana mereka berdua memasuki kedua plastik yang bersilangan, dan mereka merangkak menyusuri hulu hingga hilir plastik tersebut. Selesai mereka keluar dari sisi yang berbeda dari plastik, mereka kembali memasuki plastik ke arah yang berlawanan. Kembali di titik mereka mulai, sekali lagi mereka memasuki plastik, namun dengan cara yang berbeda, yakni menarik jengkal demi jengkal plastik dalam keadaan berdiri satu sama lain. Dalam hal ini, Gusbang yang mempunyai latar ketubuhan tari menariknya dengan pelbagai gerak stilisasi, seperti menggoyangkan tubuhnya dengan halus dan teratur, sementara Tontey melakukan gerak sebaliknya, gerak keseharian. Dalam hal ini, keputusan menggunakan plastik tembus pandang dalam mendalami kematian sangat menarik, pasalnya upaya Tontey dan Gusbang untuk keluar dari plastik dengan merayap telah memberikan pengalaman atau imajinasi kematian dengan cara yang berbeda.

Pada adegan setelahnya, Gusbang memasukkan kakinya dan Tontey memasukkan seluruh tubuhnya ke dalam kardus yang berbeda. Lantas Gusbang berjalan menggunakan tangan dengan menyeret kakinya sambil bersiul, sementara Tontey berjalan perlahan dengan mengucap kata demi kata tentang organ tubuh. Mereka berjalan dalam arah yang bersamaan hingga berlainan. Namun di satu sisi persilangan mereka bertemu, Gusbang menarik telapak tangan Tontey dan mengusapkannya ke wajah dengan perlahan. Sementara itu, lampu panggung padam dan lampu mengarah kepada penonton. Penonton yang telah dibagikan selembar kertas sebelumnya mengucap: *Segelas teh yang kuseduh belum sempat kusentuh// Tak mampu aku mengangkat gelas// Bokongku ditarik// Perutku kram// Seisi-isinya terburai-burail// Aku bertahan// Tanganku memeluk kakiku.* Gugusan kata tersebut mereka rapal layaknya mantra dengan gaya ucap yang berbeda satu sama lain. Dampaknya ruang pertunjukan menjadi ramai namun dalam keadaan yang aneh. Dalam hal ini, perwujudan impresi dan *ambience* akan pengalaman kematian menjadi terasa. Kendati kedua penampil tidak mewujudkan gerakan atau visual yang eksplisit, yang menarik impresi atas gagasan justru tersampaikan.

Sementara pertunjukan usai dengan interaksi Gusbang dan Tontey yang cukup unik, Gusbang kembali tergeletak dan Tontey mengatur arah dan gerak Gusbang dengan kepalanya. Di tengah arena, Tontey memantulkan kepala Gusbang ke tanah—laiknya tengah men-*dribble* bola—dengan statis namun bertempo cepat, hingga lampu perlahan padam menyisakan suara Tontey yang terus berkisah tentang kematian.

Bertolak dari pertunjukan tersebut, kiranya pertunjukan bertajuk *My Memorial Services Can Take Place Any Time Before I Die* berhasil memberikan tarik ulur atas tubuh. Karya ini telah memberikan ruang persilangan antara tubuh sebagai tubuh yang hidup, tubuh sebagai jenazah, dan tubuh dengan konstruksi kematian. Mereka tidak hanya mewujudkan kematian sebagai sesuatu yang jasmaniah, melainkan juga tentang sosial. Untuk mendekatinya, eksplorasi gestur orang meninggal menjadi etude gerak mereka, seperti lunglai layaknya seenggok daging tak bernyawa yang diwujudkan Gusbang. Alih-alih berhenti, mereka justru dapat mengeksplorasi gestur-gestur kematian, dari yang lazim hingga yang asing. Sederhananya, Gusbang berhasil memberikan respons gerak di pelbagai adegan.

Namun sebagaimana Gusbang berlatar kepenarian yang kuat, kiranya ia perlu memberikan tawaran atas pendalaman gerak akan kematian secara lebih mendalam. Dalam arti, Gusbang dapat memberikan tawaran sintesis gerak yang sama menariknya dengan apa yang ditawarkan Tontey dalam bidang artistik dan narasi. Pasalnya Gusbang merupakan salah satu koreografer yang telah berani mengembangkan dan mengeksplorasi gerak dengan cakup—bahkan ia telah berhasil mencapai taraf eksplorasi tertentu pada tubuhnya di usianya—maka mengharap lebih pada Gusbang tidaklah keliru. Dalam hal ini, praktik lintas disiplin seni niscaya telah memberikan referensi artistik dan estetika pada Gusbang, namun untuk pendalaman tubuh tarinya, kiranya hanya dirinya sendirilah yang dapat melakukannya.

Kiranya dari tubuh, visual, performatif, telah menjelma menjadi satu pertunjukan yang menarik. Dramaturgi dari karya ini telah membawa penonton kepada satu pengalaman baru tentang kematian. Impresi yang saya dapat setelah menonton adalah masih membekasnya kesan tubuh dan kematian dengan cara yang berbeda.

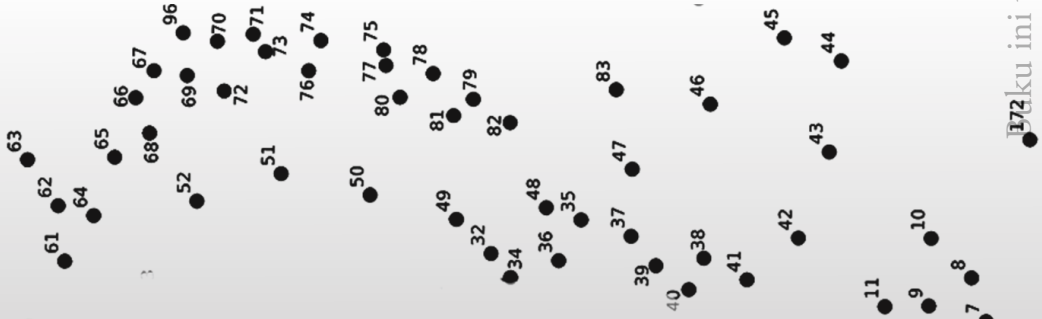
## Tawaran Pertunjukan

Bertolak dari ketiga karya tersebut, kiranya platform ini memberikan gambaran singkat dari semesta pertunjukan yang beragam. Pasalnya perbedaan ketiga karya, bukan hanya soal gagasan, melainkan soal metode penciptaan karya hingga impresi dari karya yang dibangun. Sebut saja karya *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu* di mana karya tersebut diciptakan secara kolaboratif. Dalam hal ini, pertukaran ide dan logika tidak hanya terjadi antar-individu, namun antarbidang seni—yakni latar belakang dari pengkarya, yang dalam hal ini tari dan pantomin—dapat ternegosiasikan. Hal ini tentu menjadi proses yang baik, untuk pengkarya pada khususnya, dan pengembangan bidang seni pada umumnya. Alih-alih hanya karya tersebut, kiranya sistem kerja kolaborasi semacam ini turut terjadi pada karya *My Memorial Services Can Take Place Any Time Before I Die* di mana Gusbang dan Tontey berdiskusi kurang lebih tiga bulan sebelum karya dipertunjukkan.

Dalam hal ini, pertemuan ide dan logika tidak hanya bertukar antar-individu, melainkan juga antarbidang seni. Dari pertemuan kedua kerja kolaborasi ini pun menghasilkan jenis karya yang berbeda di mana karya *Jam 2 Kita Bertemu di Perempatan Abu-Abu* mengandalkan tubuh sebagai media ungkap—pun busana yang dikelola oleh Fredy Hendra turut memengaruhi—sedangkan pada karya *My Memorial Services Can Take Place Any Time Before I Die* tubuh bekerja sama dengan visual. Tidak hanya media ungkap, impresi pertunjukan yang tercipta juga berbeda satu sama lain, di mana karya Gusbang dan Tontey turut mencipta suasana, sedangkan karya Anter, Ninin, Asita, dan Yennu bertumpu pada tubuh. Lantas pertunjukan ini terasa semakin beragam dengan karya *Durasi-durasi*, karya Silvia, yang menyoal perihal perempuan. Dalam hal ini, pertunjukan tari dengan gagasan yang menarik dengan perwujudan ketubuhan memang harus terakomodasi.

Dari sini, penonton diajak mengarungi ‘belantara’ persilangan kerja kreatif dengan perbedaan variabel kreator sebagai tawaran dalam kerja koreografi. Secara lebih lanjut, kita dapat melihat bahwa tidak ada model tunggal penciptaan karya tari, melainkan beragam cara

penciptaan, pola kerja, hingga logika pertunjukan yang beragam. Laiknya tajuk platform *Jalur Pinggir Tak Selalu Ada di Peta Kota* maka munculnya ruang alternatif seperti ini kiranya dapat memberi tawaran yang lain akan kerja koreografi Yogyakarta ke depan—tentu jika program ini berlanjut.



172ku ini tidak diperjualbelikan.

# BAGIAN 8

## MEMBACA TOKOH MENGURAI KETELADANAN





## Sal Murgiyanto

### 62. Cahaya Merah (yang Tak) Memudar

Pada tahun 1993, kalimat yang senada dengan tajuk tulisan ini menjadi judul dari sebuah buku. Buku bertajuk *Ketika Cahaya Merah Memudar* terbit dan cukup menyita perhatian pelbagai kalangan seni ketika itu. Jika dicermati tajuk dari buku tersebut, mungkin Anda akan mengiranya sebagai sebuah buku puisi, novel, dan sejenisnya. Memang tak pelak terhindarkan, dengan tajuk buku yang puitis konotasi para pembaca lazimnya akan tertuju pada karya sastra. Namun yang cukup mengagetkan, ternyata buku tersebut berisikan tulisan akan kritik pertunjukan, khususnya tari, dari Sal Murgiyanto (selanjutnya dipanggil Pak Sal), yang ia kumpulkan dari tulisan kritiknya di beragam media cetak (koran) di kala itu.

Lantas atas dasar apa buku kritik pertunjukan justru menggunakan kalimat puitis sebagai tajuk? Apakah hanya strategi belaka untuk membumikan kritik yang lazimnya berurai kata ‘pedas’ dan menyakitkan? Atau karena penerbitan di kala itu memang didominasi buku sastra? Dan mengapa hal tersebut perlu dirunut, terlebih sebenarnya sah-sah saja dalam penggunaan gaya berbahasa ketika menyampaikan sebuah gagasan. Namun, di luar dari itu semua, salah satu alasan mengapa tajuk puitis tersebut saya runut adalah untuk memperlihatkan bahwa bahasa menjadi media yang tidak kalah penting dalam menyampaikan gagasan dan rangkaian gerak dari para seniman tari. Dalam hal ini, Pak Sal telah memberikan sebuah kultur mengurai pertunjukan dengan gaya berbahasa yang puitis serta kritik santun kepada para penampil. Alhasil para pembaca mendapatkan

informasi, mengetahui kritik atas pertunjukan, dan dapat menentukan sebuah pertunjukan berkualitas atau sebaliknya.

Selain gaya penyampaian, konotasi dari tajuk *Ketika Cahaya Merah Memudar* pun cukup beragam. Mulai dari interpretasi pembaca yang menganggap bahwa tajuk adalah pesan reflektif atas cerminan dari kualitas tari, dan kebiasaan kritik pertunjukan di kultur Indonesia; hingga alasan hanya merujuk salah satu tajuk di dalam buku tersebut, di mana ketika Pak Sal menceritakan kematian Ki Ageng Mangir oleh Panembahan Senopati dengan simbolisasi cahaya merah yang perlahan memudar. Entah konotasi mana yang pantas menggambarkan, namun saya melihat bahwa *Ketika Cahaya Merah Memudar* adalah sebuah sikap dari Pak Sal yang menstimulasi masyarakat akan kesadaran atas kritik pertunjukan. Dan itu yang ditanamkan oleh Pak Sal sedari ia memilih untuk mulai menulis kritik pertunjukan.

Lantas, apakah logika yang ditanamkan Pak Sal masih subur hingga kini? Atau tidak perlu jauh-jauh, apakah nama Sal Murgiyanto masih dikenal bagi generasi milenial kini? Dari keisengan saya menanyakan secara acak mahasiswa tari semester awal dan muda-mudi penggiat seni<sup>13</sup>, ternyata nama Pak Sal cukup asing di telinga. Namun itu pun tidak salah, toh memang Pak Sal sudah tidak menulis kritik pertunjukan di media koran, seperti *Kompas*, dengan sederet penulisnya, antara lain Putu Fajar Arcana, Aryo Wisanggeni, dan sebagainya; atau *Tempo*, dengan beberapa penulisnya, antara lain jurnalis dan kritikus seni senior, Bambang Bujono, atau yang lebih muda, Seno Joko Suyono. Jika ada yang mengetahuinya pun, lazimnya mereka adalah mahasiswa yang telah menempuh mata kuliah kritik tari atau mereka yang giat membaca literatur seni.

Kalau begitu, apakah benar kesadaran kritik yang Pak Sal kita ibaratkan sebagai cahaya merah telah benar-benar pudar? Atau bagaimana cara cahaya merah itu tetap berpijar dan merona? Dan yang terpenting, apakah yang ia tanamkan kepada kita? Bertolak dari hal tersebutlah maka di dalam tulisan ini saya akan mencoba mengenalkan Pak Sal kepada Anda, dengan tidak mengumbar segudang prestasi

---

<sup>13</sup> Entah mahasiswa ataupun penggiat seni dengan tahun kelahiran 1994 hingga kini.

yang miliki—jelas hal tersebut rentan dengan narsistik—melainkan dengan merujuk pada konstelasi yang terjadi ketika itu. Alhasil kita paham mengapa sosok Sal Murgiyanto terlahir sebagai seseorang yang perlu kita ketahui atas jalan kesenian yang ia yakini.

## Mengupas Pak Sal Mencermati Konstelasi

Sejak keputusan Majelis Permusyawaratan Rakyat Sementara II tahun 1960 menghasilkan dua proyek pembangunan, yang salah satunya adalah pembangunan pada sektor pariwisata, ketika itu Menteri Djatikoesoemo selaku pimpinan Departemen Perhubungan Darat, Pos, Telekomunikasi, dan Pariwisata berupaya untuk mengembangkan pariwisata di pelbagai tempat. Dengan tur keliling luar negeri sebagai stimulasi mengemas pariwisata Indonesia kelak, terhentilah Pak Menteri di sebuah pertunjukan *Ballet Royale du Camboge* yang dipentaskan di Angkor Wat (Soedarsono, 1999). Pertunjukan seni di *site spesifik* agaknya sangat berkesan bagi Pak Menteri sehingga dari pengalaman itu ia bercita-cita menciptakan pertunjukan serupa. Alhasil, dengan kenyataan bahwa *site spesifik* tidaklah sulit dicari di negara ini, terpilihlah Candi Prambanan untuk dieksplorasi dengan sebuah pertunjukan.

Sepulangannya dari perjalanan keliling menonton pertunjukan seni, Pak Menteri memantapkan keputusannya. Mempercayakan pada Ir. Harsojo dan merekrut hingga 1.200 orang teknisi serta pekerja, proyek pertunjukan baru diciptakan. Berukuran 50 x 12 meter dengan kapasitas penonton 2.000 hingga 3.000 kepala, proyek itu memakan waktu hanya tiga bulan saja.<sup>14</sup> Infrastruktur sudah terjalin maka Pak Djatikoesoemo menyerahkan konten pertunjukan pada Pangeran Suryohamijoyo dan Dr. Soeharso, serta tim yang terdiri dari penata tari dan pelatih tari (Soedarsono, 1999). Alih-alih mempertunjukkan wayang wong atau pertunjukan budaya lainnya, proyek ini memformulasikan sebuah pertunjukan baru di Indonesia ketika itu, yakni Sendratari—akronim dari seni drama dan tari. Pertunjukan itu setidaknya melibatkan sekitar

<sup>14</sup> Namun, panggung pertunjukan sendratari Ramayana yang dapat kini kita nikmati berbeda dengan alasan menyalahi aturan terkait radius meter pembangunan bangunan. Alhasil pada tahun 1981, panggung lama dihancurkan dan diganti dengan panggung yang dapat kita nikmati kini.

865 orang yang terdiri dari penari, penabuh, gamelan, perancang busana, dan lain-lain. Lainya cerita Rorojongrang dan 1.000 candinya, dalam waktu 52 hari pentas sendratari Ramayana siap dipertunjukkan (Soedarsono, 1999).

Tidak dapat ditampik bahwa di kala itu proyek tersebut sangat besar. Bayangkan saja 865 kepala yang mempunyai spesifikasi seni tradisi dilibatkan. Sebuah pengelolaan yang apik dalam mengakomodasi pekerja seni dari kota sekitar, seperti Surakarta, Klaten, dan Yogyakarta, baik dari sanggar, kelompok pemuda, maupun institusi pendidikan seni. Dipertunjukkan secara bergantian, pertunjukan Sendratari Ramayana semakin terkesan variatif dengan sisipan yang dibuat per kelompok dalam mengisi struktur pertunjukan yang telah ditentukan. Dari sekian banyak penari yang terlibat, seorang penari pria berbadan mungil, berambut sebahu, dengan kepenarian cakap, yang adalah Sal Murgiyanto, turut serta di dalam proyek seni tersebut.

Namun, Pak Sal belajar menari bukan karena mega proyek tersebut, melainkan ia telah belajar menari sejak kecil. Maklum, darah seni telah mengalir dari kakeknya, R.M. Sastrotenoyo. Sedikit mengulas R.M. Sastrotenoyo, berkat beliau pengadaan busana dan gamelan slendro-pelog wayang wong Sriwedari tersedia. Tidak hanya itu, beliau juga merupakan direktur artistik masa mula Wayang Wong Sriwedari, Surakarta (Murgiyanto dkk., 2016). Selain tari, R.M. Sastrotenoyo juga dikenal sebagai seniman batik (Hardjoprasanto, 2017). Oleh karena pengalaman personal Sal kecil dengan seni telah kental maka belajar seni sedari kecil bukanlah hal mengagetkan, dan kepada tarilah Pak Sal jatuh cinta.

