

## BAB V

### IDEOLOGI TARI *BEDHAYA*

#### DI KERATON KASUNANAN SURAKARTA

Bab ini membahas tentang ideologi tari *bedhaya* di Keraton Kasunanan Surakarta untuk menjawab permasalahan kedua dalam penelitian ini. Pembahasan ini dimaksudkan untuk mengungkap ideologi yang ada di balik tari *bedhaya* di Keraton Kasunanan Surakarta. Ideologi merupakan keyakinan atau gatasan. Seluruh artifak dalam berbagai bentuk ekspresi budaya merupakan produk-produk ideologi. Ideologi menyangkut persoalan wilayah kesadaran, baik individu maupun kolektif, dari kehidupan manusia, sehingga, ideologi adalah segala yang sudah tertanam dalam diri individu sepanjang hidupnya dan produksi sejarah yang seolah-olah menjelma menjadi sesuatu yang alamiah (Takwin dalam Althusser, 2004: xvi-xvii).

Ideologi berdasarkan sistem nilai budaya dapat menimbulkan ide-ide untuk mengembangkan kesadaran, baik secara individu maupun kelompok sehingga dapat terbangun alam pikiran manusia, bentuk-bentuk perilaku kehidupan, serta benda-benda atau fenomena hasil ciptaannya yang berwujud budaya setempat. Ideologi digunakan sebagai pendekatan untuk dapat mengetahui sistem kepercayaan yang tersembunyi dan menjadi dasar dalam bentuk analisis tekstual yang bertujuan untuk menemukan nilai. Menurut Takwin (2003: 5), ideologi adalah sekumpulan gagasan yang menjadi panduan bagi sekelompok manusia dalam bertindak laku mencapai tujuan tertentu. Ideologi memberikan arah bagi gerakan pembebasan. Ideologi menjadi keyakinan (*belief*) bagi kelompok itu.

Fenomena pemadatan (transformasi) dalam tari *bedhaya* merupakan bagian dari kehidupan membudaya yang terjadi di Keraton Kasunanan Surakarta. Fenomena itu muncul sebagai bentuk representasi dari suatu sistem nilai atau juga keyakinan yang tertanam dalam kehidupan masyarakat Surakarta. Pembahasan terhadap bentuk-bentuk representasi dari sistem nilai tersebut diharapkan dapat memberikan pemahaman terhadap ideologi yang melandasi tumbuh dan berkembangnya tari *bedhaya* di Keraton Kasunanan Surakarta.

Ideologi dapat menumbuhkan ide-ide untuk mengembangkan kesadaran yang terbangung dalam pikiran manusia, bentuk perilaku kehidupan, dan benda-benda atau fenomena yang berwujud budaya. Budaya merupakan suatu pola hidup menyeluruh bersifat kompleks dan luas yang berkembang dan dimiliki bersama oleh sebuah kelompok orang serta diwariskan secara turun temurun dari generasi ke generasi berikutnya. Menurut Koentjaraningrat (dalam Geriya, 2008: 15), kebudayaan memiliki pengertian yang sangat luas mencakup seluruh sistem gagasan dan rasa, tindakan, serta karya yang dihasilkan manusia dalam kehidupan bermasyarakat, yang dijadikan miliknya dengan belajar. Pada hakikatnya kebudayaan adalah perwujudan kemampuan manusia untuk menyesuaikan diri secara aktif terhadap lingkungan dalam arti yang luas. Oleh karena itu, kebudayaan merupakan pola bagi tingkah laku, baik nyata maupun tidak nyata, yang diperoleh dan diwariskan melalui proses belajar.

Pemadatan dalam kebudayaan adalah terjadinya perubahan bentuk kebudayaan dengan implikasi beraspek besar dan luas, mencakup dimensi dan unsur kebudayaan dengan pembesaran skala secara horizontal dan vertikal. Pemadatan budaya mengarah pada perubahan yang sangat kompleks. Perubahan budaya memberikan tatanan baru dalam setiap aktivitas kemasyarakatan. Perubahan ini dapat memengaruhi wujud (dimensi) kebudayaan, yaitu ide (gagasan) yang menjadi inti kebudayaan terdiri atas nilai-nilai budaya yang merupakan hasil abstraksi pengalaman pendukungnya; perilaku (aktivitas) yang menguasai sikap dan tingkah laku manusia; dan fisik (artifak) mencakup benda dan peralatan karya manusia (Geriya, 2008: 17). Setiap buah hasil atau karya budaya dapat dipastikan mengandung ketiga unsur tersebut, termasuk juga dalam sebuah karya seni. Pada setiap pemadatan sudah barang tentu akan terjadi suatu perubahan dari yang tua menjadi muda atau dari yang lama menjadi baru, dari tradisional menjadi modern.

Tari *bedhaya* merupakan salah satu warisan budaya yang masih bertahan dan berlangsung dalam kehidupan masyarakat Surakarta. Warisan ini merupakan bagian dari kehidupan membudaya yang terjadi di Keraton Kasunanan Surakarta sehingga muncul sebagai bentuk representasi dari suatu sistem nilai atau

keyakinan yang tertanam dalam kehidupan masyarakat Surakarta. Berubahnya fungsi yang terjadi dalam tari *bedhaya* sudah barang tentu berimplikasi pada perubahan ideologi.

Tari *bedhaya* dalam penciptaannya dilatarbelakangi oleh gagasan raja, karena segala peninggalan dari bangunan keraton, senjata hingga seni hiburan tari merupakan karya raja. Gagasan ini kemudian membangun sebuah keyakinan bahwa karya raja bersifat agung, mistis, sakral, dan religius, sehingga rakyat bahkan semua *abdi dalem* dan keluarga keraton meyakini peran dan kuasa raja sebagaimana dewa. Kecenderungan ini berakar pada sejarah keraton Surakarta yang berdiri dan berideologi Hindu-Budha antara abad VIII M dengan kepercayaan Dewaraja, yaitu kekuatan atau esensi kedewataan yang menyatu kedalam diri raja (Sedyawati, 2012: 224-225). Tari *bedhaya* sebagai tari yang termasuk dalam ciptaan raja digunakan sebagai legitimasi atas kedudukan dan wibawanya sebagai seorang pemimpin untuk tetap dihormati, disanjung, dikagumi sehingga rakyat dan semua bawahan bahkan keluarga keraton senantiasa mentaati perintah raja. Tari *bedhaya* dijadikan sebagai simbol kekuasaan raja agar rakyat menghormati dan menghargai kedaulatan raja.

Seni tari merupakan bentuk produk budaya manusia yang berupa gerakan yang berbasis pada kegiatan kreatif. Kesenian akan hidup jika ada kreativitas, yaitu kreatif dalam membuat karya, kreatif dalam menggelar maupun dalam mensosialisasikan dan menghidupi seni, termasuk menggalang dana dengan berbagai cara. Seniman dapat mendapatkan penghasilan dari sebuah kegiatan kreatif, sebaliknya seniman juga dapat memanfaatkan dunia industri sebagai sarana promosi dan memasarkan karya-karyanya. Tari *bedhayan* yang mempunyai gerakan sangat indah dibutuhkan penata tari (koreografer) dan penata busana tari dengan memberikan kesan estetika sehingga dinilai jual sebagai konsumsi publik penikmat seni, cara produksi semacam itu disebut hubungan produksi, yang menurut Marx Berry, (1983) hubungan produksi ini adalah hubungan sosial. Masyarakat kapitalis memiliki gagasan cara berproduksi tersebut menggambarkan

hubungan antara pekerja dengan majikannya, peralatan, teman sekerja dan kegiatannya.

Tarian tradisi daerah yang berbentuk *bedhaya* dan muncul dengan versi baru dengan sebutan *bedhayan* menandakan telah bergesernya nilai dan *pakem* beberapa seni tari daerah di Indonesia, khususnya di Jawa Tengah. Fenomena pergeseran nilai dan perkembangan dinamis pada tari *bedhaya* disebabkan faktor-faktor pendorong diantaranya yaitu faktor internal dan eksternal. Faktor internal merupakan faktor dari sisi koreografer/seniman, penari, penggrawit, penata panggung, tata lampu, dan lain-lain. Seniman modern yang menguasai dan ahli di bidang *pakem* tari berkeinginan untuk lepas dari kendali dan kungkungan *pakem* tradisional yang sifatnya statis, ritualistik, dianggap membosankan dan kurang menghibur (Sal Murgiyanto, 1993). Faktor eksternal merujuk pada paham atau pengaruh luar terhadap pemikiran seniman dalam menggagas bentuk tari daerah dengan corak, motif dan tujuan tertentu. Seniman modern pada umumnya berusaha menyesuaikan produk daerah yang dapat diaplikasikan dan dikonsumsi publik zaman modern. Pengaruh faktor eksternal pada para seniman modern dapat diidentifikasi dari sikap seniman yang mudah menyerap dan menerima teknologi informasi budaya global, media massa, agen budaya populer, pariwisata budaya, pemilik kepentingan (Pemerintah).

Dinamika perkembangan tari *bedhayan* dalam pandangan diakronis dimulai pada tahun 1990 yang berawal dari munculnya karya tari dengan nama *bedhaya* kreasi baru antara lain *Bedhaya Sarporodra* Karya Saryuni Padminingsih dan tari *Bedhaya Dhu-Dhu* 1990 karya Sri Sunarmi. Karya-karya tari *bedhaya* yang diciptakan di tahun 2000–2019 antara lain adalah *Bedhaya Silih Warna* karya Sunarno Purwolelono pada tahun 2001, *Bedhaya Parang Kencono* karya Begug Purnomosidi, *Bedhaya Silikon* Fitri Setyaningsih pada tahun 2005, *Bedhaya Cheki* karya Teguh Sutrisno pada tahun 2008, *Bedhaya Kalinyamat*, *Bedhaya Tiga Welas*, *Bedhaya Pitulas*, *Bedhaya Puja Sinangling*, *Bedhaya Angga Kusuma* atau sering disebut *Bedhaya Santri* karya Hadawiyah Endah Utami, *Bedhaya Wahyu*



*Eko Buwono* karya Wasi Bantala, *Bedhaya Ken Arok* karya Wasi Bantala, *Bedhaya Bengawan* karya Djarot B Darsono, *Bedhaya Angon Angin* karya Djarot B Darsono, *Bedhaya Kandjeng Ibu* karya Diane Indri Hapsari, *Bedhaya Welassih* karya A Tasman, *Bedhaya Persojo* karya Teguh Supriyanto, *Bedhaya Tumurun* karya Rusini dan Wahyu. Motif dari perubahan pada tari *bedhayan* adalah kesadaran untuk merubah perspektif produk budaya kesenian tradisional yang dipandang agung dan milik elit penguasa setempat, hal ini biasa dilakukan agar dapat diterima oleh masyarakat luas. Tren budaya global bertumpang tindih dengan praktik-praktik budaya setempat, seperti dalam praktik seni budaya seperti tari, budaya global diadopsi untuk menghadirkan bentuk-bentuk konsumsi yang dipengaruhi oleh nilai-nilai, pengertian dan ideologi yang bersesuaian dengan selera pasar. Karya seni diintervensi oleh tren globalisasi kemudian disesuaikan dengan zaman dan pola pikir yang berbeda sehingga muncul karya baru. Kebebasan berkarya disinyalir dari semakin tingginya tingkat pemikiran manusia dengan terbukanya dunia melalui teknologi. Kreativitas seniman/koreografer dapat mengeksplorasi gerak dengan karya untuk karya-karya tari dengan inovasi-inovasi yang unik, indah dan yang lebih utama dapat menghibur (Piliang, 2000: 62).

Karya yang dihasilkan seniman di era modern lebih mengedepankan prinsip-prinsip ekonomis, sehingga kreativitas senantiasa dihubungkan dengan penyesuaian tren kekinian dan mencoba menghadirkan karya yang berbeda dari sebelumnya, hal ini dilakukan berdasarkan berbagai macam tujuan, diantaranya agar karya yang dikreasi lebih dikenal dan fenomenal. Manusia memiliki ideologi dalam berkarya yang direalisasikan kedalam strategi atau cara-cara dalam meraih sesuatu yang diinginkan. Ideologi merupakan sistem pemikiran yang menyeluruh dan bercita-cita menjelaskan wajah dunia sekaligus mengubahnya. Ideologi merupakan keseluruhan prinsip atau norma yang berlaku didalam suatu masyarakat yang meliputi beberapa aspek, seperti, sosial, politik, ekonomi, dan budaya. Ideologi sebagai suatu gagasan dan pandangan memiliki perangkat unsur: pertama, dalam ideologi termuat pandangan-pandangan antropologi, sosiologi, politik secara komprehensif tentang manusia serta alam semesta tempat manusia

hidup; kedua, terdapat rencana penataan kehidupan sosial dan politik yang kadangkala menuntut adanya perubahan atau perombakan; ketiga, ada usaha mengarahkan masyarakat untuk menerima secara yakin gagasan itu; keempat, ideologi diarahkan untuk menjangkau lapisan masyarakat seluas mungkin (Sastrapratedja dan Riberu, 1986: 4-6).