Alhasil ketika proyek sendratari Ramayana dilangsungkan, Pak Sal yang tengah menekuni tari turut serta dalam mekanisme pertunjukan tersebut. Kendati berbadan mungil, karier Pak Sal di sendratari Prambanan pun dapat dibilang menanjak, dimulai dengan memerankan tokoh-tokoh sederhana, seperti bala tentara kera dengan honor sebutir telur, hingga dipromosikan menjadi penari utama, seperti Hanggodo, Hanilo, dan Hanuman dengan honor hingga Rp150 (Walujo, 2016). Pak Sal pun menyadari keadaan tubuhnya yang tidak memungkinkan dirinya mendapat peran penting, seperti Rama atau

Rahwana, namun dari sinilah ia belajar satu hal, yakni sadar akan keterbatasan dan mengubahnya menjadi keistimewaan. Ketekunannya berbuah penjiwaan yang mendalam ketika memerankan figur Hanggodo atau Hanuman.

Ketika itu, Sal muda tergabung dengan kelompok tari dari Yogyakarta—terlebih di tahun 1964 bahkan sebelumnya Pak Sal memutuskan untuk pindah ke Yogyakarta dengan alasan studi. Dengan mengambil jurusan Sipil di universitas tertua, Universitas Gadjah Mada pada tahun 1964 dan memutuskan untuk pindah ke Sekolah Tinggi Perkebunan (STIPER) di tahun 1964 dengan status tamat di tahun 1970 (Walujo, 2016). Terkait pengalaman akan kelompok tari yang ia ikuti, adapun sebuah cerita jenaka atas pengalamannya ketika menari sendratari Ramayana yang kerap Pak Sal ceritakan. Begini ceritanya, minimnya kepemilikan kendaraan membuat kelompok tari harus diantar-jemput dengan satu bis ke Prambanan. Ketika usai pentas, mereka menaiki bus yang sama. Sal yang takut meletakkan telurnya di dalam tas, justru memasukkannya ke dalam saku bajunya. Alih-alih aman, bus tersebut secara mendadak menginjak pedal rem yang membuat para penumpang berimpitan. Seketika telur tersebut pecah di dalam saku. Sal muda tersenyum asam karena jatah telurnya pecah, baju kotor, dan berbau amis. Begitu kenang Pak Sal dengan tawa di wajahnya.

Menanjaknya karier Sal muda ketika itu ditandai dengan kesempatan pergi melawat ke Negara India untuk misi kesenian. Sal muda yang menari cakap ketika itu ditanyakan oleh seseorang penggiat seni di India, namun karena keterbatasan akan kemampuan berbahasa Inggris serta pengetahuan yang mendalam akan tari, sontak membuat sesal di dalam dirinya, dan dari momen itulah ia berjanji untuk mempelajari bahasa dan memperdalam pengetahuan tari dari literatur akademis. Keseriusannya berbuntut pada pilihan untuk mengambil jurusan tari di Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) di tahun 1968. Di ASTI, Sal mematangkan tubuh kepenarian serta pemahaman literatur tari dengan bersungguh-sungguh.

Tidak hanya membaca, Sal muda ketika itu turut aktif menda-tangi pelbagai seminar terkait seni dan budaya. Salah satu seminar yang

berkesan bagi Pak Sal adalah seminar yang dihelat di Surakarta pada tahun 1972 dengan mendatangkan Umar Kayam dan Soedjatmoko sebagai pembicara. Sal muda pun terperangah melihat kecerdasan dua pemikir budaya tersebut, dan semenjak itu dua sosok tadi menjadi inspirasinya untuk belajar lebih giat pada ranah akademis. Sal pun menjadi dikenal kerap membaca buku, sebuah aktivitas yang cukup jarang dilirik oleh para penari ketika itu. Alhasil Sal muda yang ketika itu belum lulus sudah menjadi asisten mata kuliah Literatur Tari (Widaryanto, 2016). Pada tahun 1975, Pak Sal lulus dari ASTI. Ya memang cukup lama, namun durasi perkuliahan yang memakan waktu ini ternyata dikarenakan dua pencapaian yang didapatkan di ASTI: *pertama*, gelar B.A. (setingkat sarjana) yang ia dapatkan pada tahun 1970; dan *kedua*, gelar S.ST (Seniman Seni Tari) yang ketika itu memakan waktu lima tahun.

Di tahun kelulusannya, Pak Sal mendapatkan kesempatan untuk menjadi dosen dari tiga institusi berbeda, yakni ajakan R.M. Soedarsono di ISI Yogyakarta, Gendon Humardani di ISI Surakarta, dan Sardono W. Kusumo dkk di LPKJ (kini IKJ). Pak Sal pun cukup bingung ketika itu memilih salah satu dari tiga tawaran hebat. Namun, akhirnya Pak Sal memilih tempat yang dapat memberikan kesempatan sekolah strata dua. Melalui bantuan Bu Edi Sedyawati dalam mencari beasiswa, Sal muda diberangkatkan untuk melanjutkan studi master di University of Colorado. Hanya memakan waktu satu tahun, dengan beberapa hal yang patut dibayar, seperti musim panas yang semestinya libur membuatnya harus tetap berkuliah, dan sebagainya.

Sekembalinya ke tanah air pada Desember 1976, Pak Sal turut membantu Sardono dalam beberapa karyanya, selain itu ia langsung diminta menangani dua pekerjaan sekaligus, yakni mengajar di Departemen Tari LPKJ dan menjadi anggota komite tari di Dewan Kesenian Jakarta (DKJ). LPKJ dan DKJ di kala itu berkerja sama dalam membangun kultur seni Indonesia ke depan. Konstelasi yang dihadapi pun jauh berbeda dengan apa yang dihadapi pada masa kini, di mana pembangunan seni harus dilakukan pada tiga tahap: struktur, infrastruktur, dan superstruktur. Salah satu ketua DKJ di kala itu, Asrul Sani, mengatakan kepada Pak Sal, “Tampaknya bersama Komite

Tari Anda (Pak Sal) harus bekerja keras menyusun program-program tari DKJ karena sekarang ini kalau saya saksikan acara-acara tari di televisi dan membaca tulisan tari di koran-koran, keduanya tidak membantu pemirsa dan pembaca meningkatkan apresiasi tari mereka,” (Murgiyanto dkk., 2016).

Lalu bermula dari itulah Pak Sal dan kolega membuat dua hal penting. *Pertama*, membangun tari lewat penari, yakni dengan Festival Penata Tari Muda (sempat berubah nama menjadi Pekan Penata Tari Muda ketika sudah berjalan) di tahun 1978 hingga 1984 yang berkonsentrasi mendidik penari generasi ke depan. Konsistensi Festival Penata Tari Muda tersebut membuat Indonesia turut dilirik masyarakat tari dunia. Charles dan Sephanie Reinhart pemimpin American Dance Festival (ADF) mendatangi Indonesia untuk bertemu penyelenggara Festival Penata Tari Muda tersebut. Setahun setelahnya IKJ dan Pak Sal diundang untuk terlibat ADF dalam karya dan kepenulisan. Semenjak itu Indonesia rutin mengirim penari ke ADF.

Pengalaman panjang keikutsertaan ADF lantas menginspirasi Pak Sal dan kolega IKJ, seperti Sardono W. Kusumo dan Farida Oetoyo, membuat Indonesian Dance Festival pada tahun 1992, bertepatan dengan sepulangnya Pak Sal menamatkan studi doktoral di New York University (NYU) untuk bidang *performance studies* tahun 1985 hingga 1991. Ketika itu IDF turut diperbantukan oleh tiga perempuan berbakat: Melina Surja Dewi, Nungki Kusumastuti, dan Maria Darmaningsih, yang memimpin IDF sejak tahun 2004 hingga sekarang. Beberapa nama penari penting Indonesia kini, seperti Eko Supriyanto, Jecko Siompo, Mugiyono Kasido, Martinus Miroto, Ery Mefri, Hartati, dan sebagainya, turut ditempa pada festival tersebut.

*Kedua*, membangun kultur tari lewat tulisan, yang ditandai dengan pembuatan seminar kritik pertama di Indonesia. Seminar kritik tersebut dibuat pasca-Pak Sal tergabung dalam Komite Tari DKJ ketika itu, namun ketika Pekan Penata Tari Muda telah dibuat dalam bingkai DKJ maka seminar kritik dibuat atas kerja sama dengan LPKJ. Dari seminar itulah Pak Sal menulis kritik tari di pelbagai media dengan rajin. Dari ketekunannya menulis kritik dihasilkan tiga buku, di antaranya *Ketika Cahaya Merah Memudar* (1993), buku yang berisikan

tulisan kritik tarinya; *Kritik Tari: Bekal dan Kemampuan Dasar* (2002), buku yang berisikan materi pembelajaran penari yang diperjelas dengan tulisan kritik pertunjukan; serta *Tradisi dan Inovasi* (2004), buku yang mengulas tradisi yang membutuhkan inovasi, beberapa tulisan kritik Pak Sal turut masuk di dalam buku ini.

Sepulangnya Pak Sal dari program doktoral, Pak Sal diminta untuk memimpin Masyarakat Musikologi Indonesia, namun karena bidang yang berbeda, ketika itu Pak Sal mengusulkan untuk memperluas jangkauannya menjadi Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) pada tahun 1992 yang lantas berkedudukan tetap di STSI Surakarta yang sebagian besar pengurus juga berasal dari PT Seni tersebut. Pak Sal memimpin MSPI sejak tahun 1993 hingga 1997 dengan beberapa program, seperti Festival dan Temu Ilmiah (FESTIM) dan penerbitan buku.

Namun, ada hal yang cukup menarik. Pada tahun 1993 Pak Sal mulai mengajar di Taipei University National of the Arts (TNUA) hingga tahun 2011. Dengan jadwal mengajar dan tinggal selama enam bulan plus satu hari setiap tahunnya, setengah tahun sisanya Pak Sal habiskan di tanah air. Keberangkatan Pak Sal mengajar di TNUA membuat IDF dan MSPI harus dipimpin secara jarak jauh selama enam bulan di setiap tahunnya. Namun, yang tidak kalah penting, dengan pengelolaan yang cakap—walaupun tentunya terdapat kompleksitas di dalamnya—IDF dan MSPI tetap dapat terselenggara reguler tanpa adanya gangguan yang berarti. Kembali pada soal konsentrasinya pada bidang akademis, dalam hal ini Pak Sal membangun iklim tari disertai dengan ilmu pengetahuan yang terus ia produksi, baik dalam bentuk tulisan kritik yang dilakukan secara personal maupun penerbitan buku, khususnya seni yang dikelola secara kolektif di MSPI.

Alhasil dapat kita petik hasilnya sekarang bahwa pelbagai buku terkait seni berkualitas ketika itu diproduksi atas nama penerbitan MSPI. Sementara jika kita bicara kritik, sebenarnya Pak Sal bukanlah orang pertama yang menuliskan kritik seni, sebut saja Edi Sedyawati, penari yang juga arkeolog dan menuliskan kritik lebih dulu; selain Pak Sal pun, ada penulis lain, seperti F.X. Widaryanto dan beberapa teman wartawan, seperti Efix Mulyadi, Ardus M. Sawega, dan sebagainya.



Namun yang membedakan mereka dengan Pak Sal adalah *pertama*, konsistensi dan ketekunannya dalam menulis kritik tari. *Kedua*, modal intelektual atas pemahaman tari yang ia gunakan dalam mengkritisi dan memberikan penilaian. *Ketiga*, Pak Sal menuliskan kritik dengan santun dan tak jarang ia memberikan rujukan penyelesaian.

Bagi Pak Sal, terdapat dua hal yang menjadi dasar penulisan kritik tari. *Pertama*, kepekaan terhadap nilai-nilai kemanusiaan—termasuk nilai keindahan—dan, *kedua*, kemampuan berpikir kritis—yang dilandasi oleh penggunaan ‘akal sehat’ yang [sekiranya] tak henti ia perjuangkan di dalam perannya sebagai sarjana, peneliti, dan terutama pendidik (Murgiyanto dkk., 2016). Itu merupakan logika tulisan kritik yang Pak Sal tempuh selama ini dengan beberapa detail penulisan yang matang. Lantas bagaimana keberlanjutan Pak Sal dengan tulisan kritiknya? Sejujurnya dalam perbincangan yang saya lakukan, kepergian Pak Sal ke Taiwan membuat Pak Sal tidak terlalu rutin menulis kritik, melainkan lebih rutin menuliskan artikel ilmiah yang selanjutnya dikumpulkan oleh Dede Pramayoza dan mengemasnya menjadi buku *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat* (2015). Namun, tidak terlalu rutin bukan berarti tidak ada sama sekali. Beberapa tulisan kritik terbarunya turut diterbitkan dalam buku *Kritik Pertunjukan dan Pengalaman Keindahan* (2017), juga dengan bantuan Dede Pramayoza sebagai editor.

Setelah ia memutuskan untuk purna tugas dari TNUA pada tahun 2011, lantas Pak Sal memutuskan kembali ke Indonesia. Bukan Jakarta atau Surakarta yang ia pilih, melainkan Yogyakarta yang ia tetapkan untuk menghabiskan waktu di hari tuanya. Namun, apa mau dikata, tahun 2013 sang istri jatuh sakit. Pak Sal dan keluarga harus merelakan kepergian sang istri pada Maret 2014, sebuah duka besar. Sebagai sebuah persembahan terakhir untuk sang pujaan hati, dengan bantuan dari Ibu Siti Sutiyah (K.R.T. Dirjo Sasminta Murti) pada koreografi dan Pak Sunardi SMKI pada tata musik, teks sepanjang empat bait hasil dari perasaan terdalam Pak Sal ketika menunggu mendiang Endang Nrangwesti di rumah sakit, dapat dialih-wahanakan menjadi sebuah pertunjukan tari—atau lebih tepatnya ritual—bertajuk

*Wiwoho Girisapto*, sebuah perasaan terdalam mengantarkan sang istri pergi menghadap Bapa.

Sempat merasa terpukul dan kehilangan membuat Pak Sal mempertanyakan apa tujuan dari kehidupannya. Ketika orang yang ia cintainya pergi meninggalkannya, lantas dengan apa ia berteguh. Alhasil dalam renungan yang panjang, Pak Sal memutuskan untuk kembali jatuh pada apa yang ia cintai sebelum bertemu sang istri, yakni tari. Pak Sal kembali merunut tari atas apa upaya-upaya yang telah ia lakukan, dan bagaimana perkembangannya kini? Terlebih Pak Sal harus membagi konsentrasinya di Indonesia dan Taiwan ketika itu. Sebuah kenyataan harus ia terima bahwa diskusi tari dan penulisan kritik tari semakin dikit jumlahnya. Alhasil Pak Sal memutuskan untuk membuat sebuah kelompok diskusi bersama Anastasi Melati. Kelompok tersebut awalnya dihelat per bulan dengan maksud turut mengisi waktu Pak Sal dengan kemampuan dan pengetahuan yang bisa ia berikan.

Namun, semakin lama kelompok tersebut semakin terasa dibutuhkan dan mempunyai dampak besar bagi lanskap tari dan penari muda di Yogyakarta dan Surakarta. Lantas berkembangnya kelompok tersebut membuat Pak Sal perlu memberikan nama tegas. Sebuah nama, yakni Senrepita ia pilih, akronim dari Sentonorejo Pitu A atau Seni Pertunjukan Pilihan Kita. Lantas komunitas tersebut tidak hanya bergerak di bidang diskusi, melainkan turut berfokus pada pendidikan penulisan. Dengan bantuan beberapa muridnya ketika mengajar dulu, Juju Masunah yang di kala itu menjabat di salah satu bidang pada Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif pada tahun 2014, Senrepita mengadakan sebuah program bertajuk *Coaching Clinic Menuliskan Pertunjukan* (CCMP) yang mengundang satu perwakilan dari setiap universitas atau institusi seni di Indonesia.

Program tersebut berhasil dihelat sebanyak tiga kali, antara lain Jakarta, Cirebon, dan Surakarta (2014). Menanggapi baik program tersebut, beberapa orang mengajak Senrepita terlibat dalam ranah kepenulisan pada pertunjukan-pertunjukan lain. Di Yogyakarta, Bambang Paningron mengajak Senrepita untuk mengadakan acara serupa pada acara Jogja International Performing Arts (JIPA) pada

tahun 2014. Tidak hanya itu, Surabaya turut meminta CCMP dihelat untuk mendidik penulis kritik di kota tersebut. Dan yang terakhir di tahun 2016, IDF mengajak Senrepita untuk membuat CCMP dengan tajuk yang berbeda, berbarengan dengan kegiatan dua tahunan festival tarinya.

Alih-alih berkonsentrasi pada diskusi tari per dua bulan dan CCMP, Senrepita turut berkonsentrasi pada bidang penerbitan. Dengan bantuan Michael H.B. Raditya, Dede Pramayoza, Anastasia Melati, dan beberapa lainnya, beberapa buku atas nama Senrepita telah terbit, antara lain *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat* (2015); *Kritik Pertunjukan dan Pengalaman Keindahan* (2016); *Jalan Tari Pak Sal* (2016); buku biografi bertajuk *Sal Murgiyanto: Hidup untuk Tari* (2016); *Membaca Jawa* (2018).

Cerita tersebut adalah catatan versi lebih sederhana dari kedirian dan prestasi yang Pak Sal torehkan. Sebenarnya masih banyak pencapaian lainnya yang ia dapat, baik di lingkup lokal maupun internasional, untuk masing-masing hal, di antaranya kepenarian, kependidikan, kepenulisan, kepemimpinan organisasi, kesarjanaan, dan sebagainya, yang di dalam tulisan ini memang sengaja tidak saya hadirkan. Bukan berarti hal lainnya tidak kalah penting, melainkan saya hanya menyoroti beberapa aktivitasnya yang bisa ditautkan untuk membentuk refleksi dari kehidupan Pak Sal. Pun cerita akan Pak Sal tersebut tidak saya maksudkan sebagai cerita dengan *ending* yang menyenangkan, terlebih menyenangkan itu relatif. Saya pun juga tidak ingin kita, para pembaca, hanya terpusat atas pencapaian yang telah Pak Sal dapatkan. Namun, dari cerita kehidupan tersebut, saya lebih ingin menunjukkan bahwa seorang individu dapat ikut dan berpartisipasi dalam sebuah konstelasi, dan seorang individu juga dapat membentuk konstelasi.

Dari apa yang Pak Sal lakukan, entah dengan sadar ataupun sebaliknya, Pak Sal bersama kolega membangun iklim tari Indonesia dengan beberapa hal penting, yakni praktik kesenimanan tari, pendidikan akademis, penulisan kritik, serta penerbitan buku. Alhasil terciptalah sebuah mekanisme pembangunan tari yang tidak terpisah, melainkan berjalan beriringan dan saling terhubung. Sebagaimana yang Pak Sal tegaskan bahwa kehidupan tari tidak dapat memisahkan empat pilar

utama, yakni penari/koreografi, penonton, pembuat kegiatan, serta kritikus/akademisi dalam keberlangsungannya. Empat pilar tersebut membentuk iklim tari yang utuh nan menyeluruh.

### **Aftermath: Menjaga Cahaya Terus Berpijar**

Lantas dari tulisan tersebut, apakah kini Anda sudah mengenal Pak Sal? Saya yakin Anda sudah sedikit mengenal Pak Sal, namun perkenankan saya memberikan cara pandang dalam melihat Pak Sal, yakni, *pertama*, cara yang paling harfiah adalah melihat torehan prestasi Pak Sal, baik dari segi kepenarian, akademisi, pendidik, hingga penggiat seni. Dengan cara pandang ini Pak Sal akan terasa sangat luar biasa, bayangkan saja, ia telah malang melintang dan memperjuangkan tari, baik kepenarian, pendidikan, kritik, maupun kegiatan tari berkali-kali internasional. Dalam hal ini, jika terkesima sudah pasti, namun yang patut dihindari adalah perasaan terbuai. Persoalannya, Anda perlu menindaklanjuti cara ini dengan pertanyaan, lantas logika apa yang ia terapkan?

*Kedua*, melihat konstelasi yang terbangun ketika Pak Sal menjalani fase per fase kehidupannya. Sederhananya, Anda bisa sangat mudah mendapatkannya di bagian depan tulisan, di mana konteks pariwisata menjadi latar belakang; konteks pembangunan kesenian di awal keterlibatan Pak Sal di DKJ; konteks atas kurangnya kritikus kini yang berarti minimnya kesadaran tersebut ditanamkan oleh individu ataupun kolektif; dan sebagainya. Lantas, dengan cara ini Anda bisa memperhitungkan, apakah seseorang punya kiprah atas konstelasi yang terjadi ketika itu atau sebaliknya. Jika tidak, maka juga tidak masalah, tetapi jika terbukti berkiprah, alangkah baiknya tidak berhenti begitu saja, melainkan menindaklanjutinya dengan pertanyaan, lantas bagaimana jika konstelasi ketika itu diterapkan pada keadaan beserta kompleksitasnya kini?

Alhasil berdasarkan penelusuran pembentukan logika serta penerapan konstelasi pada hal yang terjadi belakangan maka kita dapat secara jernih melihat kiprah Pak Sal di dalam dunia tari. Pak Sal telah menorehkan sebuah logika besar, bahkan ia masih menjalankannya hingga kini dalam lingkup terkecil pun, yakni komunitas. Akhir

kata, ibarat sebuah cahaya, Pak Sal telah menyalakan dan terus menjaganya, namun nyala cahaya tersebut ke depan ada di tangan kita, entah kita akan melanjutkan menjaganya agar semakin berpijar, atau membiarkannya lenyap, memudar begitu saja. Bagi saya, membuatnya berpijar bukan pilihan, melainkan kewajiban.



## *Suka Hardjana*

### **63. Cerita 'Suka-Suka' atas Pak Suka**

#### **Intro**

Pada beberapa kali pertemuan yang dilakukan secara langsung oleh penulis dengan Suka Hardjana (selanjutnya akan ditulis Pak Suka) pada dua tahun belakangan ini, Pak Suka yang akan berumur 79 (pada tahun 2017) tetap gemar bila diajak diskusi. Kerap kami lupa waktu, hingga Ibu Maria (istri Pak Suka) meminta kami menyelakan sedikit waktu untuk makan. [Bagi saya] Logika Pak Suka bagaikan oase di gurun keilmuan seni yang luas dan penuh dahaga. Pemikirannya bernas, lugas, berani, dan selalu di luar dugaan. Tipe pemikir musik dan budaya yang sudah sangat jarang ditemui di Indonesia kini.

#### **Verse: Mengenal Pak Suka Secara Perlahan**

Pada zaman yang serba praktis dan menghamba kepada teknologi, cara paling mudah untuk mencari sebuah hal, baik definitif maupun telaah, oleh generasi kini adalah menggunakan tautan pencari *online*, semisal Google. Dari tautan pencari tersebut seseorang dapat mengetahui sebuah hal secara cepat walaupun belum dapat dijamin keabsahannya. Alih-alih kebiasaan tersebut ditinggalkan karena soal validitas, belakangan ini justru praksis mencari dari tautan tersebutlah yang dianggap lazim untuk dilakukan. Bahkan, tautan tersebut kerap dijadikan sumber informasi primer untuk beberapa kalangan pada generasi kini.

Maka untuk mengetahui sejauh mana Pak Suka dikenal oleh generasi kini adalah dengan cara mencari nama beliau di tautan *online*.

Dalam hal ini, tautan *online* mempunyai fungsi penting terkait diseminasi info, baik kini maupun lampau. Terlebih pria kelahiran 17 Agustus 1938 sudah jarang mengisi kolom musik dan budaya di media koran. Lantas cara paling jitu mengetahui sejauh mana Pak Suka ada di benak kepala para generasi muda adalah dengan cara tersebut. Pun hasilnya tidak buruk, pelbagai informasi terkait Pak Suka muncul, dari yang sifatnya berisikan biodata personal, hingga tulisan-tulisan yang ia buat. Secara singkat, kita dapat mengetahui Pak Suka dalam 3 kata, yakni komponis, kolumnis, dan pemikir.

Dari beberapa tautan tersebut lantas saya menilik untuk mengetahui sejauh mana informasi atas Pak Suka dapat kita serap selain informasi atas buku karangan beliau dan aksesibilitas membaca di tautan Google Books. Beberapa tautan mengarahkan saya pada penjelasan Pak Suka dengan beragam gaya, beberapa di antaranya adalah tulisan Erie Setiawan, direktur *Art Music Today* yang berjudul “75 Tahun Suka Hardjana”, diterbitkan oleh koran *Tempo* pada Agustus 2013. Di dalam tulisannya, Erie mencermati Pak Suka secara singkat, dari beragam buku yang telah Pak Suka buat, hingga peran Pak Suka membentuk ekosistem musik di Indonesia, tentu dengan kehadiran Pekan Komponis Indonesia (Setiawan, 2013). Di akhir tulisan, Erie memberikan sebuah gambaran bahwa Pak Suka masih aktif menulis, sekitar enam buku akan diproduksi, tutup Erie di dalam artikel tersebut.

Sementara itu, beberapa tulisan lainnya berisikan tentang informasi personal Pak Suka dengan beragam cara penyampaian, sebut saja Sutanto Mendut. Seniman senior tersebut sempat menuliskan Pak Suka di buku *Kosmologi Gendhing Gendheng* secara informatif, baik dari latar belakang pendidikan musik, posisi Pak Suka di kancah musik, maupun aktivitas terakhirnya, yaitu sebagai berikut.

Tokoh penting (Pak Suka) dari negara dunia ketiga ini mulai belajar di Sekolah [Musik] Indonesia di Yogyakarta, kemudian di Northwest Deutsche Musik Akademik Detmold, Jerman Barat, dan juga di Bowling Green State University Ohio, USA. Lengkapnya juga belajar bahasa di Goethe Institut Lueneburg, Jerman, juga di

George Town University Washington, Amerika ... Belajar filsafat di FSUI Jakarta, juga pernah belajar Manajemen Kesenian di New York. Pernah menjadi Wakil Dekan di LPKJ, Dosen di IKJ. Anggota *Steering Committee World Gamelan Festival* di Kanada, Dirigen Orkes Simponi Jakarta, dan lain-lain (Mendut, 2002).

Selain bicara latar belakang dan kiprahnya secara singkat, ada pun analisis yang dilakukan Pak Sutanto yang menarik adalah:

Sosok Suka Hardjana tentu membuat jaminan bahwa konsultan yang baik adalah pribadi yang mempunyai ketajaman persepsi untuk diajak berdiskusi, mulai dari pokok musik dengan banyak relasi sosiologis yang multiaspek. Ia menjadi sosok penting untuk digauli wartawan, seniman cabang lain, pendidik musik, atau guru pada umumnya (Mendut, 2002).

Bertolak dari apa yang dituliskan oleh Pak Sutanto, rasanya hal tersebut akan diamini oleh kebanyakan orang yang mengenal Pak Suka di mana ketajaman persepsi dan tolak pikir interdisiplin membuat segala persoalan dapat dibicarakan secara tuntas oleh Pak Suka.

Jika tulisan Pak Sutanto dapat diakses di Google Books dengan aksesibilitas halaman terbatas, begitu pun tulisan Pak Suka atas dirinya di dalam bukunya yang berjudul *Jas Wakil Rakyat dan Tiga Kera: Percikan Kebijaksanaan*. Di dalam buku tersebut Pak Suka turut menceritakan dirinya, yaitu sebagai berikut.

Untuk beberapa tahun lamanya Suka Hardjana pernah bekerja sebagai dosen di Konservatorium Musik der Freien Hansestadt Bremen, Jerman, pendiri dan dirigen Ensemble Jakarta, pendiri dan pimpinan SUKA HARDJANA—Klinik Musik—Pusat Studi dan Orientasi Musik, dosen, dan Pembantu Rektor II—Institut Kesenian Jakarta, Anggota dan Sekretaris Dewan Pimpinan Harian-Dewan Kesenian Jakarta, Anggota Board of Artistic dari International of World Gamelan Festival di World Expo Vancouver, Kanada 1986, Pameran Kebudayaan Indonesia KIAS di Amerika 1991, Art Summit Indonesia (1995–2007), Anggota Dewan Juri Festival Film Indonesia 1986–1991, Dewan Juri Film Festival Asia 1990



dan berbagai festival Internasional lainnya ... Sebagai Klarinetis dan *conductor* Suka Hardjana telah bermain di berbagai pentas dunia di Eropa, Amerika, dan Asia. Sebagai Kritikus, kolumnis, dan penulis buku, kritik, dan esai-esainya dimuat di berbagai harian dan majalah berita di Indonesia. Di samping menulis, berceramah, dan mengelola Klinik Musik, Suka Hardjana kini masih aktif sebagai pengajar (Hardjana, 2008).

Catatan reflektif atas pencapaian dirinya ini pun dapat dilihat dari Google Books. Alhasil sejauh ini, kira-kira sebatas itulah Pak Suka dikenal oleh generasi milenial. Namun, bagi mereka yang penasaran, Google sebagai tautan pencari merujuk beberapa buku lainnya yang dirasa penting untuk dibaca untuk mengenal Pak Suka, antara lain *Esai dan Kritik Musik* (2004a) serta *Musik Antara Kritik Musik dan Apresiasi* (Hardjana, 2004b). Dua buku tersebut berisikan tulisan kritik musik—yang secara lebih lanjut berisikan logika dari Pak Suka dalam mencermati pelbagai perihal yang berkenaan dengan pertunjukan musik dan sebagainya.

Adapun buku biografi yang menarik untuk dibaca, Erie Setiawan di dalam artikelnya “75 Tahun Suka Hardjana”—yang telah dibahas di awal tulisan—turut menautkan bahwa sebuah buku sedang dibuat atas diri Pak Suka dan akan terbit di akhir tahun 2013 oleh Tim Maskarja (akronim dari Masyarakat Karawitan Jawa). Buku biografi bertajuk *Manusia Anomali Tanpa Kompromi* (2014) bagi saya cukup lengkap mengupas kedirian Pak Suka. Dieditori oleh St. Sunardi dan A. Supratiknya, buku tersebut berisikan tiga bab cara mengenal Pak Suka, yakni *pertama*, wawancara personal tim Maskarja dengan Pak Suka. Alhasil di bab pertama kita mengenal Pak Suka dengan wawancara yang membicarakan kehidupan Pak Suka dari awal dirinya bergelut dengan musik hingga pelbagai pengalaman dan catatannya atas jagat musik kini.

*Kedua*, analisis St. Sunardi menggunakan sudut pandang filsafat. Ya siapa yang dapat menyangkal bahwa Pak Nardi merupakan *scholar* yang artikulatif dan kritis, ia dapat memberikan cara pandang yang mudah dalam menyelisik seorang figur, sebut saja Sigmund Freud ataupun F. Nietzsche pun dapat ia sederhanakan tanpa mengurangi

kedalamannya. Di bab kedua tersebut, Pak Nardi mengupas gagasan dan cara berpikir Suka Hardjana dengan memberi tajuk tulisannya “Musik: Bukan Hanya Peraga Emosi melainkan Ilmu Pengetahuan.” Ia mengupas Pak Suka mulai dari tekstual tulisannya hingga kontekstual keberadaan tulisan Pak Suka dalam konstelasi kini.

*Ketiga*, bab terakhir, berisikan kesan dari orang yang melihat Pak Suka—baik yang baru bertemu laiknya Pak A. Supratiknya, ataupun yang telah lama mengenal laiknya Pak Adrian Prabava. Dari tiga bab cara mengenal Pak Suka, buku ini termasuk buku baik dalam mengupas kedirian seseorang, yakni memperlihatkan kedirian Pak Suka yang subjektif, analisis dari buah pikirnya, hingga kesan orang lain dalam melihat sepak terjangnya. Kendati tidak dapat dimungkiri ada beberapa catatan atas buku tersebut, buku biografi tersebut telah memperlihatkan bahwa Pak Suka adalah anomali. Dan sebagaimana anomali yang konotasinya berbeda dengan yang lain—atau sebutan bekennya *anti mainstream*—Pak Suka kerasnya bukan kepalang (baca: berpendirian teguh). Ia tidak berkompromi untuk sesuatu yang salah. Sesuatu yang salah bakal ia kritik tajam, tetapi ia tidak meninggalkan persoalan begitu saja, melainkan memberi jalan keluar atas apa yang dapat dilakukan kini. Cara Pak Suka yang tanpa kompromi ini adalah cara jitu untuk seseorang, sekelompok, atau sesistem yang tidak hanya mengakui, melainkan menerima kekeliruan yang telah dilakukan sehingga dapat mengubahnya dengan sadar, bukan karena keadaan atau paksaan.

Pelbagai cara tersebut adalah hal yang dapat dilakukan dalam mengenal Pak Suka. Saya memang memulainya dengan ilustrasi tautan *online*, namun bagi mereka generasi milenial ada baiknya membuka pelbagai buku atas tulisan atau biografi Pak Suka agar kita mengetahui bahwa ada sesosok manusia yang mungkin tidak akan kita temui di tiap generasinya. Sesosok yang akan menjadi ‘mitos’ di masa depan.

### **Bridge: Muasal Logika Saya atas Pak Suka**

Sejujurnya, saya mengetahui sosok Pak Suka diawali dengan membaca tulisannya di pelbagai literatur terkait kritik musik. Dua buku yang

mengakomodasi tulisan kritiknya: *Musik Antara Kritik dan Apresiasi* serta *Esai dan Kritik Musik*, memberikan gambaran bahwa Pak Suka adalah seorang kritikus musik yang tidak hanya menyelidik perihal tekstual musik, namun turut menautkan pada kontekstual dari musik tersebut ketika dibuat ataupun dihelat. Alhasil hingga tahun 2013, saya mengetahui Pak Suka sebatas relasi antara penulis dan pembaca, tidak lebih.

Sementara itu, kesempatan saya menyaksikan langsung orasi Pak Suka adalah ketika Biennale Jogja mengadakan Equator Simposium pada tahun 2014. Tidak jauh dari ekspektasi atas logika yang dibangun di dalam tulisan-tulisannya, ketika itu Pak Suka menganalogikan sapu lidi sebagai masyarakat dalam membangun sebuah komunitas terbayang, yakni negara. Hal itu merupakan orasi yang artikulatif dengan pembahasan dan analogi yang mudah dipahami. Selain itu, salah satu kesempatan lainnya menyaksikan Pak Suka berbicara ketika seminar kritik seni pada Jogja International Performing Arts (JIPA) di PPPPTK Kaliurang bersama Pak Sal Murgiyanto dan Pak Lono Simatupang. Pak Suka secara jeli memperlihatkan cara pandang dalam mengkritik pertunjukan dengan alasan yang jelas.

Satu tahun berselang, saya mendapatkan kesempatan untuk menemui Pak Suka secara langsung. Ketika itu saya meminta tolong Pak Suka untuk menuliskan catatan reflektif atas relasinya dengan Pak Sal. Catatan tersebut dimaksudkan sebagai salah satu dari sekian banyak naskah yang saya sunting menjadi sebuah buku biografi berjudul *Sal Murgiyanto: Hidup untuk Tari*, terbit di akhir tahun 2016. Keadaan tersebut mengharuskan saya untuk kerap menghubungi Pak Suka via suara ataupun secara langsung. Salah satu hal yang menarik dari pertemuan itu adalah Pak Suka seakan memberi prolog akan tulisan yang tengah ia buat. Prolog yang ia ceritakan kepada saya menunjukkan sebuah konstruksi berpikir yang tidak biasa, di mana refleksinya justru bersifat konseptual dan tidak eksplisit dalam mengartikulasikan Pak Sal. Selanjutnya, saya kembali ke rumah Pak Suka untuk beberapa urusan lain.

Dari frekuensi pertemuan yang mungkin tidak dapat dikatakan rutin, mungkin Anda dapat mengatakan bahwa yang saya katakan,

“Sosok seperti Pak Suka tidak akan kita temui di tiap generasinya. Bahkan saya akan lebih berani lagi mengatakan bahwa sosok seperti Pak Suka mungkin tidak akan ada pada satu dasawarsa hingga seabad ke depan,” hanyalah asumsi. Anda boleh saja mengatakan bagaimana mungkin kuantitas pertemuan yang tidak rutin dapat membuat konklusi yang sebegitunya? Tentu saya akan menjawab dengan sederhana, bahwa pertemuan saya dengan Pak Suka tidak hanya terwujud, melainkan nirwujud, di mana proses membaca buku dan melihat orasi adalah salah satu modal intelektual yang saya miliki dalam membentuk konklusi tersebut. Tidak hanya itu, konklusi tidak didasarkan pada kuantitas pertemuan, tetapi kualitas pembicaraan. Untuk mendukung konklusi saya atas Pak Suka, saya akan memberi ilustrasi atas Pak Suka dan mengapa sosoknya akan menjadi ‘mitos’<sup>15</sup> kelak.