Berdasarkan uraian di atas, diketahui bahwa perkembangan tari *bedhaya* di Keraton Kasunanan Surakarta tampak dilatarbelakangi oleh ideologi yang berbeda-beda. Dalam tari *bedhaya* sakral terdapat ideologi yang terkait dengan nilai-nilai kepercayaan (ideologi religi) yang berlaku pada individu atau kelompok warga masyarakat Surakarta. Dalam perkembangan tari *bedhaya* yang dilakukan oleh kalangan akademisi maupun seniman tampak ideologi pasar yang mendasarinya. Adapun ideologi tari *bedhaya* secara terperinci adalah sebagai berikut:

#### **A. Ideologi Religi (Sebelum tahun 1939)**

Seni pertunjukan ritual yang dimiliki oleh suatu masyarakat tertentu merupakan bagian dari kebudayaan masyarakat tersebut. Demikian juga seni tradisonal Jawa, juga merupakan bagian dari kebudayaan Jawa. Tarian ritual Jawa lahir dari rahim kebudayaan Jawa dan sekaligus mendukung dan menjadi bagian kebudayaan Jawa. Pusat kebudayaan Jawa adalah keraton dengan raja sebagai penguasa tunggal, maka dalam pandangan Jawa rajalah sebagai pengampu kebudayaan Jawa. Pandangan masyarakat Jawa mengenai kedudukan raja itu tampak di dalam tradisi sastra yang menyertai asal-usul penciptaan tari. Tari-tarian Jawa yang dikenal sampai sekarang menurut tradisi sastranya merupakan ciptaan raja-raja Mataram, seperti Panembahan Senopati, Sultan Agung, Hamengku Buwana I, dan lain-lain.

Seni tari sebagai suatu karya cipta tidak dapat dipisahkan dari pandangan dunia (*world view*) penciptanya. Suatu seni tari dicipta oleh penciptanya melalui renungan yang panjang. Renungan pencipta ini dipengaruhi, bahkan diarahkan oleh pandangan dunianya. Sedangkan padangan dunia pencipta ini dibentuk oleh kebudayaan masyarakatnya. Oleh karena itu tarian Jawa berbeda dengan tarian Minangkabau atau Irian Jaya oleh karena pandangan dunia Jawa berbeda dengan

pandangan dunia masyarakat Minangkabau maupun Irian Jaya. Dengan demikian untuk memahami suatu tarian daerah haruslah dikaitkan dengan pandangan dunia masyarakat pendukungnya.

Tarian dipandang sebagai suatu tanda atau rangkaian tanda-tanda maka dia dicipta berdasarkan titik tolak pemikiran ideologis tertentu. Oleh karena itulah di dalam sebuah tanda (atau teks) terdapat suatu ideologi (Zoest, 1992: 104-105). Sejalan dengan itu maka di dalam menginterpretasikan sebuah karya seni haruslah sampai pada permasalahan ideologi. Kebudayaan Jawa dalam sejarahnya sangat banyak mendapat pengaruh asing. Pengaruh asing tersebut antara lain berasal dari India, Arab, dan Barat. Secara berturut-turut pengaruh India membentuk ideologi Hindu-Budha, pengaruh Arab membentuk ideologi Islam, sedangkan pengaruh Barat membentuk ideologi modern. Meskipun masyarakat Jawa telah berhasil meramu pengaruh asing itu menjadi satu kesatuan utuh, akan tetapi unsur-unsur budaya asing itu masih dapat dikenali jejaknya.

*Bedhaya* merupakan tarian sakral yang tertua (Nusjirwan, 1967: 31) merupakan pusaka keraton Kasunanan yang konon dicipta oleh Sultan Agung (Soedarsono, 1991: 37-38). Pertunjukan *Bedhaya* diselenggarakan pada upacara Abhiseka Krama atau Jumenengan Dalem (Penobatan raja) atau pada saat Tingalan Jumenengan Dalem (ulang tahun penobatan raja). Pada saat ini keraton Surakarta menyelenggarakan pertunjukan *bedhaya* setahun sekali, yakni pada hari kedua bulan Ruwah. Tanggal ini merupakan tanggal ketika Susuhunan Paku Buwana XII naik tahta. Upacara Tingalan Jumenengan Dalem ini sifatnya agak tertutup dan pribadi. Tempat pelaksanaannya di pendapa Sasanasewaka dan para putri duduk di dalem Prabasuyasa. Berhubung sifatnya yang pribadi itu, maka sesudah upacara resmi berakhir residen dan para tamu undangan lainnya segera meninggalkan tempat pasamuhan, sehingga tarian *bedhaya* itu hanya disaksikan oleh Sunan bersama keluarga, kerabat, dan para abda dalem saja. Keadaan ini berubah ketika pada tahun 1920 Sunan mengizinkan permohonan Residen Harloff untuk ikut menyaksikan tarian sakral ritual itu (Darsiti, 1980: 152).

*Bedhaya* merupakan sebuah pusaka keraton yang ditarikan oleh sembilan orang gadis di dalam keraton Surakarta mempunyai kedudukan lebih tinggi

daripada berbagai macam tarian bedhaya lainnya. Kesembilan penari itu mengenakan kostum yang sama, yakni busana basahan pengantin puteri yang akan dipertemukan (Hadiwidjojo, 1978: 45) dan menarikan tipe tari puteri yang sama. Ketika menari kesembilan puteri itu haruslah dalam keadaan bersih, dalam arti tidak sedang menstruasi. *Bedhaya* melambangkan pertemuan mistis antara Senopati, raja pertama Mataram dengan Kanjeng Ratu Kidul, penguasa Laut Selatan. Babad Tanah Djawi menyebutkan, bahwa ketika Senopati bertapa di pantai Laut Selatan untuk menambah kekuatan batinnya agar kelak dapat naik tahta Mataram, air laut mendidih. Kanjeng Ratu Kidul sangat cemas dan segera menemui Senopati. Seraya menyembah Ratu Kidul memohon agar meditasi Senopati dihentikan. Kanjeng Ratu Kidul menjajikan bahwa permohonan Senopati agar kelak menjadi raja Mataram akan terkabul, bahkan keturunannya juga akan menjadi penguasa tanah Jawa tanpa tanding. Kanjeng Ratu Kidul menjanjikan bala bantuan para jin dan makhluk tak kasat mata untuk menjaga keselamatan Senopati dan keturunannya (BTJ, 1941: 77-79). Dalam pertemuan itu keduanya saling jatuh cinta dan terjadilah perkawinan sakral. Perkawinan sakral antara Senopati dengan Kanjeng Ratu Kidul kemudian diwariskan kepada anak cucu Senopati, sehingga semua raja-raja Mataram keturunan Senopati akan menjadi suami Kajeng Ratu Kidul. Ideologi yang menjadi latar belakang penciptaan Tarian Pusaka *bedhaya* dapat ditelusuri pada unsur yang berkaitan dengan nilai sembilan, yakni jumlah penari Bedhaya tersebut.

Alam pikiran Jawa, nilai atau bilangan sembilan memang mempunyai arti yang penting. Kanjeng Brongtodiningrat (dalam Soedarsono, 1984: 80) menyatakan, bahwa jumlah sembilan dalam tari *bedhaya* adalah merupakan lambang babahan hawa sanga, yakni sembilan lubang dalam badan jasmani manusia, sebagaimana keraton juga memiliki sembilan pintu utama. Sedangkan bentuk rakit lajurnya dipandang sangat erat hubungannya dengan gambaran bentuk jasmani manusia. Dalam hal ini bagian kepala dilambangkan dengan *Endel* dan *Batak*, leher dilambangkan dengan *Jangga*. Bagian badan dilambangkan oleh peran *Dhadha*, dan *Buntil* melambangkan organ sex. *Apit Ngajeng* dan *Apit Wingking* melambangkan tangan kanan dan kiri. Sementara *Endhel Wedalan*



*Ngajeng* dan *Endhel Wedalan Wingking* merupakan simbol kaki kanan dan kiri. Kanjeng Brongtodiningrat telah memberikan tafsiran atas nilai sembilan dalam tari Bedhaya.

Pandangan agama Hindu seluruh alam semesta ini terbagi menjadi sembilan arah mata angin yang disebut *nawa yonyatmaka*. Hal ini disimbolkan dalam bentuk Cakra, yakni simbol yang berbentuk lingkaran terbagi delapan dengan pusat lingkaran merupakan titik (arah) yang kesembilan, yakni yang merupakan inti pusat cakra. Dalam hal ini eksistensi *nawa yonyatmaka* sebenarnya terdiri atas sembilan jenis *adhara* atau sembilan jenis sikap yang disebut *nawadhara*. Dari *nawadhara* inilah kemudian lahir sembilan jenis sakti yang dikenal dengan istilah *nawa natha* atau sembilan penari (Pudja, 1976: 52). Dalam tradisi kepercayaan Hindu kehadiran sembilan jenis sakti dalam bentuk penari tersebut tak dapat dipisahkan dari keberadaan Siwa, karena dalam kepercayaan Hindu, Siwa adalah Nataraja atau raja dari para penari. Siwa adalah *yogi* yang paling menonjol di antara para dewa, yang sekaligus juga merupakan *the master of dance*. Dengan tariannyalah Siwa telah menciptakan alam semesta (Soedarsono, 1972: 30). Sehubungan dengan itu dapatlah dikatakan, bahwa *nawadhara* adalah merupakan sembilan jenis sikap gerak baku (*mudra*) yang dilakukan Siwa pada saat menari. Kesembilan *adhara* tersebut adalah *akula*, *muladhara*, *swadhistana*, *manipura*, *anahata*, *wisudha*, *lambhika*, *ajna*, serta *bindu* (Pudja, 1976: 53). Dengan demikian dapat ditegaskan bahwa lahirnya sembilan jenis sakti yang berupa sembilan penari (*nawa natha*) tersebut merupakan akibat dari aktivitas gerak (tari) Siwa pada saat *utpatti* atau mencipta atau penciptaan alam semesta.

Menurut kepercayaan Hindu-Bali, pembagian alam semesta menjadi *nawa jonyatmaka* tersebut dianggap sangat erat hubungannya dengan para dewa dalam alam semesta beserta kesepuluh simbol aksaranya (*dasa aksara*) yakni: Sa, Ba, Ta, A, I, Na, Ma, Si, Wa, dan Ya. Di dalam cakra aksara kelima (I) berada di dalam satu tempat kedudukan dengan aksara kesepuluh (Ya), yakni pada pusat cakra, titik yang kesembilan (Goris, 1986: 18). Sementara di dalam *Nyasa Nawa Sakti*, salah satu mantra Hindu, semakin ditegaskan bahwa kedudukan sembilan dewa dalam

sembilan arah mata angin adalah merupakan lambang dari kemahakuasaan Tuhan sendiri. Para dewa tersebut senantiasa berada dalam satu kesatuan dengan para saktinya. Siwa (Iswara) senantiasa berada dalam satu kesatuan dengan Umapatti, Brahma dengan Saraswati, dan Wisnu dengan Sri (Pudja, 1976: 193). Di dalam candi-candi Hindu-Jawa persatuan dewa dengan sakti itu dilambangkan dengan persatuan Lingga dan Yoni. Hal itu menunjukkan bahwa dalam paham Hindu-Jawa Siwa dianggap senantiasa berada dalam satu kesatuan dengan saktinya, yakni Umapatti atau Durga. Hanya dalam persatuan itulah alam semesta akan berada dalam suatu keseimbangan yang harmonis, subur, dan kuat sentausa. Jika ditelusur secara seksama, maka secara historis perkembangan alam pikiran Jawa sangatlah banyak dipengaruhi oleh pola-pola pikiran Hindu. Sedangkan kepercayaan Hindu yang banyak mempengaruhi alam pikiran Jawa itu lebih banyak bersifat Siwaistis. Hal ini dapat dibuktikan dengan banyaknya peninggalan candi-candi Hindu di Jawa, seperti Candi Dieng dan Prambanan. Selain itu, munculnya konsep raja-dewa (raja sebagai pengejawantahan dewa di dunia) yang semakin berkembang pada saat pemerintahan kerajaan Hindu di Jawa Timur semakin menegaskan besarnya pengaruh Siwaisme di Jawa. Menurut kebiasaannya, raja yang telah wafat dan dicandikan akan senantiasa diperdewa, sementara arcanya diletakkan di candi makam. Suatu contoh, seperti disebutkan dalam Negarakretagama pupuh 43 bait 6, di candi makam Sagala terdapat arca Ardhanareswara, sebuah arca dwitunggal sebagai lambang kesatuan raja Kertanegara dengan Bajradewi. Di sini Ardhanareswara diwujudkan dalam bentuk (simbol) kesatuan Siwa dengan saktinya Dewi Parwati (Slamet Mulyono, 1979: 226).

Timbulnya pemujaan terhadap kesatuan antara Siwa dan saktinya, antara lingga dan yoni, menunjukkan bahwa hakikat kesatuan antara pria dan wanita adalah sebagai perbuatan yang suci mulia yang bermutu sangat tinggi dalam keagamaan. Demikian pula tentunya antara raja dengan permaisurinya atau saktinya. Dalam konsep kerajaan, permaisuri adalah sakti raja. Oleh karena itu jika dalam penyajiannya tari *bedhaya*, hakikat kehadiran Sunan adalah sebagai saksi tunggal dari dan untuk sajian tari tersebut, maka tentunya tari *bedaya* mempunyai