### **Chorus: Idealisme Adalah Napasnya**

Saya tidak memulai dengan prestasinya dan mengonklusikan atas apa yang Pak Suka lakukan, namun saya memulai dengan landasan apa yang Pak Suka miliki, juga terapan pada pelbagai aktivitasnya. Dengan cara ini saya merasa Anda akan lebih mudah mengetahui mengapa Pak Suka saya posisikan sebagai sosok langka dan akan menjadi ‘mitos’ di masa depan. Menurut hemat saya, adalah idealisme yang dipunya Pak Suka dalam mewujudkan segala sesuatunya. Idealisme Pak Suka bagaikan sebuah semangat yang tak pernah padam, sementara orang lain menghamba pada kemauan pasar dan zaman.

Lantas apa yang spesial dengan idealisme jika hal tersebut dimiliki semua orang? Ya betul, idealisme dimiliki semua orang, tetapi kadarnya berbeda. Kadar dan bagaimana seorang Pak Suka merawat idealismenya

<sup>15</sup> Sedikit tambahan informasi, salah satu alasan saya menautkan dengan term mitos semata-mata untuk menunjukkan signifikansi yang besar antara Pak Suka dan orang kebanyakan. Anda memang akan men debat saya bahwa mitos tidak dapat digunakan sembarangan karena sifatnya yang sakral, tidak diketahui siapa penciptanya, dan beragam kompleksitas lainnya. Oleh karena itu, saya gunakan mitos dengan tanda kutip (‘’) untuk menunjukkan keserupaan, tetapi berbeda dengan analogi mitos yang Anda percaya terkait dengan mistifikasi, sakralitas, dan sebagainya.

adalah hal yang penting untuk diketahui. Pak Suka di tahun 2017 akan berumur 79 tahun, dan ia terus merawat idealismenya. Apakah Anda bisa membayangkan jika Anda di umur 79 tahun akan seperti apa Anda? Dan apakah Anda masih merawat idealisme untuk terus menjadi asa di dalam hidup Anda? Sebagian orang tidak, lebih memilih memasuki sistem yang telah ada dan hidup bahagia berkalut alienasi, hingga lupa siapa dirinya dan untuk apa ia hidup. Oleh karena itu, saya akan mencoba menautkan kadar dari idealisme Pak Suka secara artikulatif.

Penting untuk diketahui, ternyata sejak dari masa kecilnya, Pak Suka telah memilih akan menjadi apa kelak. Pak Suka memilih belajar musik untuk menjadi seorang seniman, sementara sanak saudaranya memilih profesi yang telah lazim dipilih orang kebanyakan. Orang tua Pak Suka sempat dibuat geleng-geleng kepala atas pilihan Pak Suka yang sedari kecil memilih belajar piano. Bahkan ketika di sekolah setaraf SMA, Pak Suka lebih memilih untuk berhenti dari SMA dan melanjutkan bersekolah di Sekolah Musik Indonesia Yogyakarta. Bapak dari Pak Suka benar-benar dibuat kalang kabut, terlebih kita tahu bahwa menjadi seniman di kala itu adalah hal yang tidak menjanjikan. Musik hanya dianggap sebagai hobi, bukan sebuah profesi.

Namun, Pak Suka tetap bersikukuh dalam memilih jalan kehidupan yang 'lain' dengan menempuh musik. Hal itu berbuah, di masa sekolahnya, Pak Suka kerap diundang bermain hingga ke Surabaya. Bahkan di dalam buku *Manusia Anomali tanpa Kompromi* (2014), Pak Suka menceritakan bahwa dirinya sempat mengajar di Surabaya, tetapi hanya sebentar karena tidak betah. Sebagaimana murid yang aktif dan berprestasi, Pak Suka mendapatkan beasiswa untuk melanjutkan studi tanpa mendaftar. Sang guru René Baumgartner yang adalah orang Swiss mendaftarkan Pak Suka untuk melanjutkan studi di Jerman. Begitupun ketika melanjutkan jenjang master, di mana Pak Ali Sadikin, gubernur ketika itu menawari Pak Suka untuk bersekolah ke Amerika. Pak Suka merasa dirinya beruntung, namun di balik keberuntungan ada sebuah perjuangan dan konsistensi sehingga cita-cita tidak lagi menjadi harapan, melainkan kenyataan.

Sepulangnya Pak Suka dari Jerman, ia kembali ke Jakarta dan bertemu dengan Pak Ali Sadikin. Di dalam wawancaranya kepada tim Maskarja pada buku *Manusia Anomali tanpa Kompromi*, Pak Ali Sadikin mengatakan bahwa Jakarta [ketika itu] laiknya hutan belantara sehingga Pak Suka harus 'babat hutan'. Tentu Pak Suka tidak keberatan, justru dengan 'babat hutan'lah sebuah ciptaan baru dapat dilakukan. Informasi atas 'babat hutan' ini turut diartikulasikan oleh tulisan Pak Suka sendiri di dalam artikel Pak Suka yang berjudul "Dewan Kesenian Jakarta yang Baru". Pak Suka menyatakan bahwa ada sebuah ketakutan dari DKJ karena basis budaya Jakarta yang lebih mengarah ke urban. Ya, sontak kita bisa tegas mengatakan Betawi, namun seberapa besar Betawi dapat bertahan, apalagi menjadi pusat budaya di Indonesia. Dalam hal ini, asumsi awal Pak Suka adalah karena Jakarta tidak dilatarbelakangi budaya yang dominan, serta Jakarta hanya bagaikan *melting pot* alias panci panas yang mengakomodasi semua kebudayaan bagi pendatang yang datang. Terlebih *brand* politik dan ekonomi lebih menyalakan ketimbang soal budaya. Selanjutnya:

Di dalam sebuah pidato dari bekas Gubernur DKI Jakarta, Ali Sadikin menekankan bahwa "...memang seniman ini sukar diatur dan mengatur dirinya. Oleh karenanya, beri mereka kebebasan mengatur dirinya...". Sebuah aba-aba dari sang gubernur untuk lebih kreatif, dan setelahnya DKJ dituntut memperhatikan aspek horizontal dan vertikal, yang artinya tidak saja menumbuhkan dan menciptakan kehidupan berkesenian, tetapi juga harus mampu lebih banyak menumbuhkan mutu berkesenian (Hardjana, 2004b).

Sederhananya, DKJ tidak lagi berfokus pada perihal kuantitas, namun kualitas karya menjadi konsentrasi utama.

Dengan program 'babat hutan' di DKJ, akhirnya tari dan musik membuat sebuah program yang menarik. Jika di tari Pak Sal Murgiyanto membuat Pekan Penata Tari Muda, di musik Pak Suka Hardjana membuat Pekan Komponis Muda. Dua acara tersebut menurut saya menjadi barometer kesenian musik dan tari pada saat itu. Dua sosok dan tim mereka masing-masing berkonsentrasi tidak hanya presentasi, melainkan pembelajaran dan pembenahan kualitas dari seniman muda

yang kelak memimpin seni Indonesia ke depan. Sebuah ideologi yang tidak dibicarakan Indonesia pada masa itu, tetapi Indonesia masa ke depan. Visioner!

Pak Suka sadar dengan menyelenggarakan Pekan Komponis Muda, ia tidak dapat membatasi musisi muda yang terlibat hanya berasal dari mereka yang mempunyai habitus musik Barat, melainkan turut mengakomodasi mereka dengan habitus musik daerah. Di satu sisi pemikiran tersebut mungkin bersifat kondisional, namun di sisi lain pemikiran tersebut sangat matang, terlebih tidak seperti *scholar* Barat ketika Etnomusikologi di awal pembentukan di mana musik lokal ‘dipaksa dianalisis’ dengan logika musik Barat. Akhirnya cara tersebutlah yang dapat membuat Pak Suka dengan Pekan Komponis Muda-nya justru berlangsung cukup lama, yakni dari tahun 1979 hingga 1988, dan berlanjut sepuluh tahun setelahnya hingga tahun 2012, serta kembali berlanjut belakangan ini.

Sebagaimana kita percaya bahwa yang ditanam akan tumbuh maka dari Pekan Komponis Muda tersebut, setidaknya telah dihasilkan beberapa nama komposer yang malang melintang menaungi konstelasi musik Indonesia kini:

Rahayu Supanggah, A.L. Suwardi, Wayan Sadra, Made Sukerta, B. Subono, Sukamso. Rustopo, Nano Suratno, Gede Suarsana, Komang Astita, Ni Ketut Suryatini, Wayan Rai, Gede Asnawa, Wayan Sweca, Nyoman Windha, Suwarmin, Adjizar, Djaduk Ferianto, Otok Bima Sidarta, Waluyo, Elizar, Jalu G. Pratidina, Dedy Satya Hadinata, Dody Ekagustdiman, Suhendi Afryanto, Yoyo RW hanyalah sedikit dari begitu banyak nama yang dapat disebut sebagai contoh dari para komponis musik masa kini Indonesia yang bersumber dari kedalaman seni tradisi. Sementara Harry Roesli, Otto Sidharta, Franki Raden, Yazeed D. Djamin, Tony Prabowo, Marusya Nainggolan, Saoti Rahardjo, Hayo “Yose” Suyoto, Krityanto Christianus, Ben Pasaribu, Trisutji Kamal, Yoesbar Djaelani, Fatadji, Didi AGP, Belinda Lestiono adalah beberapa nama yang dapat disebut dari sekian banyak nama para komponis musik masa kini Indonesia yang bertolak dari berbagai macam

disiplin musik modern (serta pahami klasik). Juga Slamet Abdul Syukur yang mengawali dan menyebarkan musik kontemporer di Indonesia pada tahun 1974 (Hardjana, 2004a).

Dari nama-nama tersebut, Anda dapat menautkan apakah seniman, komposer, atau musisi tersebut mewarnai musik di daerah Anda masing-masing. Pelbagai nama komposer yang bersinar kini merupakan hasil pembelajaran dari Pekan Komponis Muda. Dalam hal ini, kita tidak dapat seenaknya mengatakan bahwa Pekan Komponis Muda adalah tempat pembelajaran tunggal yang membentuk para komposer karena pada dasarnya para komposer telah mempunyai basis musik yang tengah atau sudah matang. Namun, dalam hal ini kita perlu mengakui bahwa Pekan Komponis Muda mempunyai posisi penting dalam membentuk kultur pertemuan yang berisikan diskusi, presentasi yang dipertontonkan pada masyarakat dengan basis kultural beragam, serta pembelajaran kritis atas musik dan lintas budaya. Oleh karena itu, saya menyebut bahwa Pekan Komponis Muda memang tidak berperan tunggal, tetapi mempunyai peran penting dalam membentuk musik Indonesia kini.

Selain hanya tentang membuat terobosan yang visioner tadi, Pak Suka adalah seorang *scholar* musik, atau lebih akrab dengan sebutan sarjana musik. Ia tidak hanya berbalut kemampuan musik yang baik, melainkan kemampuan akademis musik yang tidak kalah apik. Dalam buku *Manusia Anomali tanpa Kompromi*, pembaca disuguhkan cerita akan dua karya Pak Suka, salah satunya adalah karya *Wulan* yang ia buat atas permintaan sutradara, Garin Nugroho untuk film *Bulan Tertusuk Ilalang*. Proses telah dibuat, namun yang mengherankan adalah ketika diskusi mereka tidak mendekati kata sepakat, Pak Suka justru mengakui bahwa karya musiknya kurang cocok dengan cerita yang dibuat oleh Garin. Alhasil Pak Suka menyatakan bahwa karyanya tidak cocok dan lebih baik tidak digunakan. Dari catatan tersebut ada beberapa poin yang menarik, di mana komposer tidak hanya 'ngepasi' sebuah proses kolaborasi, melainkan turut membuat dan memperkuat makna. Dalam hal ini, Pak Suka tidak bersikukuh memaksakan komposisinya atau membiarkannya digunakan, melainkan memberi pandangan yang jernih, bahkan atas karyanya sendiri.



Sepulanganya dari Jerman pun, Pak Suka merawat idealisme musiknya dengan membuat sebuah orkes di Jakarta. Orkes ini jugalah yang membuat Pak Suka mengambil studi *conductor* di Amerika. Alasan lainnya mengapa Pak Suka mengambil studi tersebut adalah karena Pak Suka ingin mengetahui apakah metode yang ia gunakan selama membangun orkes tersebut telah tepat atau sebaliknya. Jika dua contoh tersebut merujuk pada produksi karya dan produksi kelompok, dua hal tersebut hanya bisa saya baca di literatur karena saya sudah tidak dapat mengalaminya secara langsung, baik menonton pertunjukan karya Pak Suka maupun pertunjukan yang diiringi orkesnya. Hal ini menjadikan saya tidak mendapatkan pengalaman langsung dari karya Pak Suka. Maka saya akan menautkan sebuah karya yang mungkin bisa anda akses di YouTube. atas karya Pak Suka, yakni komposisi dalam film *Tragedi Bintaro*.

Tragedi Bintaro bagi masyarakat Jakarta—khususnya tahun 1987, tahun di mana kecelakaan berlangsung; hingga pascaperistiwa mengenaskan tersebut terjadi—merupakan momok bagi moda transportasi di Indonesia. Kecelakaan tragis yang melibatkan dua buah kereta api di Bintaro, khususnya di Pondok Betung, termasuk dalam kategori musibah terburuk pada sejarah panjang perkereta-apian tanah air. Duka dan nestapa yang terjadi pada Oktober 1987 silam lantas difilmkan pada tahun 1989.

Dengan genre drama, film yang menyimpan ‘kesedihan’ tersebut menjadi film tahunan yang selalu ditayangkan oleh televisi hingga medio 1990-an. Entah apakah Anda merasakan ‘ketakutan’ atau ‘kengerian’ dari film tersebut atau sebaliknya, namun yang jelas film tersebut lekat di ingatan saya sebagai film yang cukup menakutkan di zamannya, namun bukan laiknya film horor, melainkan suasana ‘menakutkan’ atas cerita dengan komposisi bunyi di dalam film yang menambah nuansa mencekam serta menyayat nadi. Usut punya usut, film tersebut mendapat penghargaan dari Festival Film Indonesia ketika itu, khususnya pada kategori Penata Musik Terbaik yang jatuh pada Pak Suka. Secara jujur, musik di film tersebut telah memberikan impresi yang kuat atas cerita, atas bagaimana sebuah ketakutan terbangun di dalam tragedi tersebut. Jika Anda ingin mengetahui

lebih lanjut, silakan berselancar dengan tautan video *online*, YouTube. Namun, jangan Anda bandingkan dengan bagaimana musik film kini dengan beragam teknologinya, melainkan disesuaikan dengan *zeitgeist*-nya. Namun, bagi saya, film tersebut masih meninggalkan kengerian di benak penontonnya.

Sebagaimana yang coba saya tautkan bahwa Pak Suka tidak hanya berasal dari kultur akademis, melainkan ia memulainya dari kultur seni, setidaknya beberapa contoh tersebut dapat memberikan sebuah gambaran bahwa Pak Suka tetap berpegang teguh pada musik sebagai *sense*—baik estetika, bentuk, maupun makna—dalam menalar dan mengkritisi sebuah praktik kebudayaan dan berkesenian. Dengan basis musik tadi, alhasil Pak Suka dapat aktif menulis, menganalisis, dan mengkritisi pelbagai pertunjukan musik yang dihelat di zamannya. Tanpa ragu dan tanpa batasan, segala bentuk pertunjukan musik, mulai dari orkestra hingga pertunjukan dangdut, tetap ia tuliskan di media koran. Alhasil dari dua buku yang berisikan uraian kritiknya—buku *Esai dan Kritik Musik* serta *Musik Antara Kritik dan Apresiasi*—Anda bisa membaca sejumlah 69 artikel dan 82 artikel dari Pak Suka yang berbeda. Saya pun cukup yakin bahwa masih ada beberapa tulisan kritiknya yang belum ia publikasikan. Selain itu, ia turut membuat beberapa buku, di antaranya adalah buku yang berisikan analisis akan estetika musik, seperti *Estetika Musik* (1983) dan diterbitkan ulang (2018); selain itu, buku yang berisikan perkembangan tentu dengan analisis musik dan historis yang kuat dalam buku *Corat Coret Musik Kontemporer Dulu dan Kini* (2003), dan beberapa tulisan tersebar lainnya.

Tidak hanya bermusik dan menulis, Pak Suka turut mengajar di beberapa institusi pendidikan. Alih-alih menetap, Pak Suka lebih memilih tidak terikat dan berpindah sehingga ia dapat memberikan pandangan dengan jernih atas sistem yang telah dibentuk sebelumnya, serta memberikan solusi yang diperlukan untuk membenahinya. Terus terang, saya belum pernah merasakan menjadi murid Pak Suka secara langsung. Di ISI Surakarta Pak Suka mengajar pada program Pascasarjana sejak angkatan pertama atas permintaan Pak Rahayu Supanggah. Namun, sebagaimana yang ia berikan kepada mahasiswa-

nya, ia tidak berlaku layaknya juru selamat yang membawa sebuah cara menyelesaikan sebuah persoalan dengan mudah, melainkan dengan menganalisisnya secara bersama-sama. Dapat dilihat di dalam buku *Manusia Anomali tanpa Kompromi*, kita diberikan sebuah ilustrasi bahwa mengajar perdana Pak Suka tidak membawa bahan apa-apa, dan hal tersebut ia lakukan hingga beberapa semester. Hal ini tentu bukan untuk ditiru oleh pengajar amatiran, terlebih pembacaan, pembelajaran, dan pengalaman Pak Suka sudah tidak diragukan lagi.