hubungan yang sangat khusus dengan Sunan. Tari *bedhaya* itu tentu berfungsi sangat penting bagi Sunan dan keluarga istana. Hal ini akan semakin jelas dalam penghayatan terhadap tradisi penyajian tari *bedhaya*. *Bedhaya* pusaka ini senantiasa disajikan sebagai bagian yang amat penting dalam upacara penobatan seseorang menjadi raja di keraton Surakarta. Bagi seorang raja, saat penobatan adalah peristiwa yang paling penting dari seluruh masa kelahirannya sebagai raja. Sehingga dalam ritus kenegaraan ini, *bedhaya* tidak dapat dilepaskan dari fungsinya sebagai regalia. Sebagai pusaka kerajaan yang tuahnya akan senantiasa memberikan keteguhan terhadap kekuatan dan kekuasaan Sunan, serta kesejahteraan bagi negaranya. Fungsi *bedhaya* dengan demikian sama seperti fungsi sakti bagi Siwa. Dengan demikian dapat ditegaskan bahwa *bedhaya* merupakan sakti bagi Sunan. Jika *Bedhaya* menceritakan pertemuan mistis dan perkawinan sakral antara raja keturunan Senopati dengan Kanjeng Ratu Kidul, maka itu berarti suatu persatuan antara Siwa dengan sakti, persatuan antara lingga dengan yoni. Hanya dalam persatuan ini alam semesta akan berada dalam suatu keseimbangan yang harmonis, subur, sejahtera, dan kuat sentausa. Sejalan dengan itu, maka Ratu Kidul pada hakikatnya adalah sakti bagi raja-raja Mataram hingga raja-raja Surakarta dan Yogyakarta.

Sebuah karya seni yang bermutu tinggi dan diakui oleh masyarakat pendukungnya, biasanya dijadikan acuan untuk penciptaan karya seni sesudahnya. Hal ini disebabkan karena salah satu cara yang relatif mudah untuk mencapai kualitas tertentu yang diharapkan setara dengan kualitas karya seni yang dijadikan acuan. Demikian pula tari *bedhaya* yang dinilai kualitasnya tinggi sehingga sedikit banyak mempengaruhi proses penciptaan karya seni sejenis. Disisi lain pengkeramatan tari *bedhaya* menjadi salah satu pusaka keraton Surakarta mengakibatkan seniman tidak berani untuk mengubah bahkan mengembangkan garapannya sekalipun, kecuali apabila perubahan itu dikehendaki pihak keraton. Perkembangan dan perubahan-perubahan kesenian keraton Surakarta termasuk tari *bedhaya* dan *bedhaya-bedhaya* lainnya dipengaruhi oleh gejolak zaman yang menyertainya. Misalnya raja pada saat itu kurang perhatian terhadap kesenian karena perubahan politik dan ekonomi sehingga kurang memperhatikan

pertumbuhan generasi penerus yang berakibat pada kemunduran kesenian keraton. Akan tetapi apabila raja sangat bijaksana dalam pemerintahan dan memperhatikan semua beban yang dibebankan dipundaknya tentu kesenian pun tidak akan diabaikan sehingga dapat tumbuh bahkan berkembang dengan pesat. Masing-masing penyusunan tari bedhaya mempunyai awal berpijak pada peristiwa-peristiwa yang terjadi pada saat itu atau pengalaman atau ilham yang diterima raja. Vokabuler gerakannya merupakan pengembangan dari 63 vokabuler gerak pada *bedhaya*, pola lantai juga mengacu pada pola lantai yang ada pada *bedhaya*, jumlah penarinya pun juga menunjukkan kesamaan yaitu jumlah gasal. Busana yang dikenakan beragam (kebanyakan menggunakan bentuk dodot). Hal ini mengacu pada penyusunan dari tari *Bedhaya* (Kustianta, 1993: 39-41).

#### **B. Ideologi Awal tari *Bedhaya* (1939-1940)**

Tari *bedhaya* mengalami masa kejayaan pada abad ke 18 pada masa kekuasaan PB II, PB III, PB IV, dan PB VIII, artinya pada masa-masa itulah banyak diciptakan tarian *bedhaya* (G.R. Ay. Koes Indriyah dalam David t.t.: 59-60). Dari sekian banyak *gendhing bedhaya* hanya tinggal *gendhing* yang masih dapat diketahui tarian diantaranya *bedhaya durudasih*, *bedhaya pangkur*, *bedhaya tejanata*, *bedhaya endhol-endhol*, *bedhaya sukaharja*, *bedhaya kaduk manis*, *bedhaya sinom*, *bedhaya kabor*, *bedhaya gambir sawit* dan *bedhaya ketawang*. Banyak tari *bedhaya* yang hilang atau tidak terduga, disebabkan adanya larangan dari pihak keraton Surakarta bahwa tari dan karawitan milik keraton tidak diperbolehkan untuk dipelajari secara privat atau ditulis (didiskripsikan). Bila menginginkan belajar harus di dalam keraton, di samping itu ada peraturan yang membatasi bahwa yang boleh belajar tari hanyalah wanita yang belum menikah. Dengan demikian dapat dimaklumi jika jarang penari dapat mendalami tarian dengan sungguh-sungguh (G.R. Ay. Moertiyah, 1997).

Diantara 11 bentuk tari *bedhaya* yang dianggap paling tua adalah *bedhaya ketawang*. Tari *bedhaya ketawang* sampai sekarang disakralkan bagi pihak keraton Surakarta, disajikan hanya untuk rangkaian upacara *Jumenengan Tinggalan Dalem* di keraton. Bagi keraton Surakarta tari *bedhaya ketawang* merupakan salah satu



pusaka, sehingga jika disajikan sebagai pertunjukan diberlakukan ketentuan-ketentuan yang harus dipenuhi. Namun demikian tidak berarti semua tari *bedhaya* bersifat sakral dan tertutup bagi masyarakat umum, maka diciptakanlah tari-tari *bedhaya* lain yang sifatnya hanya untuk sesuka atau untuk kepuasan batin, untuk hiburan raja, yang mana cakupan sindenannya kebanyakan menggambarkan kehidupan raja semata (G.R. Ay. Moertiyah, 1997). Menurut Gusti Puger bahwa tari di samping sebagai hiburan juga sebagai ungkapan rasa syukur menyambut kelahiran seorang anak dan juga bisa digunakan untuk penyambutan tamu. Keberadaan tari-tari di lingkungan keraton pengelolaannya dilakukan oleh beberapa kelompok abdi dalem putri yang dibawah oleh Pengageng Parentah Keputren, diantaranya adalah kelompok abdi dalem *bedhaya*. Kelompok abdi dalem *bedhaya* memiliki tugas pokok sebagai penari *bedhaya*, di samping menari juga membantu segala pekerjaan yang ada di keputren termasuk menjaga keamanan, untuk itu kelompok abdi dalem *bedhaya* juga dilatih beta diri.

Sekitar tahun 1970-an, pada masa PB XII, Kanjeng Susuhunan Pakubuwana mengizinkan tari *bedhaya* dipelajari oleh masyarakat di luar keraton, yang memanfaatkan kesempatan pertama kali, ketika itu adalah ASKI/PKJT sebagai salah satu lembaga pendidikan dan lembaga budaya yang berkedudukan di Sasana Mulyo Baluwarti. Mulai saat itulah penari *niyaga* dan pengeprak keraton diperbolehkan berbaur latihan dengan penari *niyaga* dan pengeprak dari luar keraton, akhirnya hingga sekarang tari *bedhaya* mengalami banyak perkembangan dan dapat dipelajari dan disajikan di luar tembok keraton (G.R. Ay. Moertiyah, 1997).

Perkembangan tari gaya Surakarta pada hakikatnya merupakan suatu bentuk dinamika budaya yang dikarenakan oleh adanya perubahan-perubahan di dalamnya. Perubahan itu sendiri pada hakikatnya merupakan suatu tanda adanya kehidupan dan pergerakan yang berpengaruh terhadap timbulnya bentuk-bentuk baru sebagaimana pada tari gaya Surakarta juga banyak mengalami perubahan-perubahan bentuk dan konsepnya. Perubahan bentuk menyangkut pada persoalan pola gerak tarinya, adapun perubahan konsep berkenaan dengan penyikapannya yaitu dari pola pemikiran tradisi ke pola pemikiran modern. Modernisasi ini dalam

pengertian sebagai usaha untuk hidup sesuai dengan zaman dan konstelasi dunia sekarang, yang mengarah pada upaya-upaya manusia untuk mencapai nilai-nilai kehidupan yang universal (Koentjaraningrat, 1974: 138). Hal itu pada akhirnya membawa tari-tarian keraton ke dalam arus perubahan dan terus mengalami perkembangan dari waktu ke waktu antar generasi.

### C. Ideologi Baru tari *Bedhaya* (1950-1980)

Berawal pada tahun 1939, saat kehidupan keraton Kasunanan Surakarta mulai terpuruk ke dalam berbagai krisis, bahkan untuk mengatur rumah tangganya sendiri saja tidak berdaya, membuat pemerintah keraton tidak dapat lagi menyangga perekonomian kehidupan para abdi dalem Langentaya (Larson, 1990: 277). Seiring dengan menguatnya gerakan nasionalisme, membuat pemerintah Kolonial Belanda khawatir lalu mengambil sikap menekan kedudukan keraton sampai jatuh dalam berbagai bentuk krisis, puncaknya pada bulan Februari 1940 keraton Surakarta runtuh (Tjantrik Mataram, 1954: 129).

Runtuhnya keraton tersebut pada akhirnya membuat para empu tari mengalihkan perhatian pada kegiatan tari di luar keraton. Termasuk R.T. Koessoemakesawa yang disertai tugas memegang urusan kesenian Keraton Surakarta saat itu, pada tahun 1940 juga mulai mengajar tari di luar keraton yaitu di Perhimpunan Kesenian Mondroguno Surakarta (Tutuko, 2003: 7). Ketika di luar keraton itulah para empu tari mulai berani mencetuskan ide-idenya masing-masing untuk mengembangkan bentuk dan konsep tari gaya Surakarta dan secara tidak langsung menyebabkan pudarnya aturan-aturan tari tradisi keraton.

Bertolak dari kedua fenomena tersebut, maka pada tahun 1940an dapat dikatakan sebagai titik awal perkembangan tari di luar keraton. Di luar keraton, para empu tari mengajarkan tari berdasarkan interpretasi masing-masing, karena itu muncul *wilet* yang beragam yaitu teknik-teknik pribadi yang dikembangkan oleh masing-masing empu dan guru tari yang dalam kelanjutannya diwariskan dan dikembangkan oleh para pengikutnya. Di Surakarta para abdi dalem dan tokoh seniman terkemuka seperti Wira Pratomo, Wignya Hambeksa, Sindoe Hardiman dan Atma Kesawa, secara pribadi mengembangkan tari klasik di luar tembok

keraton. Mereka membuka kesempatan bagi masyarakat umum untuk belajar. Yang terjadi kemudian gaya-gaya pribadi seniman-seniman tersebut diwariskan dan dikembangkan oleh para siswa mereka. Dengan demikian sifat atau watak dari tari klasik yang berkembang kemudian adalah tari klasik plus, yaitu tari klasik keraton yang digarap kembali menurut interpretasi rasa pribadi para seniman pemuka tersebut (Rustopo, 2000: 91).

*Empu* tari dalam mengajarkan tariannya menggunakan tempat latihan di pendapa-pendapa milik para bangsawan keraton. Pada saat itu, ketaatan para empu tari terhadap keraton masih begitu kuat, sehingga mereka belum berani mengajarkan tari-tarian yang dianggapnya sakral atau yang dianggap pusaka keraton, seperti tari *srimpi* dan *bedhaya*. Para *empu* tari mengajarkan tarian keraton sebatas pada tari *wirèng* dan *wirèng pethilan* saja. Penggunaan tempat pendapa-pendapa tersebut pada gilirannya melahirkan aliran-aliran. Misalnya pendapa *Atma Hutaya* yang kemudian melahirkan aliran tari *Atmahutayan* dan pendapa di wilayah *Kemlayan*, melahirkan aliran tari *Kemlayan* (Parmadi, 2000: 92).

Pemikiran-pemikiran baru para *empu* tari di atas tidak sepenuhnya memiliki keleluasaan untuk mengembangkan ide-ide kreatifnya, di samping masih adanya rasa ketaatan kepada pihak keraton juga terbentur pada situasi keamanan dan ketenteraman yang tidak kondusif. Misalnya pada masa pendudukan Jepang (1942-1945) perkembangan tari sering mengalami kebuntuan karena adanya larangan kegiatan masyarakat pada malam hari. Pemerintah kolonial Jepang melarang berbagai kegiatan yang menghimpun massa, termasuk kegiatan berkesenian. Kecuali itu, terjadi pula perampasan gamelan besi milik masyarakat oleh Jepang (Fukami, 2001: 31).

Pada tahun 1950, di tengah-tengah situasi politik pemerintahan yang berkembang, muncul pemikiran baru terhadap arti pentingnya pembentukan tari gaya Surakarta secara lebih jelas melalui wadah organisasi Himpunan Budaya Surakarta (HBS). Upaya HBS untuk mengembangkan kesenian tradisi tersebut ibarat gayung bersambut dengan kebijakan pemerintah untuk membangun kebudayaan Indonesia yang berakar pada kesenian tradisi maka pada tahun 1950 itu pula berdirilah lembaga kesenian formal Konservatori Karawitan Indonesia

(KOKAR) Surakarta yang kini bernama SMK Negeri 8 Surakarta. Kedua lembaga ini dalam kelanjutannya dapat dikatakan sebagai penggerak utama dinamika tari gaya Surakarta. Perkembangan yang menonjol saat itu dapat diantaranya sebagai berikut.