Atas cara bagaimana ia mendidik, di sebuah pembicaraan yang dilakukan dua tahun lalu antara saya dengannya, Pak Suka mengajarkan untuk mengatakan secara tegas atas apa yang dipelajari. Tidak sedikitpun bernegosiasi dengan ‘kengawuran’ analisis yang seenaknya atas teori, dan perlu dibaca betul atas apa yang ingin disampaikan. Sebuah kelangkaan tersendiri, khususnya bagi mereka musisi yang sudah merasa senang hanya dengan bermusik tanpa harus membaca dan memahami sebuah literatur dengan cermat. Cara ajar yang dua arah dengan fokus diskusi kerap ia ceritakan. Untuk persoalan penyampaian, Pak Suka tidak enggan untuk berkata jujur kepada mahasiswa jika dirinya tidak tahu atas sebuah hal. Namun, tidak hanya mengatakan tidak tahu dan setelahnya dilupakan sepihak, Pak Suka akan mendatangi mahasiswanya dan memberikan jawaban ketika ia sudah mengetahuinya. Dan sepanjang bercerita tentang bagaimana ia mengajar, kebenaran keilmuan dan logika yang rasional selalu ia kedepankan, tanpa kompromi.

Bertolak dari semua aktivitas Pak Suka, ada sebuah hal yang ia pegang teguh, yakni idealismenya. Dengan idealismenya ia memang tidak bergelimang harta, namun ia tetap menjadi manusia merdeka, yang justru membuatnya jernih, bahkan terlampau kritis untuk banyak orang. Alhasil di sinilah keistimewaan Pak Suka, di mana kita sudah jarang menemukan orang semacam dirinya yang kritis tetapi logis, bukan hanya mencatat seenaknya, melainkan beralasan dan dapat dite-

rima akal sehat. Maka untuk menutup bagian ini jika Tan Malaka<sup>16</sup> mengatakan bahwa idealisme adalah kemewahan terakhir yang dimiliki oleh pemuda maka dalam hal ini, idealisme adalah kemewahan kekal yang dipunya Suka Hardjana.

### **Interlude: Sosok Ibu Maria Tidak Kalah Penting**

Di kali pertama pertemuan kami, gerbang tertutup rapat, mengintip ke dalam rumah hanya bisa melalui sela pembuka gembok. Lazimnya pintu terbuka, dengan sebuah triplek diletakkan di depannya, maklum banyak tikus dan curut yang suka masuk ke dalam rumah. Ketika itu berulang saya mengucap “*kula nuwun*” dengan nada lantang. Tidak satupun orang keluar dari pintu tersebut, hingga setengah jam saya menunggu terdiam duduk di depan rumahnya. Beberapa menit setelahnya, sebuah bajaj—kendaraan beroda tiga di Jakarta—berhenti di depan rumahnya. Seorang laki-laki paruh baya, bercelana pendek berpakaian kemeja yang didominasi warna biru dan cokelat, membawa segenggam plastik belanjaan berisikan sayuran turun dari kendaraan tersebut. Setelah ia membayar ongkos perjalanannya, ia berpaling dan menanyakan siapa saya.

Setelah menjelaskan bahwa sebelumnya saya telah melakukan percakapan suara via telepon genggam dan menyebutkan nama saya, Pak Suka lantas mempersilahkan saya masuk ke dalam rumahnya. Akhirnya kami berbicara panjang lebar tentang musik dan tari dari matahari masih menyinari hingga tenggelam sempurna. Di tengah pembicaraan yang masih hangat, keadaan semakin malam, Ibu Maria meminta kami menyelakan waktu untuk makan. Akhirnya, kami melanjutkan obrolan di meja makan. Ibu Maria sangat baik, informasi atas Ibu Maria sebenarnya sudah saya dapatkan dari Pak Sal, di mana Ibu Maria pernah menjadi murid Pak Sal ketika studi. Dengan latar itu kami pun

---

<sup>16</sup> Ya mungkin Anda akan mengira saya muluk-muluk. Apalah arti Pak Suka di hadapan Pak Tan Malaka—seorang figur penting di era kemerdekaan, yang bahkan Soekarno mengatakan kelak ia akan menggantikan posisinya. Pun pernyataan Pak Tan tersebut ditautkan sebagai satu-satunya semangat yang dimiliki pemuda ketika kemerdekaan dan revolusi diwujudkan. Pak Tan dan Pak Suka memang berbeda era, saya pun juga tidak sedang mengomparasi keduanya, terlebih bingkai konstelasi dan bidang mereka berbeda.

akhirnya turut berbicara banyak hal karena Ibu Maria juga tidak kalah banyak mengetahui perihal seni.

Tidak hanya itu, yang cukup membuat saya salut, Ibu Maria tetap setia mendampingi Pak Suka atas pelbagai suka dan dukanya. Ibu Maria menerima sosok Pak Suka yang terlampau idealis dengan berpendirian teguh. Alih-alih hanya menuruti segala kemauan Pak Suka, Ibu Maria mempunyai peran yang cukup penting di dalam kehidupan Pak Suka, di mana tidak hanya menerima dan mendukung semua kehendak Pak Suka, melainkan memberikan pandangan yang lebih 'humanis' atas segala pilihan Pak Suka. Dengan keberadaan Ibu Maria sebagai seorang istri, Pak Suka lebih bersifat realistik, namun tetap berkalut idealis.

### **Ending: Memetik Makna dari Pak Suka**

Lantas apa yang dapat kita petik dari trayektori<sup>17</sup> kehidupan Pak Suka? Tentu Anda akan menjawab banyak hal, antara lain mulai dari fase dan prestasi pendidikan Pak Suka; torehan program, di antaranya Pekan Komponis Muda yang menyejarah; karya musik baik yang diperuntukkan untuk karya personal hingga kolaborasi, serta orkesnya; pelbagai buku baik yang berisikan ulasan dan kritik, analisis musik, hingga catatan musik secara diakronis; dan yang terpenting adalah idealisme yang tetap menjadi cara pandang dalam menempuh pelbagai kompleksitas kehidupannya. Hal tersebut tentu dapat bermakna dan hal yang dapat diacu dari Pak Suka, namun lupakan beratnya pelbagai pencapaian tersebut.

Anda tidak perlu menandingi pencapaian Pak Suka untuk menjadi seorang Suka Hardjana. Pak Suka tidak perlu digantikan, ia terbentuk secara organik. Sementara jika Anda membaca atau mengetahui Pak Suka dan ingin menjadi dirinya, itu sudah seolah-olah dibuat dan renta dengan *artifisial* dan *superfisial*. Maka yang perlu dilakukan adalah memperbanyak, menggalakkan pelbagai aktivitas yang telah ia buat. Sebagai contoh adalah dengan menerapkan ataupun mengembangkan aktivitas yang telah Pak Suka lakukan, sesuai dengan konstelasi yang

---

<sup>17</sup> Meminjam term Pierre Bourdieu yang berkonotasi lintasan. *Trayektori* digunakan dalam teori habitusnya.

dibutuhkan kini. Itu yang sekiranya lebih ideal dilakukan. Namun, setidaknya ada beberapa poin dari pelbagai aktivitasnya yang dapat dipikirkan dan dikembangkan. *Pertama*, dalam hal kritik musik, di mana kita perlu sadari bahwa kritik Pak Suka tidak hanya menjadi tulisan semata karena dengan karya kritiknya, kini kita dapat melihat sejauh mana karya musik beberapa tahun lalu berkembang di Indonesia.

*Kedua*, dalam hal buku, baik kritik ataupun artikelnya. Dari tulisan tersebut kita dapat mengetahui sudah sejauh mana pemikiran kritis yang terbangun di beberapa waktu silam. Hal ini bisa menjadi refleksi kita atas sejauh mana daya kritis generasi sekarang. Apakah lebih baik, atau sebaliknya, tertinggal? *Ketiga*, dari Pekan Komponis Muda, kita mendapatkan generasi gemilang musik yang dapat kita nikmati kini. Pekan Komponis Muda adalah program visioner yang menciptakan komponis yang tidak hanya bermain kini, tetapi untuk masa mendatang. Untuk saat ini, memang sudah ada Pekan Komponis Indonesia, itu sudah baik, namun tidak menutup kemungkinan untuk dikembangkan ataupun sebaliknya, tentu sesuai kebutuhan yang diperlukan zaman.

*Keempat*, dari kritik dan tulisan budaya yang ia bubuhkan. Pak Suka memperlihatkan bahwa seorang komponis atau musisi harus selalu tertaut dengan pelbagai kontekstual atas realitas yang terjadi. Pak Suka memperlihatkan proses lintas bidang seni dan lintas budaya yang ia lakukan membuat Pak Suka mempunyai pikiran terbuka. Selain ditunjuk beberapa kali untuk membawa rombongan tari dalam acara pertukaran budaya, Pak Suka menjalin relasi dengan seniman lintas bidang. *Kelima*, idealisme yang kuat. Pak Suka menjadi seseorang yang tahan banting, dengan prinsip dan idealisme yang teguh. Namun, idealisme tersebut tetap berkorelasi dengan nalar yang masuk akal. Memang kerap kali idealisme jauh dari kata realistik, namun idealisme Pak Suka tetap terwujud bersamaan dengan realitas yang berjalan.

Dari lima rumusan saya tersebut, saya tidak meminta Anda untuk bersikap sesempurna kelima poin di atas, seperti yang saya kemukakan di awal tulisan ini. Anda bisa saja mengembangkan, menggunakan, ataupun meninggalkannya. Kompleksitas zaman memang berbeda, namun kokohnya seorang Pak Suka dapat menjadi model atas sosok

yang pantang kompromi dalam melakukan hal terbaik yang ia punya di zamannya. Lantas bagaimana dengan Anda?

### **Outro**

Saya mengharapkan Anda tidak lelah membaca artikel ini. Memang cukup panjang, namun cukup disayangkan jika Anda telah menutupnya di tengah bacaan. Pada dasarnya tulisan tersebut dibagi layaknya struktur dalam musik. Laiknya mendengar musik, Anda bisa saja menyenangi di bagian *verse*, *bridge*, *chorus*, ataupun tidak semuanya. Itu pun hak Anda menyenangi musik per bagian—yang di dalam tulisan ini berarti Anda menyenangi di salah satu bagian saja. Namun, alangkah indahnya jika Anda menggunakan cara sebaliknya, yakni dengan tidak mendengar musik per bagian lantas Anda menyukainya, melainkan Anda mendengar keseluruhan lagu dan setelahnya Anda memutuskan ingin menyukai di bagian mana. Alhasil Anda dapat secara utuh menyenangi sebuah lagu, dan menjadi alasan kuat mengapa Anda menyukai di salah satu bagian di dalam lagu. Hal tersebut serupa dengan tulisan ini, Anda tinggal mengonversinya pada bacaan ini.

Lainnya, salah satu alasan mengapa tulisan ini diterbitkan adalah agar Pak Suka tidak hanya diketahui oleh satu hingga tiga generasi saja, melainkan terus menjadi cerita yang tidak kunjung berhenti, sampai kapan pun! Hal ini perlu, melihat pendidikan dan perjalanan musik Indonesia yang semakin tak tahu arah.

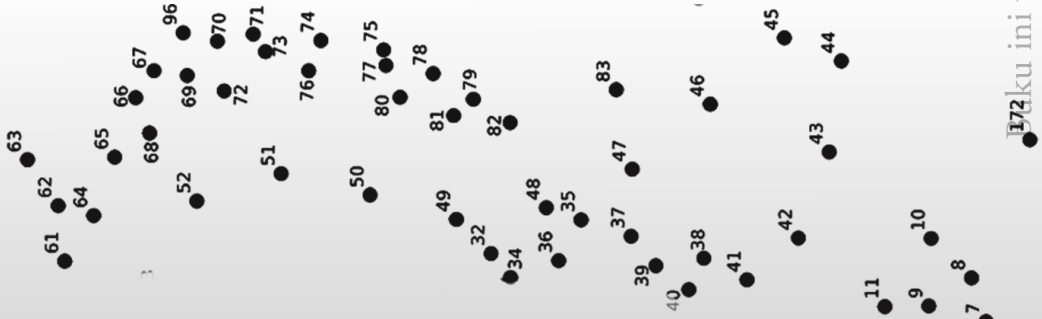
## DAFTAR PUSTAKA

- Alexander, H., Chambers, Q., & Draeger, D. F. (1970). *Pentjak-Silat: The Indonesian fighting art*. Kodansha International.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.
- Bujono, B. (2014). Mengupayakan seni (dan seniman) yang diharapkan. Dalam St. H. B. Prasetya & A. Widyasmoro (Ed.), *Prosiding Seminar Nasional Festival Kesenian Indonesia ke-8 "Spirit of the Future: Art for Humanizing"* (277–284). Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Coomaraswamy, A. (1957). *The dance of Shiva*. Noonday Press.
- Damono, S. D. (2012). *Namaku Sita: Sebuah sajak*. Editum.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Gennep, A. van. (1961). *The rites of passage*. University of Chicago Press.
- Hardjana, S. (2003). *Corat coret musik kontemporer dulu dan kini*. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hardjana, S. (2004a). *Esai dan kritik musik*. Galang Press.
- Hardjana, S. (2004b). *Musik antara kritik dan apresiasi*. Penerbit Buku Kompas.
- Hardjana, S. (2008). *Jas wakil rakyat dan tiga kera: Percikan kebijaksanaan*. Penerbit Buku Kompas.
- Hardjana, S. (2018). *Estetika musik: Sebuah pengantar* (M. H. B. Raditya & E. Setiawan, Eds.). Art Music Today.



- Hardjoprasonto, S. (2017). Darah seni mengalir dari kakeknya. Dalam A. Melati & M. H. B. Raditya (Ed.), *Sal Murgiyanto: Membaca Jawa*. ISI Press.
- Huizinga, J. (1988). *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale de jeu*. Gallimard.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: Performance, place, and documentation*. Routledge.
- Mendut, S. (2002). *Kosmologi Gendhing Gendheng (Intercosmolimagination)*. IndonesiaTera.
- Meyer-Dinkgräfe, D. (2015). Phelan, Auslander, and After. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 29(2), 69–79.
- Murgiyanto, S. (1993). *Ketika cahaya merah memudar*. CV Deviri Ganan.
- Murgiyanto, S. (2002). *Kritik tari: Bekal dan kemampuan dasar*. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Murgiyanto, S. (2004). *Tradisi dan inovasi: Beberapa masalah tari di Indonesia*. Wedatama Widya Sastra.
- Murgiyanto, S. (2015). *Pertunjukan budaya dan akal sehat* (D. Pramayoza, Ed.). Penerbit Fakultas Seni Pertunjukan IKJ.
- Murgiyanto, S. (2017). *Kritik pertunjukan dan pengalaman keindahan (Edisi baru)* (D. Pramyzoa, Ed.). Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Lintas Disiplin, Universitas Gadjah Mada.
- Murgiyanto, S., Melati, A., & Raditya, M. H. B. (2016). *Jalan tari Pak Sal: Penerima penghargaan seni Sasminta Mardawa 2016* (M. H. B. Raditya & A. Melati, Ed.). Penerbit Lintang Pustaka Utama.
- Raditya, M. H. B. (2016). Jalan tari Pak Sal. Dalam *Jalan tari Pak Sal: Penerima penghargaan seni Sasminta Mardawa 2016* (pp. 3–40). Komunitas Senreputa dan Yayasan Pamulungan Beksa Sasminta Mardawa.
- Setiawan, E. (2013, Agustus). 75 tahun Suka Hardjana. *Tempo*.
- Soedarsono, R. M. (1999). *Seni pertunjukan Indonesia dan pariwisata*. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Sunardi, S., & Supratiknya, A. (Eds.). (2014). *Manusia anomali tanpa kompromi*. Universitas Sanata Dharma.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

- Walujo, D. (2016). Pekerja seni yang gigih, peka, dan penari sala 'betulan'. Dalam M. H. B. Raditya (Ed.), *Sal Murgiyanto: Hidup untuk tari*. ISI Press.
- Widaryanto, F. (2005). *Kritik tari: Gaya, struktur, dan makna*. Kelir.
- Widaryanto, F. (2016). Pernak pernik bersama Mas Sal Murgiyanto. Dalam M. H. B. Raditya (Ed.), *Sal Murgiyanto: Hidup untuk tari*. ISI Press.
- Yohanes, B. (2017). *Metode kritik teater: Teori, konsep, dan aplikasi*. Kalabuku.



172ku ini tidak diperjualbelikan.



# RIWAYAT NASKAH

## Bagian 1: Membongkar Tubuh Memahami Budaya

### 1. Menggenapi Budaya dari Tubuh Tradisi (2020)

Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/no-60-pichet-klun-chun/> yang semula bertajuk “Perjalanan Panjang Pichet Klun-chun yang Membuahkan”.

### 2. Membongkar Sejarah Tubuh Eko Supriyanto (2017)

Tulisan pernah dimuat pada tautan <http://salihara.org/blog/liputan/salt-membongkar-sejarah-tubuh-eko-supriyanto>, namun *website* sudah tidak aktif lagi.

### 3. Bermain-Main Persepsi, Menantang Eksotisme (2018)

Tulisan belum pernah dipublikasikan di tautan mana pun. Tulisan sempat saya berikan kepada koreografernya secara langsung.

### 4. Yang Sebelah Mata Saatnya Bicara (2018)

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/05/lengger-yang-sebelah-mata-saatnya-bicara.html>.

### 5. Batas dan Bebas dalam Kejawaan (2017)

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja*, 2 Juli 2017 pada kolom “Art and Culture”, dengan sedikit perubahan pada tajuk yang semula “Dialog Tubuh Sang Mengapa”.

6. **Unjuk Gigi Perempuan Timur Indonesia (2016)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2016/11/tari-balabala-unjuk-gigi-perempuan-timur.html>.
7. **Mengurai Paradoks Jawa Memahami Cikal Bakal (2017)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2017/04/pager-bumi-mengurai-paradoks-memahami.html>.
8. **Tubuh di ‘Persimpangan’ dan Migrasi Gender (2017)**  
Pernah dimuat di [www.arsequator.com](http://www.arsequator.com) dengan sedikit perubahan pada tajuk yang semula “Tubuh di ‘Antara’ dan Migrasi Gender”.
9. **Lengger Bersarung (2022)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/hijrah-lengger-ber-sarung/>.