1. Para *empu* tari berhasil mengolah gerak tari yang bertumpu pada dua gaya tari yaitu Kasunanan dan Mangkunegaran ke dalam bentuk baru yang kemudian mereka sebut dengan tari gaya Surakarta.
2. Kemudian daripada itu para *empu* tari berhasil mengemas dasar-dasar tari yang bersumber dari kedua keraton di atas menjadi pola dasar gerak tari yang sistematis untuk mendasari proses pembelajaran tari Jawa gaya Surakarta.

Dengan demikian dapat ditengarai bahwa tari gaya Surakarta yang berkembang sekarang ini adalah merupakan hasil kerja keras para cendekiawan, budayawan, dan *empu* tari di HBS dan KOKAR pada tahun 1950-an. Bentuk dinamika pada dekade awal dalam perkembangan Tari gaya Surakarta. Pada dekade ini hal yang menarik adalah bagaimana para *empu* tari pada awalnya mengembangkan tari menurut selera masing-masing, kemudian mereka merasa perlu untuk menyatu kembali. Dibalik itu mereka tanpa sadar tindakannya juga mengarah pada adanya pembakuan gerak tari yang dapat mengekang adanya pemikiran-pemikiran baru di masa depan.

Pada tahun 1960-an tari gaya Surakarta mulai bersentuhan dengan kegiatan yang bernilai ekonomis. Masyarakat tari mulai mengenal istilah *PY* (*péyé* yang berarti '*payu*') untuk menyebut kegiatan pentas tari yang dibayar. Istilah *PY* tersebut, dimunculkan pertama kali oleh Jaka Suharjo, seorang penari *gagahan* dari keraton Kasunanan Surakarta, yang bergerak sebagai pribadi di luar komunitas tari HBS dan KOKAR. Pribadi lain, pada dekade itu ada pula yang kemudian memunculkan istilah *PTL* yang berkonotasi "*pertolongan*", untuk menyebut kegiatan pentas yang tidak dibayar dan dianggap sebagai pertolongan atau membantu saja sehingga setelah pementasan penari tidak mendapat uang. Hal ini mengindikasikan bahwa dinamika tari gaya Surakarta saat itu masih digerakkan pula oleh para *empu* tari atau penari yang tetap mengembangkan gaya pribadinya.



Pada dekade ini, fenomena tradisi dan modern pun mulai mengemuka dalam berbagai bentuk. Upaya-upaya pengembangan tari diarahkan ke luar dari persoalan tradisi dan kewilayahan. G.P.H. Jatikusuma, pencetus Ramayana Prambanan, melontarkan gagasannya tentang kepribadian Indonesia modern, yang berlandaskan pada keselarasan dinamis antara seni budaya tradisi dengan cita rasa zaman. Hal ini disebabkan kepribadian Indonesia modern adalah revolusioner. Salah satu sifatnya adalah dinamik. Tetapi sebaliknya kepribadian Indonesia tidak (boleh) mengenal labilitas. Jadi apa yang harus diciptakan adalah *dynamic equilibrium*. Kita harus menjanjikan keindahan dalam *dynamic equilibrium* (Djatikoesoemo, 1962: 3).

Munculnya pertunjukan Ramayana pada tahun 60-an telah berhasil memunculkan *genre* tari baru pula yaitu *genre dramatari* atau *sendratari*. Dalam Pertunjukan Ramayana itu banyak muncul bentuk-bentuk dan teknik-teknik gerak baru sebagai konsekwensi dari adanya peran-peran yang bersumber dari Epos Ramayana seperti halnya gerakan kijang, kelinci, kera, jatayu, ular, dan sebagainya. Perubahan ini sangat berarti, karena mengilhami para seniman untuk menciptakan tarian baru seperti tari Pemburu Kijang, tari Kelinci, fragmen Taman Soka dan sebagainya.

Tahun 1970-an dinamika tari gaya Surakarta dapat dikatakan mulai memasuki babak baru dalam mengapresiasi persoalan tradisimodern untuk tari. Masyarakat seni pertunjukan di Surakarta saat itu belum dapat menerima kehadiran pertunjukan 'Samgita Panca Sona' karya Sardono, yang dipentaskan di Auditorium RRI Surakarta pada tahun 1970-an. Rustopo memaparkan penolakan terhadap karya 'Samgita Panca Sona' bahwa keterlibatan sebagian besar mahasiswa ASKI dalam reaksi menolak (berteriak-teriak dan melempar telur) terhadap pertunjukan "Samgita" karya Sardono di Auditorium RRI Surakarta pada tahun 1970-an awal, merupakan salah satu bukti bahwa mereka penganut paham waton yang setia, dan dari itu mereka menolak kehadiran unsur-unsur baru yang tidak ada dalam kamus waton (Rustopo, 1990: 392).

Pada tataran lain, seiring dengan bergulirnya pemikiran-pemikiran baru di atas, para seniman muda cenderung kian membebaskan diri dari batasan-batasan

tradisi yang bersifat mengikat dan lebih mengedepankan esensi perubahan yang bersifat kekinian sebagaimana yang terjadi di Barat. Mengenai pemahaman terhadap modernitas tari, dapat dipahami sebagaimana pernyataan Parani yang menyatakan bahwa Modern Dance mencetuskan suatu pandangan bahwa sumber dan titik tolak ekspresi seni tari tidak terbatas pada penyusunan gerak-gerak saja, tapi terutama pada diri manusianya sendiri dan interrelasinya dengan lingkungannya, lingkungannya masa lampau dan lingkungannya masa depan.

Benturan-benturan pandangan tradisi dan modern dalam masyarakat seni pertunjukan Surakarta meluas ke dalam skala nasional, oleh karena itu dapat dipandang sebagai realita yang menarik untuk dikaji. Fenomena yang menonjol terhadap adanya wacana tradisi dan modern adalah dengan adanya kegiatan tari di Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (PKJT). PKJT adalah proyek pemerintah pusat yang mulai diprogramkan pada Pelita tahap kedua (1970/1971-1974/1975). Pusat kebudayaan ini berlokasi di Surakarta. Selain di Jawa Tengah, proyek-proyek sejenis ini juga diadakan di Sulawesi Selatan (di kota Ujung Pandang), Bali (di kota Denpasar), Daerah Istimewa Yogyakarta, dan Sumatra Utara (di kota Medan). Tugas dan fungsi PKJT adalah sebagai dapur atau laboratorium pengolahan seni. Pengolahan seni yang dimaksud meliputi: penggarapan seni 'baru,' penataran tenaga teknis dan atau pamong seni, pembicaraan tentang masalah-masalah kesenian, dan hal-hal lain yang dianggap penting.