## **Bagian 2: Berkaca Budaya Memaknai Kekinian**

10. **Dialog Gender dalam Proses Menjadi (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://www.teraseni.id/2018/12/nosheheorit-dialog-gender-dalam-proses.html> yang semula bertajuk “Dialog Gender dalam Proses Menjadi Lengger”.
11. **Waswas dan Awas pada yang Mengawasi (2020)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/dance-with-the-minotaur-bertandak-tindak-tanduk-yang-tunduk/> yang semula bertajuk “Bertandak Tindak Tanduk yang Tunduk”.
12. **Rasa adalah yang Utama (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/04/nge-tutke-rasa-rasa-adalah-yang-utama.html>.
13. **Kreativitas dan Tafsir Anak Muda atas *Pangkur* (2016)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.artmusicstoday.org/> yang semula bertajuk “Tiga Kreativitas dalam Menafsirkan *Pangkur*”. Namun, *website* sudah tidak aktif lagi.

**14. Berkaca Masyarakat Kini dari Sang Hakim (2017)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 2 April 2017 pada kolom “Art and Culture” yang semula bertajuk “Hakim Sarmin dan Cerminan Kekinian”.

**15. Menarik Tubuh Ambang Para Migran (2017)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 26 Februari 2017 pada kolom “Art and Culture”.

**16. Yang Pecah karena Berat Sebelah (2018)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://www.teraseni.id/2018/10/hubungan-pecah-semudah-pecah-belah.html> yang semula bertajuk “Hubungan Pecah Semudah Pecah Belah”.

**17. Saatnya yang Muda Bicara (2015)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun* 13 Desember 2015 pada kolom “Music Zone”.

**18. Satu Silat Beragam Interpretasi (2016)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://serunai.co/2016/09/16/pesona-silat-jawa-minang/>.

**19. Lagu ‘Lama’ dalam Konteks ‘Baru’ (2019)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://www.teraseni.id/2019/04/sesaji-nagari-mewacanakan-persatuan.html> yang semula bertajuk “Mewacanakan Persatuan melalui Musik”.

**Bagian 3: Bersandar Masa Kini Mengartikulasikan Diri**

**20. Mendasari Gerak Bertanya Wacana (2020)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/ulasan-the-philosophical-enactment/> yang semula bertajuk “Membongkar Tubuh, Mendudukan Wacana dan Gerak”.

**21. Becermin Bersama Jemek Supardi (2017)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2017/12/ngilo-githok-jemek-supardi-turun-gunung.html>. Judul awal tulisan adalah “Jemek Supardi ‘Turun Gunung’”.

- 22. Rapuhnya Diri dalam Dunia Cepat Saji (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/let-me-change-your-name-rapuhnya-diri-dalam-dunia-yang-serba-cepat/> yang semula bertajuk “Rapuhnya Diri dalam Dunia yang Serba Cepat”.
- 23. Tubuh yang Terus Mencipta ‘Sarang’ (2017)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2017/10/der-bau-tubuh-yang-meruang-ruang-yang-menubuh.html> dengan sedikit perubahan pada tajuk yang semula “Dialog Tubuh dalam Der Bau”.
- 24. Mengurai Tangis Jailolo dalam Koreografi (2014)**  
Sebagai tulisan pada *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan pada acara Jogja International Performing Arts, tahun 2014.
- 25. Ketika Proses Pembuatan Topeng Ditarikan (2015)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://senipertunjukanindonesia.wordpress.com/2015/07/06/ketika-proses-pembuatan-topeng-ditarikan/>.
- 26. Meramu Pertunjukan Wayang ‘Baru’ ala Wayang Bocor (2017)**  
Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 1 Januari 2017 pada kolom “Art and Culture” yang semula bertajuk “Wayang Bocor Siap Pentas di Amerika”.
- 27. Melawat Kisah Sendu melalui ‘Mesin’ Waktu (2019)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/melawat-kisah-sendu-melalui-mesin-waktu-ulasan-pertunjukan-while-youre-away/>.
- 28. Balada Koruptor yang Dikejar Hingga Alam Kubur (2019)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2019/04/pa-ra-pensiunan-2049-balada-koruptor.html>.

#### **Bagian 4: Menyelisik Arus Utama Menyingkap Sisi Lain**

**29. Melalui Musik Mereka Kembali (2016)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.artmusicstoday.org/>. Namun, *website* sudah tidak aktif lagi.

**30. Seuntai Narasi Tubuh dari Panggung ‘Pinggiran’ (2018)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://salihara.org/blog/liputan/cablaka-menguak-tubuh-panggung-“pinggiran”>. Namun, *website* sudah tidak aktif lagi.

**31. Tentang Kepastian dan Dendam yang Tak Tuntas (2017)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2017/12/sekar-murka-kepastian-dan-dendam.html>.

**32. Kisah Sepi dalam Pelarian (2017)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 5 Februari 2017 pada kolom “Kine Tribun”.

**33. Berlayar Rindu pada Sepucuk Surat di Hari Ke-40 (2018)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/07/puno-letters-to-sky-berlayar-rindu-pada.html>.

**34. Elegi Kisah ‘Pembangunan’ (2016)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://serunai.co/2016/12/03/elegi-kisah-pembangunan-dalam-bunga-trotoar/>.

**35. Menafsir Ulang Kematian dalam Perang Kurusetra (2016)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2016/10/mahabharata-koike-perang-kurusetra.html> dari yang semula bertajuk “Tarian Kematian yang Memukau”.

**36. Membahas Isu Ekologi Melalui Serangga (2020)**

Tulisan sempat dimuat pada tautan <https://gelaran.id/a-bucket-of-beetles-dari-serangga-ke-isu-ekologi/> dengan judul “Dari Serangga ke Isu Ekologi”.

**37. Bukan untuk Dikasihani, Tetapi untuk Dimengerti (2020)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://gelaran.id/sandbox-bento-disabilitas-bukan-objek-untuk-dikasihani/> yang semula bertajuk “Disabilitas bukan Objek untuk Dikasihani”.



## **Bagian 5: Lintas Disiplin Melampaui Batas**

### **38. Pabrik Mati yang Kini Kembali ‘Menari’ (2016)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2016/12/per-tunjukan-fabriek-fikr-2-mesin-pabrik.html>.

### **39. Menyelami Jagat Kejawaan Melalui Setan (2017)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* pada 28 Mei 2017 pada kolom “Art and Culture” dari tajuk yang semula “Menyelami Kosmologi Lewat Setan Jawa”.

### **40. Kandungan Narasi Perut Ibu dalam *Mother Earth* (2018)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/03/kandungan-narasi-perut-ibu-dalam-mother.html>.

### **41. Mengakali Teknologi dengan Musik Partisipatif (2016)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 1 Mei 2016 pada kolom “Music Zone” yang semula bertajuk “Mode[a]rn: Teknologi dalam Bermusik”.

### **42. Simpang Siur Hidup di Atas Panggung (2014)**

Sebagai tulisan pada *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan pada acara Jogja International Performing Arts, tahun 2014.

### **43. Pertemuan Budaya Lewat Musik Genteng (2016)**

Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 21 Februari 2016 pada kolom “Art and Culture”.

### **44. Dua Tradisi, Satu Tubuh, dan Satu Kisah Pulu (2017)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2017/06/sa-dako-dua-tradisi-satu-tubuh-satu-kisah.html>.

## **Bagian 6: Mengakomodasi Tawaran Menciptakan**

### **Terobosan**

### **45. Menjadi Sudut Pandang yang Kehilangan (2020)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://www.teraseni.id/2020/08/i-know-something-that-you-dont-know.html> yang semula bertajuk “Diam itu Emas”.

46. **Mengorkestrasikan Kebisingan Kendaraan (2016)**  
Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 7 Februari 2016 pada kolom “Art and Culture”.
47. **Himpunan Emosi dalam Pertunjukan Nirkata (2017)**  
Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 27 Agustus 2017 pada kolom “Art and Culture” yang semula bertajuk “Pooh Pooh Somatic yang Menggebrak”.
48. **Konser yang Tidak Sekadar Konser (2015)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.artmusicstoday.org/>. Namun, *website* sudah tidak aktif lagi.
49. **Kompleksitas Jakarta dalam Geliat Tari (2015)**  
Tulisan dibuat untuk memenuhi undangan Goethe Institut Indonesia.
50. **Wajah ‘Baru’ Sisir Tanah (2017)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://laras.or.id/wajah-baru-sisir-tanah/>.
51. **Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa (2017)**  
Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 23 Juli 2017 pada kolom “Art and Culture”.
52. **Berkaca Diri pada Ekologi (2016)**  
Sebagai tulisan pada *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan pada Indonesian Dance Festival yang dihelat oleh Indonesian Dance Festival, tahun 2016.

## **Bagian 7: Menyoal Ruang dari Festival hingga Pertunjukan Partikelir**

53. **Ombang-Ambing Pawai Seni Budaya: Prestasi atau Presensi? (2014)**  
Sebagai tulisan pada *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan pada Pawai Seni dan Budaya Kreatif Tahun 2014 yang dihelat oleh Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif, tahun 2014.

- 54. Panji Riwayatmu Kini (2014)**  
Sebagai tulisan pada *Coaching Clinic* Menuliskan Pertunjukan pada Indonesia International Mask Festival yang dihelat oleh Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif, tahun 2014.
- 55. Setelah Satu Dekade Ngayogjazz, Lalu Apa? (2017)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2017/12/lewat-satu-dekade-ngayogjazz.html>.
- 56. Musim Paceklik Ngayogjazz (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://www.teraseni.id/2018/11/musim-paceklik-ngayogjazz.html>.
- 57. Jangan Pernah Usai: Ngayogjazz dan Semangat Djaduk Abadi (2019)**  
Tulisan dimuat pada tautan <https://laras.or.id/jangan-pernah-usai-ngayogjazz-dan-semangat-djaduk-abadi/>.
- 58. Mengembalikan Asa Keroncong di Kotagede (2016)**  
Tulisan dimuat di koran *Tribun Jogja* 11 Februari 2016 pada kolom “Art and Culture”.
- 59. Mendalami Tubuh Menarik Gagasan (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/01/yang-dilihat-dan-dicatat-dari.html> yang semula bertajuk “Yang Dilihat dan Dicatat dari Pertunjukan Pasadatari”.
- 60. Unjuk Aksi Koreografer Muda Asia Tenggara (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/02/dancing-in-place-2018-unjuk-aksi.html> dan [http://www.teraseni.id/2018/02/dancing-in-place-2018-unjuk-aksi\\_10.html](http://www.teraseni.id/2018/02/dancing-in-place-2018-unjuk-aksi_10.html).
- 61. Mempertebal Harapan dari Panggung ‘Pinggiran’ (2018)**  
Tulisan dimuat pada tautan <http://www.teraseni.id/2018/05/mempertebal-harapan-dari-panggung.html>.

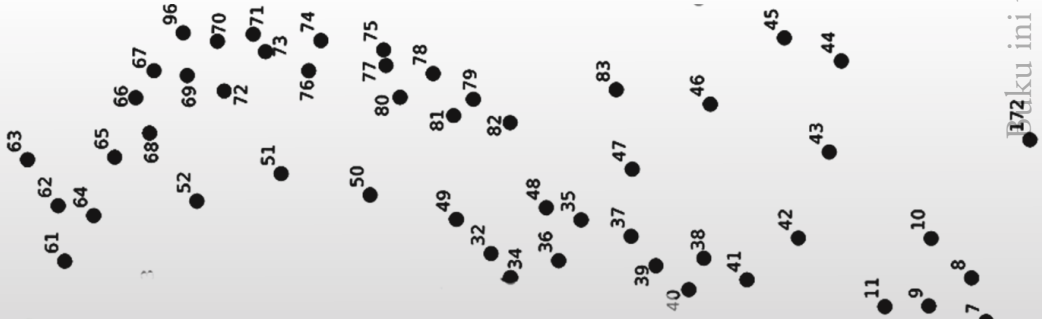
## **Bagian 8: Membaca Tokoh Mengurai Keteladanan**

### **62. Cahaya Merah (yang Tak) Memudar (2017)**

Tulisan dimuat pada tautan <https://kibul.in/artikel/sal-murgiyanto-1/> dan <https://kibul.in/artikel/sal-murgiyanto-ketika-cahaya-merah-tetap-berpijar-2/> yang semula bertajuk “Ketika Cahaya Merah Tetap Berpijar”. Namun, *website* sudah tidak aktif lagi.

### **63. Cerita ‘Suka-Suka’ atas Pak Suka (2017)**

Tulisan dimuat pada tautan <http://laras.or.id/cerita-suka-suka-atas-pak-suka/>.



172ku ini tidak diperjualbelikan.

# INDEKS

## Simbol

59 gerakan dasar 2

## A

absolut 5

absurd 68, 70, 221, 222, 298

absurditas 221

*Aftermath* 349

agraris 7, 10

agresif 33

Agus Noor 67, 138

*ajeg* 21, 33, 316, 326

akapela 27

Akram Khan Company 36

akrobatik 92, 102, 229, 230, 320,  
321

akulturasi 223

akumulasi 73, 81, 164, 316, 323

alienasi 113, 155, 194, 200, 296,  
320, 358

alih wahana 116

alternatif 34, 66, 117, 194, 222,  
243, 244, 288, 313, 326,  
335

*alusan* 33, 50, 51, 53, 58, 59

ambang 49, 73, 76, 247

*ambience* 288, 298, 307, 332

ambiguitas 309

analogi 70, 356, 357

anatomis 28, 120

anekdot 221

*Animal Pop* 247

anomali 266, 287, 355

*anteng jatmika semeleh* 23, 24

*anthropos* 254

*anti mainstream* 355

antusias 167, 172, 188, 249, 252,  
253, 278

Antwerp 7

apresiasi 125, 143, 167, 344

Arak-arakan 31

aransemen 63, 64, 65, 66, 98, 146,  
148, 262, 300

arbitrer 17, 245, 319, 321, 328

aristotalian 247

Arnold Van Gennep 209

aroma 249, 250, 252, 254, 255

artikulatif 37, 51, 141, 152, 163,  
328, 354, 356, 358

- artistik 3, 21, 25, 31, 38, 67, 68, 73,  
 91, 107, 136, 137, 139,  
 155, 159, 171, 172, 175,  
 176, 183, 184, 185, 189,  
 191, 198, 212, 239, 250,  
 261, 269, 271, 272, 279,  
 281, 297, 304, 313, 314,  
 315, 326, 331, 332, 333,  
 341
- Asia Tenggara 172, 314, 315, 325,  
 380
- asing 11, 12, 13, 19, 20, 38, 47, 49,  
 50, 67, 76, 77, 105, 108,  
 113, 158, 181, 183, 184,  
 203, 219, 223, 242, 244,  
 245, 246, 251, 252, 309,  
 326, 333, 339
- asosiasi 255
- atensi 86, 237
- atraktif 275, 276, 277
- atribut 39
- auditif 223, 226, 254
- aural 17, 97, 113, 186
- Australia 7, 31, 42, 397
- autentik 26, 29, 282
- Awajashima 223, 224
- B**
- babakan 43
- baby spins* 228, 230, 231
- Bach 85
- Bakudapan 148, 265, 266
- balada 181, 260, 262, 263, 376
- balet 73, 74, 315, 316, 317, 320,  
 322, 323
- Banyumas 16, 19, 36, 46, 152, 154,  
 156, 318
- batas gender 37
- beatbox* 5
- bedhaya* 19, 201
- bedoyo* 34
- bento 190, 192, 194
- beyond* 201
- biduanita 154, 156
- bimusicality* 51
- binaural 236, 237, 239
- biografi 9, 14, 49, 166, 244, 246,  
 247, 348, 354, 355, 356
- Bissu 41, 42, 43, 44
- blencong 131
- break dance* 227, 228, 229, 232
- Bregada 286
- butoh* 228, 231, 232, 233
- C**
- Cakalele 7, 8, 9, 28
- carnaval* 274, 275, 276
- casual* 228
- cengkok 153
- cerminan 113, 339
- chaos* 2, 4, 5, 21, 33, 74, 76
- Clifford Geertz 268
- Coaching Clinic 347, 376, 378,  
 379, 380
- Colomadu 106, 196, 197
- conductor* 65, 66, 354, 361
- counter* 20, 53, 217
- cross-gender* 19, 36, 330
- D**
- daerah 16, 29, 51, 62, 68, 69, 70,  
 84, 96, 97, 98, 100, 156,  
 168, 170, 172, 178, 180,  
 225, 253, 266, 275, 277,  
 283, 285, 286, 294, 295,  
 298, 360, 361
- Dance House 7
- dangdut 131, 152, 153, 154, 155,  
 156, 157, 160, 257, 363,  
 397, 398

- dangdut koplo 152, 155, 156, 157  
 Dariah 46, 49  
 daring 187, 188, 236, 239, 240  
*deep play* 268  
 denotatif 177  
 Der Bau 116, 117, 376  
 deSingel Internationale Kunstcampus 7  
 Dewa Ruci 130  
 dialektika 76  
 Dialita 146, 147, 148, 149, 150, 151  
 dialog 10, 16, 20, 32, 37, 38, 48, 49, 64, 65, 66, 79, 103, 104, 105, 120, 122, 163, 184, 201, 219, 265, 266, 267, 328, 331, 374  
 dialogis 24, 254  
 diatonis 224, 225, 242  
 dilema 305  
 dimensi 22, 23, 43, 44, 81, 133, 135, 174, 282, 305, 313, 315  
 dinamika 241, 244, 330  
 dirigen 147, 242, 243, 353  
 disabilitas 190, 191, 192, 193, 194, 377  
 diseminasi 19, 352, 398  
 distilisasi 33, 185, 311  
 distingsi 254  
 distorsi 16, 17, 18, 20, 311  
 Djaduk Ferianto 67, 96, 99, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 292, 293, 296, 297  
 dogma 164  
 Dolalak 32  
 dominan 17, 18, 53, 103, 109, 136, 156, 160, 225, 226, 231, 309, 326, 359  
*double negative* 109  
 drama 44, 166, 244, 340, 362  
 dramatik 123, 126, 213, 279  
 dramatis 24, 29, 86, 92, 123, 150, 185, 207, 240, 270, 272  
 dramaturgi 5, 26, 131, 136, 232, 258  
 durasi 3, 27, 79, 92, 93, 99, 113, 191, 230, 232, 256, 308, 315, 316, 324, 325, 327, 329, 334, 343
- E**  
 EDM 27, 93  
*edu-concert* 297  
 ekologi 7, 10, 123, 187, 188, 189, 271, 272, 377  
 ekologi maritim 123  
 ekosistem 123, 352  
 eksistensi 63, 65, 251  
 eksotik 103, 120, 206  
 eksotika 29, 206, 285  
 eksotisme 11, 373  
 ekspektasi 85  
 eksperimen 86, 95, 221, 224  
 eksperimentasi 136, 241, 329, 330  
 eksplisit 12, 38, 47, 52, 97, 192, 213, 286, 304, 305, 328, 330, 332, 356  
 eksploitasi 114  
 eksplorasi 11, 18, 20, 23, 25, 37, 38, 48, 58, 60, 71, 75, 81, 93, 97, 113, 117, 119, 126, 137, 184, 200, 205, 223, 226, 229, 230, 231, 247, 291, 294, 304, 306, 307, 308, 311, 312, 316, 318, 321, 333  
 elegi 276, 377



emosional 22, 87, 148, 149, 150,  
268, 271  
*enactment* 102, 104, 105  
*encore* 262  
*endurance* 95  
 Ensembel 353  
 epos 95, 127, 129, 130, 183, 185  
 Erasmus Huis 72  
 erotis 117, 152, 153, 156  
 esensial 17, 123  
 estetika 23, 24, 194, 207, 218, 239,  
244, 247, 248, 254, 279,  
286, 363  
 estetika partisipatoris 218  
 estetis 22, 25, 174, 207, 218, 277  
 etalase 12, 232  
 etnisitas 216  
 etnografer-folkloris 209  
 Etnomusikologi 360, 398  
 etude 16, 17, 18, 20, 57, 58, 153,  
304, 305, 306, 308, 309,  
310, 316, 319, 323, 327,  
333  
 euforia 148  
 Eun-Me Ahn 111, 112, 113, 114  
*Expanded Performance* 197

## F

fana 164  
 fantasi 257, 258  
 fase 49, 62, 81, 136, 156, 173, 199,  
208, 212, 271, 307, 308,  
309, 329, 330, 349, 366  
 fenomenologi 10, 82  
 Festival 11, 26, 46, 90, 111, 112,  
122, 152, 167, 172, 269,  
271, 278, 288, 289, 295,  
297, 298, 301, 302, 344,  
345, 353, 362, 369, 379,  
380, 398, 399

*field* 120  
 figur 129, 131, 132, 140, 166, 169,  
297, 342, 354, 364  
 filosofis 6, 94, 95, 270, 280, 281,  
316  
*flares* 228, 229, 230, 231  
 fonem 75, 76  
 fragmen 183  
 Franz Kafka 116  
 frase 16, 48, 56  
 fundamental 254

## G

*gagahan* 58  
 gambyong 19  
 gamelan 8, 57, 62, 63, 64, 65, 66,  
85, 129, 131, 203, 204,  
207, 266, 341  
 Gandrik 67, 68, 70, 71, 138, 139,  
140, 141, 142, 143  
 Garin Nugroho 30, 42, 44, 203, 361  
 gasing 43, 44, 86  
 gawai 209  
 Gejog Lesung 284  
 Gelar Konser Karawitan 62, 65  
 gender 19, 36, 37, 38, 39, 41, 42,  
46, 47, 48, 49, 165, 295,  
330, 374  
 Gending Jawa 58  
 genteng 223, 224, 225, 226, 293  
*gento* 158  
 gerbang 106, 108, 256, 269, 276,  
365  
 Gesang 282, 302  
*gesture* 109, 322  
 gimik 162  
 global 19, 113  
 Goethe Institut 85, 116, 256, 352,  
379  
 goro-goro 141, 184

*greget* 61  
*growl* 17  
guyonan 65, 71, 141, 142

**H**  
habitus 120, 254, 360  
hakikat 217  
Halmahera Barat 7, 122, 124  
*hand hops* 229, 230, 231  
harmoni 76, 86, 97, 99, 150, 189,  
221, 223, 225, 243, 249,  
322  
harmonisasi 66, 250, 251  
Hastinapura 183  
*head spin* 229, 230  
Hijrah 36, 37, 39, 41  
hip hop 227, 228, 229, 230, 231,  
232, 233  
historis 120, 130, 281, 306, 363  
holistik 206  
*house music* 320

**I**  
idealisme 357, 358, 361, 365, 366,  
367  
idiom 123  
imajinasi 43, 80, 109, 127, 128,  
154, 185, 196, 197, 206,  
332  
implikasi 205, 215  
implisit 5, 14, 109  
improvisasi 97, 126, 198, 200, 201,  
215, 217, 218, 221, 242  
impuls 164  
In Between 90  
inderawi 253  
individualis 259  
Indonesia Dance Festival 11, 46  
*indoor* 25, 279

instalasi 2, 4, 90, 133, 134, 135,  
136, 137, 236, 250, 288,  
297, 301  
instalasi seni cahaya 236  
instrumen 5, 86, 87, 98, 216  
intensitas 13, 85, 94, 103, 104, 113,  
306  
Interaksi 48, 68  
interaktif 99, 197, 216, 243  
International Dance Day 36  
internet 215  
interpretasi 2, 3, 4, 5, 38, 48, 65,  
71, 86, 90, 94, 95, 114,  
127, 128, 156, 185, 186,  
199, 206, 216, 254, 275,  
300, 302, 318, 339  
intuisi 95, 224  
isu sosial 260

**J**  
Jagongan Wagen 56, 159, 328  
*jathilan* 7, 8, 295, 296  
Jember Fashion Carnaval 274, 275,  
276  
Jogja Body Movement 59, 60  
Jogja National Museum 21, 37, 79

**K**  
Kaaithatre Brussel 7  
Kabur Kabur 247  
kapitalistik 30  
Karl Marx 200  
kasta 203  
kawakan 67, 96, 300  
kearifan lokal 227, 290, 318  
Keislaman 129  
kejawaan 21, 23, 25, 34, 56, 206  
kekinian 56, 147, 164, 262, 302  
kelir 35, 131, 132, 133, 135

kemben 18, 33  
 kepenarian 20, 28, 35, 36, 39, 233,  
 305, 307, 331, 333, 341,  
 342, 348, 349  
 Keroncong 265, 267, 299, 300, 301,  
 302, 380  
 kerusakan alam 122, 188, 189  
 kesetaraan 165, 193, 194  
 kesibukan 107  
 ketelanjangan 114, 115, 116, 117  
 keterhubungan 175  
 keterpenjaraan 304, 305  
 KIPPER 264  
 Kirig 307  
*klangkanan* 139, 142, 302  
 klimaks 43, 92, 141, 155, 225, 244  
 kolaboratif 223, 225, 256, 258, 259,  
 334  
 kolase 246  
 kolektif 120, 184, 185, 218, 345,  
 349  
 kolektivitas 63  
 kolonial 30, 277, 287  
 komoditas 156, 189  
 kompleksitas 43, 92, 120, 152, 154,  
 155, 170, 177, 256, 319,  
 345, 357, 366  
 komposer 42, 46, 51, 84, 85, 86,  
 87, 88, 153, 171, 204,  
 360, 361  
 komposisi 26, 84, 85, 123, 176,  
 191, 225, 362  
 Kompromi 354, 358, 361, 364, 370  
 komunal 72  
 komunitas Agawe Santosa 148  
 Komunitas Salihara 7, 11, 26, 116,  
 153  
 Konotasi 257  
 konsepsi 37, 63, 64, 120, 200, 201,  
 213, 247  
 konseptual 247, 356  
 konsisten 90, 94, 99, 106, 263, 308  
 konstan 123  
 konstelasi 25, 30, 97, 100, 109, 164,  
 340, 348, 349, 355, 360,  
 364, 366  
 konstruksi 7, 13, 36, 38, 39, 47, 48,  
 52, 53, 66, 131, 310, 311,  
 328, 333, 356  
 konstruktif 247, 257  
 konsumtif 180  
 konteks 10, 11, 14, 19, 43, 77, 82,  
 98, 114, 143, 178, 185,  
 252, 349  
 kontemplasi 74, 102  
 kontemporer 2, 3, 6, 10, 21, 24, 25,  
 36, 37, 40, 41, 42, 57, 72,  
 79, 80, 84, 85, 87, 88, 89,  
 90, 94, 95, 102, 104, 105,  
 111, 116, 124, 129, 131,  
 221, 222, 227, 240, 280,  
 314, 315, 316, 320, 360  
 kontestasi 38, 39, 99, 311  
 kontras 2, 5, 25, 33, 36, 46, 47,  
 107, 112, 204  
 kontributor 241, 243  
 kontroversial 68  
 konvensional 20, 85, 86, 87, 219,  
 244, 300  
 koreografer 2, 3, 7, 10, 21, 28, 34,  
 40, 41, 46, 50, 51, 52, 53,  
 56, 57, 60, 72, 89, 90, 91,  
 92, 95, 102, 105, 111,  
 113, 122, 125, 152, 153,  
 208, 227, 228, 231, 233,  
 256, 271, 303, 304, 306,  
 313, 314, 315, 316, 318,  
 321, 322, 323, 324, 325,  
 329, 331, 333

- koreografi 22, 29, 31, 39, 79, 83,  
95, 117, 123, 197, 204,  
205, 233, 308, 313, 326,  
334, 335, 346, 349
- kosa gerak 33, 34, 47, 75, 102, 104,  
105, 185, 228, 229, 230,  
232, 233
- kosmologi 203, 206
- kreatif xiv, 24, 38, 58, 66, 67, 136,  
137, 215, 274, 280, 289,  
334, 359
- kreativitas 28, 49, 62, 65, 66, 87,  
90, 94, 95, 131, 132, 137,  
146, 275, 278, 280, 281,  
282, 291
- krincing* 8
- kritik 12, 14, 139, 297, 338, 339,  
344, 345, 346, 347, 348,  
349, 354, 355, 356, 366,  
367, 398
- kritikus 92, 303, 339, 349, 356, 397
- kritis 3, 20, 30, 39, 67, 71, 181,  
193, 201, 247, 318, 329,  
346, 354, 361, 364, 367
- Kuadai 79, 80, 82, 83
- kualitas 13, 36, 39, 95, 97, 99, 105,  
162, 284, 329, 330, 331,  
339, 357, 359
- kuda-kuda 18, 47, 57, 80, 91, 92,  
93, 123, 279, 282, 306,  
321, 323, 327
- kuldesak 304
- kulminasi 253
- kultural 14, 72, 85, 97, 112, 114,  
120, 159, 184, 221, 225,  
281, 316, 325, 361
- kumbang badak 187, 188
- kungkungan 25
- Kuntulan 90
- kurasi 62, 63, 99, 201
- Kurawa 183, 184, 185
- L**
- Lagu Bisu 146
- Langen Mandra Wanara 64
- langgam 300
- lanskap 159, 163, 178, 180, 181,  
201, 240, 285, 347
- layar 2, 4, 53, 54, 133, 134, 135,  
138, 167, 176, 177, 178,  
208, 209, 210, 220, 238,  
239, 240, 241, 278
- Legu Salai 123, 124
- Lengger 16, 17, 19, 20, 36, 37, 38,  
39, 41, 42, 47, 48, 49,  
155, 319, 374
- Lengger Lanang 19, 36, 37, 47, 49
- levitasi 316, 322
- light mapping* 236, 237
- liminalitas 49
- liminoid 238
- lintas disiplin 30, 132, 133, 186,  
201, 212, 272, 327, 333
- Li Tu Tu 79, 82, 83
- liveness* 54, 55, 239
- live-streaming* 239
- logika 188, 302, 334, 335, 339,  
346, 349, 354, 356, 360,  
364
- lokalitas 216
- M**
- macapat 64
- Mahabharata 183, 185
- manajerial 212
- mangkung 60, 175
- manifestasi 10
- mannequin* 12

- Manri Kim 191, 193  
 mantila 304, 390  
 mantra 13, 33, 42, 323, 332  
 maritim 7, 10, 123  
 maskulin 47, 48, 94, 165  
 masyarakat 11, 12, 14, 28, 29, 35,  
     62, 66, 67, 69, 71, 72, 76,  
     87, 96, 99, 100, 107, 111,  
     113, 123, 124, 129, 130,  
     131, 132, 138, 156, 164,  
     165, 167, 177, 178, 179,  
     180, 182, 191, 192, 203,  
     204, 215, 217, 218, 219,  
     221, 227, 241, 251, 252,  
     257, 258, 259, 260, 264,  
     266, 278, 282, 284, 285,  
     286, 288, 289, 290, 291,  
     293, 294, 296, 297, 298,  
     301, 302, 309, 313, 339,  
     344, 356, 361, 362
- Max Muller 247  
*mbrebes mili* 150  
 media ungap 36, 117, 313, 334  
 medium 19, 20, 25, 48, 71, 136,  
     156, 161, 194, 206, 227,  
     238, 245, 305, 308, 309,  
     311, 328
- medium perlawanan 19, 156  
 mekanisme 65, 146, 264, 284, 341,  
     348
- Meleleh 130  
 memori 41, 42, 238, 240, 258, 328,  
     329
- mendag* 23  
 mengalami 10, 14, 30, 43, 49, 114,  
     135, 137, 140, 161, 173,  
     179, 224, 237, 243, 289,  
     291, 308, 310, 326
- menyulam imaji 233
- mercusuar 50, 51, 52, 53  
 Messiom Ngayogjazz 297  
 metafora 69, 71, 163, 174  
 Michel Foucault 181  
 migrasi 37, 38, 39, 41, 76  
 migrasi gender 37, 39  
 milenial xxviii, 98, 303, 339, 354,  
     355, 397
- minimalis 102, 105, 109  
 minoritas 17, 19  
 mistik 203, 206  
 mitologi 203  
 mitos 12, 355, 357  
 mitos peradaban 12  
*mocopatan* 87  
 moda pertunjukan 54, 136, 137  
 modern 10, 14, 58, 73, 76, 192,  
     196, 216, 217, 219, 315,  
     316, 320, 360
- modernisasi 34  
 modernitas 217  
 monoton 27, 91, 93, 122, 244  
*mood* 20, 59, 147, 160, 179, 193,  
     255
- moralis 114  
 Mozart 85  
*mudra* 18  
 multimedia 58, 137  
 mulur-menegang 23  
 musikalisasi 262  
 musikalitas 63, 64, 66, 84, 260  
 musik genteng 224, 225  
 musik Metal 16, 17  
 musikologi 225
- N**  
 Namaku Sita 164, 369  
 narasi 68, 99, 138, 152, 153, 154,  
     155, 156, 158, 164, 177,

- 178, 181, 182, 187, 189,  
212, 227, 244, 251, 265,  
270, 271, 272, 290, 331,  
333, 378
- negosiasi 10, 38, 39, 114, 184, 225,  
226, 232, 300
- Ngayogjazz 283, 284, 285, 286,  
287, 288, 289, 290, 291,  
292, 293, 294, 295, 296,  
297, 298, 301, 302, 380
- ngiting* 229
- ngoyog* 23
- nir-teks 245
- nirwujud 31, 35, 357
- noise* 5, 12, 18, 38
- normatif 114
- Nosheheorit 46, 155, 306
- nyinden* 184
- O**
- obituari 260, 262
- olahraga 89, 288
- olah-rasa 89
- oposisi 206, 319
- orde lama 19
- organologi 63, 64, 65, 285, 300
- orientasi 140, 278, 290, 312, 314,  
315, 321, 325
- origami 227, 228, 229, 230, 231
- orisinal 76
- orkestra 22, 65, 85, 135, 203, 207,  
241, 242, 363
- otot sadar 247
- outdoor* 256, 257, 279
- outsider* 29, 49
- overhead projector* 237
- P**
- Padmini 102, 103, 104, 105
- Pager Bumi 30, 31, 32, 34, 35
- painting performance* 197, 198
- Palang Pintu 90, 269
- Pandawa 183, 185
- Panggung Kegilaan 68
- Pangkur 62, 63, 64, 65, 66, 374
- Pangkur Jenggleng 64
- Panji Sutrawinangun 282
- panorama 279
- pantomimer 106, 107, 109
- Papermoon 137, 171, 172, 173,  
174, 175, 187, 236
- Papermoon Puppet Theater 174
- Papua 11, 12, 13, 14, 50, 51, 52,  
197, 199, 201
- paradigma 85
- paradoksal 23, 30, 374
- Pardiman Djoyonegoro 62
- parikena 71, 139, 142
- partikel 203, 207
- partisipatif 73, 176, 217, 224, 243,  
254, 265, 267, 268
- partisipatoris 218, 242, 243
- Pasadatari 303, 304, 306, 307, 308,  
310, 311, 312, 313, 380
- patriarkis 159
- Pawai 274, 379
- Pekan Komponis Muda 359, 360,  
361, 366, 367
- Pekan Penata Tari Muda 344, 359
- pementasan visual 133, 136
- pemetaan 325
- pencak 47, 89, 92, 93, 327
- Pendhapa Art Space 31, 106, 303
- pendidikan 314, 341, 347, 348,  
349, 352, 363, 366, 368,  
398
- pengalaman 10, 19, 30, 39, 73, 81,  
85, 95, 114, 122, 124,  
175, 176, 179, 180, 181,

- 183, 190, 194, 198, 217,  
218, 223, 226, 239, 242,  
243, 245, 247, 250, 251,  
253, 254, 255, 258, 268,  
272, 285, 289, 291, 304,  
306, 308, 309, 313, 332,  
333, 340, 341, 342, 354,  
362, 364
- pengorbanan 39, 212, 276
- pengrawit 63, 64, 65
- penjiwaan 71, 95, 160, 163, 306,  
342
- pentatonis 66
- pentolan 177
- penulis 103, 212, 216, 314, 345,  
348, 351, 354, 356, 397
- penyintas 264
- peradaban 12, 177
- perayaan 32, 34, 35, 100, 112, 156,  
227, 263
- performance art* 197
- performance studies* 201, 344, 397
- peristiwa 32, 33, 34, 46, 81, 138,  
197, 204, 208, 236, 246,  
247, 248, 251, 268, 291,  
298, 324
- perlawanan 19, 20, 34, 53, 69, 156,  
163, 164, 261
- persilangan 7, 16, 37, 49, 198, 304,  
317, 325, 328, 330, 332,  
333, 334
- pertikaian 33
- pertunjukan budaya 340
- perwujudan 39, 176, 192, 212, 239,  
315, 317, 323, 324, 326,  
330, 332, 334
- pesona 128, 155, 184, 202, 212,  
215, 221, 232, 233, 285,  
296, 317, 375
- pesugihan 203, 204, 205, 206, 207
- Pesugihan Kandang Bubrah 204
- Pichet Klunchun 2, 3, 373
- Pierre Bourdieu 120, 254, 366
- pinggiran 152, 157, 377
- piring 79, 80, 81, 82, 83
- pitutur 63
- play* 247, 268
- plesetan* 140
- PLTBK 56, 57, 59
- plural 24
- popularitas 284, 285
- post dramatic* 213
- potensial 293, 294
- praksis 156, 351
- praktik 36, 38, 94, 109, 116, 120,  
154, 155, 156, 179, 185,  
199, 201, 212, 247, 286,  
287, 296, 300, 307, 314,  
326, 330, 333, 348, 363
- presensi 277
- presentasi 20, 51, 81, 88, 193, 218,  
233, 239, 303, 311, 313,  
315, 325, 326, 359, 361
- primadona 58
- problematika 165
- produksi 3, 18, 46, 149, 172, 185,  
196, 203, 257, 307, 345,  
362
- profesionalitas 59, 293
- prolog 122, 219, 356
- prosenium 196
- provokatif 181
- proyektif 177
- psikologis 268
- R**
- rahim 116, 120
- Rambangan 64

- Randai 90  
rantai makanan 187  
rawit 64  
realitas 2, 4, 5, 70, 112, 113, 192,  
266, 367  
referensi 173, 318, 333  
refleksi 3, 5, 12, 20, 39, 76, 78, 94,  
96, 142, 143, 186, 281,  
322, 331, 348, 367  
reflektif 77, 106, 107, 109, 110,  
137, 177, 183, 243, 271,  
284, 298, 339, 354, 356  
regenerasi 109  
rehabilitasi 68, 69, 70  
*rehearsal* 42  
reinkarnasi 74, 77  
rekaan 164, 173  
repertoar 7, 21, 22, 23, 24, 25, 26,  
28, 29, 50, 73, 74, 76, 77,  
85, 86, 87, 89, 90, 91, 92,  
93, 94, 95, 193, 194, 204,  
215, 216, 217, 218, 224,  
225, 228, 231, 232, 233,  
237, 267, 271, 279, 280,  
282, 330  
repetisi 63, 103, 113  
repetitif 104, 271  
representasi 4, 24, 25, 73, 88, 92,  
155, 251, 270, 316, 325  
representatif 28, 130, 143, 149, 232  
residensi 228, 232, 291, 314  
resisten 163  
responsif 216  
revolusi 70, 364  
rezim 19  
Rianto 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43  
Richard Schechner 109, 247  
Rimini Protocol 85  
riset 2, 6, 23, 24, 314  
Rising Melbourne 42  
*rites of passage* 208  
ritmis 31, 33, 123  
ritual 13, 18, 24, 203, 346  
ritus 19, 208  
ritus kesuburan 19  
RMIT University 42  
robotik 74, 201, 320  
*role model* 24, 287  
Ruang Suara 84, 85, 87, 88
- S**  
sakral 58, 279, 307, 357  
sokratul maut 173, 175  
Sanggar Seni Kinanti Sekar 106  
sangkil 60, 175  
Sapardi Djoko Damono 164  
satir 13, 69, 71  
*sawiji* 61  
*scenographer* 26  
*scholar* 109, 181, 201, 354, 360, 361  
*scream* 17  
selebratif 125  
semaan 265, 268  
Sendratari 340, 341  
sengguh 61  
sensualitas 203, 206  
seragam 12, 13, 14, 32, 57, 60, 75,  
86, 93, 122, 154, 185,  
194, 208, 316, 322, 329,  
330  
Serat Wedhatama 63  
*shakuhachi* 231  
*shallow play* 268  
*showcase* 303, 305, 307, 308, 310,  
311, 312  
signifikan 37, 47, 52, 85, 117, 162,  
231, 276, 304, 311, 318,  
321



Silat Jawa Minang 89, 90  
*silek* 90, 91, 92, 95, 306, 309, 310  
*silek tuo* 91  
 simbol 12, 24, 35, 78, 80, 109, 174,  
     184, 205, 206, 213, 228,  
     262  
 simbolis 18, 33  
*simpingan* 35  
 simultan 16, 228  
 sinden 24, 32  
 sinematografi 206  
 sinkronisasi 64  
 sirkus 193  
*site specific* 106, 201, 272, 287, 340  
 situs 253, 294  
 skizofrenia 308, 309  
*slow motion* 91  
 Soft Machine 36, 37  
 Somatic 244, 247, 379  
*soundscape* 86, 125, 126, 127, 178,  
     179, 257  
 Soya-soya 28  
*spectacle* 4, 59  
 spontanitas 220  
 stabilitas 70  
 stamina 95, 230  
 stilisasi 92, 332  
 struktur 95, 113, 141, 142, 153,  
     172, 175, 213, 219, 311,  
     313, 318, 341, 343, 368  
 sublim 60  
 subtil 37, 54, 123, 238, 254  
 sudut kamera 53, 54  
 Suka Hardjana 85, 351, 352, 353,  
     354, 355, 359, 365, 366,  
     370, 399  
 Sulawesi 41, 42  
 sutradara 67, 107, 142, 171, 183,  
     204, 216, 244, 361

**T**  
 tafsir 109, 116, 183  
 Taihen 190, 191, 193, 194  
 Tamara 264, 267  
 Tang Fu Kuen 3, 5  
*tapping* 50  
 tari kontemporer 2, 6, 21, 24, 25,  
     36, 40, 41, 72, 89, 90,  
     102, 105, 111, 116, 124,  
     227, 280, 320  
 tari Sufi 75  
 tawaran 3, 41, 49, 54, 56, 57, 59,  
     66, 134, 136, 137, 181,  
     201, 218, 240, 243, 244,  
     247, 291, 302, 333, 334,  
     335, 343  
 teatrikal 191, 275  
 teknologi 23, 203, 215, 216, 217,  
     239, 240, 351  
 televisi 62, 64, 65, 134, 136, 138,  
     180, 197, 237, 252, 344,  
     362  
 tematik 275  
 tendensi 68, 225, 277  
 terbang 63, 131, 207  
 teritori 225  
 terlibat 61, 149, 218, 241, 256, 258,  
     266, 286, 297, 315, 325,  
     341, 344, 347, 360  
 terobosan 58, 131, 291, 313, 326,  
     361  
 tetralogi 31  
 Thailand 2, 3, 6, 172, 183, 279,  
     320, 323  
*timing* 233  
*tinubuh* 39, 232  
 toleransi 51  
 Tonggak Raso 89  
 topeng 31, 33, 35, 125, 126, 127,

- 128, 185, 205, 237, 276,  
278, 281, 282, 376
- totem 80, 270
- TPAM 3, 103, 191, 194, 398
- tradisi 3, 5, 6, 10, 23, 24, 29, 30,  
40, 42, 60, 65, 66, 73, 74,  
75, 76, 78, 79, 84, 85, 86,  
87, 94, 95, 100, 104, 113,  
124, 131, 201, 232, 269,  
271, 281, 314, 317, 341,  
345, 360, 378
- tragedi 1965 264
- training* 95
- trance* 8, 224, 307
- trayektori* 89, 90, 120, 179, 366
- Triology of Dancing Jailolo 7, 10
- tune* 150
- Tunggu Tubang 79, 80
- tutur 162, 163, 308, 313
- U**
- ukel 229
- ultrasonografi 208, 210
- ululation* 42
- unggat-unggit 305
- unison 63, 148, 150
- urban 221, 256, 258, 359
- UrFear 50
- V**
- variabel 30, 255, 308, 310, 311, 334
- variasi 26, 91, 132, 255, 260, 263
- Vibrasi 17
- video mapping* 21, 22, 23, 25, 52,  
133, 134, 135, 136, 137,  
200, 208, 209, 210, 212,  
213, 236
- Vincent McDemortt 87
- virtual 50, 51, 53, 54, 188
- virtual room* 188
- visual 17, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28,  
39, 48, 51, 77, 85, 95, 97,  
98, 103, 113, 117, 128,  
129, 131, 132, 133, 134,  
135, 136, 143, 154, 177,  
178, 180, 181, 182, 183,  
186, 189, 200, 203, 205,  
206, 209, 212, 220, 226,  
233, 250, 271, 272, 301,  
322, 332, 333, 334
- Viva Ganefo 149
- Volution 85, 256
- W**
- wacana 102, 104, 181, 190, 192,  
198, 237, 269, 321, 325
- waktu 2, 22, 37, 50, 62, 66, 70, 71,  
84, 86, 96, 103, 122, 137,  
148, 168, 169, 174, 179,  
188, 198, 203, 232, 233,  
242, 250, 252, 257, 267,  
275, 276, 284, 290, 315,  
320, 321, 322, 324, 325,  
327, 340, 341, 343, 346,  
347, 351, 365, 367, 376,  
398
- Wandering Love 190
- Warta Jazz 72
- wayang kontemporer 129
- westernisasi 14
- Wiji Thukul 166, 167, 168, 170,  
261
- windmills* 229, 230, 231
- wiraga* 56, 60
- wirama* 56, 60
- wirasa* 60
- wiyogo* 63, 65, 207
- work in progress* 3, 36, 37, 327, 331
- workshop* 297, 398

**Y**

Yokohama 3, 103, 193, 398

**Z**

*zeitgeist* 362

Buku ini tidak diperjualbelikan.

## TENTANG PENULIS



**Michael H.B. Raditya**, seorang peneliti, penulis, dan kritikus yang mempunyai perhatian lebih pada kajian musik, *performance studies*, kajian tari, dan seni-budaya. Michael tengah menempuh studi doctoral di Faculty of Arts, University of Melbourne, Victoria, Australia sejak Februari 2022. Ia adalah penerima beasiswa Melbourne Research Scholarship. Disertasinya akan membahas mengenai dangdut di era milenial. Sementara untuk jenjang master, Michael mendapatkan gelar M.A. dari Prodi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada (2011–2013). Tesisnya bertajuk “Esensi Senggakan pada Dangdut Koplo sebagai Identitas Musikal”. Sejak tahun 2011, Michael mengonsentrasikan musik dangdut dan musik populer sebagai objek material penelitiannya. Sementara untuk jenjang sarjana, ia mendapatkan gelar S.Ant. dari Departemen Antropologi, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada (2006–2011). Skripsinya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

membahas tentang konsep *Gemeinschaft* dan *Gesellschaft* pada komunitas mahasiswa.

Di luar pendidikan formal, Michael juga mengikuti *workshop* mengenai kritik seni pertunjukan sebanyak lima kali. Tiga di antaranya terjadi pada tahun 2014 dan diadakan oleh Kementerian Pariwisata Republik Indonesia. Satu lainnya dilihat pada tahun 2014 dan diadakan oleh Jogja International Performing Arts (JIPA). Sementara satu tersisa terjadi pada tahun 2016 yang diadakan oleh Indonesian Dance Festival. Dua tahun berselang, tahun 2018, Michael menjadi tutor untuk lokakarya kritik Indonesian Dance Festival. Sementara pada tahun 2021, Michael turut menjadi tutor untuk lokakarya kritik di program Selisik Aksara dari Padepokan Seni Bagong Kussudiardja. Sejak tahun 2014, Michael aktif menulis kritik seni pertunjukan yang dipublikasikan di koran, majalah, dan media *online*, baik dalam negeri maupun mancanegara.

Sebagai tenaga pengajar, Michael sempat mengajar di beberapa kampus, yakni menjadi dosen CPNS di Prodi Etnomuskologi, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta pada tahun 2014 hingga 2017; menjadi dosen tamu di Program Studi Event, Universitas Prasetiya Mulya pada 2018 hingga 2021; serta membantu mengajar (dan mengasistensi) di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa (PSPSR), Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada pada tahun 2017 hingga 2021. Pada rentang waktu tersebut (2014–2021), ia juga bekerja sebagai editor Jurnal Kajian Seni, UGM dan pembuat seminar serta diskusi di Prodi PSPSR, Sekolah Pascasarjana, UGM.

Untuk aktivitas penelitian, ia juga menjadi peneliti di komunitas peneliti musik, LARAS—Studies of Music in Society ([www.laras.or.id](http://www.laras.or.id)) dan komunitas peneliti tari, Senrepita. Pada tahun 2019, ia juga menjadi pendiri serta pimpinan dari Pusat Kajian Dangdut ([www.dangdutstudies.com](http://www.dangdutstudies.com)). Pusat Kajian Dangdut dibuat sebagai ruang diseminasi atas penelitian, pencatatan, dan informasi mengenai dangdut. Michael juga tergabung sebagai anggota dari International Council for Traditional Music (ICTM) dan menjadi perwakilan untuk program Next Generation pada kegiatan TPAM Performing Arts Meeting in Yokohama, Jepang tahun 2020.

Pada tahun 2020, Michael dipercaya menjadi kurator seni pertunjukan untuk akun YouTube @budayasaya milik Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. Pada tahun tersebut, Michael juga menjadi programmer untuk Symposium Equator di Yayasan Yogyakarta Biennale. Sedangkan pada tahun 2021, Michael menjadi *programmer* diskusi dan *programmer* musik di Festival Kebudayaan Yogyakarta.

Selain itu, Michael juga mengeditori beberapa buku, antara lain *Arts and Beyond* yang ditulis oleh Matthew Issac Cohen, Lono Simatupang, Sal Murgiyanto (2015), *Jalan Tari Pak Sal* (2016), *Sal Murgiyanto: Hidup untuk Tari* yang ditulis oleh Anderson Sutton dkk. (2016), *Musik Suku Dayak* ditulis oleh Haryanto (2016), *Daya Seni: Bunga Rampai 25 Tahun PSPSR UGM* ditulis oleh Bambang Sugiharto, Paul Rae dkk. (2017), *The Power of Arts* (2017), *Prof. Dr. Mickey Mouse dan Human Error: Percikan Kebijaksanaan* ditulis oleh Suka Hardjana (2017), *Karya Cipta Seni Pertunjukan* ditulis oleh Jakob Sumardjo dkk. (2017), *Estetika Musik* ditulis oleh Suka Hardjana (2018), *Membaca Jawa* ditulis oleh Sal Murgiyanto (2018), *Kembara Seni I Wayan Dibia: Sebuah Autobiografi* ditulis oleh I Wayan Dibia (2018), *Play and Display: Dua Moda Pergelaran Reyog Ponorogo di Jawa Timur* ditulis oleh G.R. Lono Lastoro Simatupang (2019), *Para Penabuh Tubuh: Sehipun Tulisan Tentang Tari Saman* ditulis oleh Nyak Ina Raseuki, Sal Murgiyanto, Lono Simatupang dkk. (2019), dan lain-lain.

Sementara pada bidang kepenulisan, Michael aktif menulis artikel jurnal, bunga rampai, artikel populer, majalah, hingga koran. Dua tulisan terbarunya diterbitkan oleh Routledge, yakni “The Popularisation and Contestation of *Dangdut Koplo* in the Indonesian Music Industry” pada buku *Made in Nusantara: Studies in Popular Music* (2021) dan “Revealing Cultural Representation in Indonesia Contemporary Dance” pada buku *The Routledge Companion to Dance in Asia and the Pacific: Platforms for Change* (2021). Beberapa tulisan lainnya dapat dilihat pada Google Scholar (Michael H.B. Raditya) atau <https://linktr.ee/michaelhbraditya>. Tidak hanya itu, Michael juga telah menerbitkan tiga buku, yakni *Merangkai Ingatan Mencipta Peristiwa: Sejumlah Tulisan Kritik Seni Pertunjukan* (2018), *OM Wawes: Babat*

*Alas Dangdut Anyar* (2020), dan *Dangdutan: Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat* (2022).

Alamat surel: michael.raditya@gmail.com atau michael@dangdutstudies.com

Instagram: @michaelhbraditya

Facebook: Michael Haryo Bagus Raditya

YouTube: Michael HB Raditya

Twitter: @michaelhbradity

Buku ini tidak diperjualbelikan.

# merangkai ingatan mencipta peristiwa

## Sejumlah Kritik Seni Pertunjukan

Menjadi seorang kritikus seni tidaklah mudah. Menurut Sal Murgiyanto, salah seorang maestro tari Indonesia, seorang kritikus harus memiliki kemampuan untuk membaca atau memahami sebuah seni pertunjukan, serta menganalisis hal-hal yang berkaitan dengan pertunjukan tersebut. Ia harus memiliki wawasan pengetahuan yang luas dan mendalam tentang sejarah, agama, budaya, sosial, dan politik yang dapat memberikan makna bagi sebuah pertunjukan. Michael H.B. Raditya hadir dengan

peran tersebut dalam buku yang kini berada di genggaman Anda. Melalui buku ini, ia menyelipkan catatan kritis terhadap beberapa karya seni, termasuk tari, musik, ataupun teater yang telah ia tonton, baik secara luring maupun daring. Catatan kritis terhadap pertunjukan-pertunjukan tersebut yang dipadupadankan dengan pengalaman dan pengetahuan seni penulis tentu akan menghidupkan

dialog antara penampil dan penonton. Tentu dari buku ini kemudian diharapkan media ataupun ruang obrolan untuk merawat pertumbuhan dan kelestarian seni pertunjukan di Indonesia agar tetap terjaga.



Diterbitkan oleh:  
**Penerbit BRIN, Anggota Ikapi**  
**Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah**  
Gedung B.J. Habibie Lantai 8,  
Jl. M.H. Thamrin No. 8,  
Kebon Sirih, Menteng, Kota Jakarta Pusat,  
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340  
E-mail: [penerbit@brin.go.id](mailto:penerbit@brin.go.id)  
Website: [penerbit.brin.go.id](http://penerbit.brin.go.id)

DOI: 10.55981/brin.738



ISBN 978-623-8052-84-4



9 786238 052844

Buku ini tidak diperjualbelikan.