Salah satu langkahnya, PKJT merekrut seniman-seniman kreatif yang bertempat tinggal di Surakarta dan sekitarnya, membuat semacam laboratorium untuk kegiatan pengolahan dan pengembangan seni tradisi yaitu menggali *sekaran-sekaran* yang menjadi *vokabuler* tari Jawa gaya Surakarta. *Sekaran-sekaran* ini selanjutnya dikembangkan sesuai dengan citarasa saat itu. Setelah adanya jurusan tari pada Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta tahun 1977 (sekarang menjadi ISI Surakarta), yang selanjutnya bersinergi dengan PKJT, membuat perkembangan tari gaya Surakarta menjadi semakin pesat. Ada hal menarik dari bentuk kerjasama antara PKJT dan ASKI di atas yaitu mencuatnya nama '*Sasonomulyo*' yang notabene sebagai tempat kegiatan tari (Wawancara: Wahyu S.P, 2016). Pada tahun 1980-an dikenal tari gaya

Sasonomulyo di samping tari Jawa gaya Surakarta. Sebuah gaya yang berkembang luas tidak hanya di Surakarta akan tetapi di Jawa Tengah. Ciri gaya Sasonomulyo yang menonjol adalah: volume gerak yang lebih diperluas; tempo gerak dipercepat; dan pengolahan teknik gerak rampak yang diadopsi dari teknik-teknik tari Barat yang dikembangkan oleh Balanchine, terutama berkaitan dengan postur tubuh penari (Wawancara : Wahyu S.P, 2017).

Balanchine memilih penari yang bertangan dan kaki panjang. Dalam hal ini, tentu berkaitan dengan pengolahan volume gerak. Dengan tangan dan kaki yang panjang, dapat dicapai volume gerak yang lebih besar, dengan demikian pengolahan volume menjadi semakin banyak menghasilkan bentuk dan variasi gerak. Pengolahan volume gerak yang lebih luas ini, sangat mendominasi pemikiran-pemikiran Balanchine. Konsep Balanchine inilah yang diadopsi oleh Gendhon Humardani dan kemudian dikembangkan pada tari Jawa gaya Surakarta. Termasuk pula kesamaan dalam hal mengolah kecepatan gerak. Antara Balanchine dan Gendhon, keduanya samasama memperhatikan pengolahan kecepatan gerak tari yang mempunyai kecenderungan lebih cepat. Kedua tokoh ini pun memiliki kesamaan lain dalam hal orientasi pengembangan tari. Mereka sama-sama bertolak dari tari tradisi (Parmadi, 2008: 39).

Pengadopsian teknik tari yang dikembangkan Gendhon melalui PKJT-ASKI atau gaya Sasonomulyo ini sempat memunculkan polemik di antara seniman tari Jawa. Sebagian seniman menganggap teknik *rampak* ini menghilangkan ciri khas tari tradisi yang menonjolkan *wiledan* yang mempribadi. Di luar itu, Sasonomulyo kemudian dikenal sebagai penghasil karya-karya seni tradisi yang bercitra modern. Rustopo (1990: 82) menegaskan bahwa nama Sasonomulyo makin dikenal masyarakat luas sejak PKJT dan ASKI menghasilkan karya-karya seni tradisi yang bercitra modern. Melalui "Durham Festival Oriental Music" 1979 di Inggris nama Sasonomulyo dikenal oleh masyarakat musik dan tari seluruh dunia, karena keikutsertaan PKJT/ASKI dalam festival itu menggunakan nama Sasonomulyo.

Lahirnya gaya Sasonomulyo karena banyaknya perubahan-perubahan pada tari tradisi yang dilakukan di ASKI/PKJT, dan karena mungkin bentuk dan isinya dirasakan lain dengan tari tradisi yang sudah ada, maka muncul pernyataan gaya

Sasonomulyo. Pernyataan tentang gaya Sasonomulyo ini pernah dilontarkan pada diskusi tari dalam Festival Penata Tari Muda II-1979 di Jakarta dan mendapat berbagai tanggapan. Suatu gaya tari tertentu akan muncul karena ada lingkungan pendukungnya, demikian pula gaya Sasonomulyo (Prabawa, 1982: 17).

Dalam kelanjutannya, gaya Sasonomulyo ini mendasari keterbukaan para pelaku seni di Surakarta. Mereka tidak lagi menganggap pakem sebagai hal yang mengikat. Mereka memperlakukan vokabuler tradisi sebagai materi untuk mengekspresikan karya-karyanya yang cenderung bersifat pribadi, sehingga karya-karya yang muncul sangat individual. Hal ini kian marak di tahun 1990 yaitu dengan adanya bentuk kolaborasi tari antar seniman dari berbagai daerah, baik dari dalam negeri ataupun luar negeri.

Tahun 1998 terjadi perubahan yang sangat berarti terkait dengan peristiwa reformasi yang ditandai dengan lengsernya Presiden Suharto. Sejak reformasi ini, loyalitas terhadap patronpatron kesenian yang dibangun pemerintah tidak lagi mendominasi kerja seniman. Setelah itu bermunculan kekuatan-kekuatan seni baru dari adanya sanggar-sanggar atau kelompok-kelompok seniman yang membentuk kantong-kantong kesenian seperti halnya Sanggar *Wayang Suket* (Solo), *Teater Garasi* (Yogyakarta), *Teater Gidag-Gidig* (Solo), *Teater Utan Kayu* (Jakarta), *Teater Oncor* (Jakarta), *Teater Lorong* (Jakarta) dan lain-lain. Tampilnya kantong-kantong kesenian tersebut dinyatakan sebagai pusat-pusat alternatif (Yampolsky, 2006: 170). Kantong-kantong kesenian tersebut saling berinteraksi dan memberi ruang ekspresi bagi siapapun. Sejak itu pementasan kesenian tidak lagi berpusat pada gedung-gedung kesenian, tetapi menjadi tersebar di kantong-kantong kesenian tersebut.

Fenomena-fenomena tersebut dapat diketahui bahwa dari waktu ke waktu, sejak tari gaya Surakarta ke luar dari keraton sampai dewasa ini telah banyak memunculkan kepribadian-kepribadian tertentu dan pemikiran-pemikiran yang sangat berarti bagi perkembangan tari. Rentetan peristiwa tari yang berkenaan dengan konsep-konsep, prinsip-prinsip, dan pandangan-pandangan yang mendasari perkembangan tari gaya Surakarta dijadikan wahana untuk melihat hal-hal yang



melatarbelakangi dan mencermati faktor-faktor yang mempengaruhi terjadinya dinamika tari Jawa gaya Surakarta.

Konsep-konsep, prinsip-prinsip, dan pandangan-pandangan dari para seniman sangat bervariasi, karena itu mempertanyakan faktor-faktor yang mempengaruhi perubahan tari gaya Surakarta menjadi sangat menarik mengingat masing-masing seniman memiliki latar belakang pengetahuan dan kepentingan yang berbeda-beda. Pemikiran-pemikiran tersebut tentu dapat dipandang sebagai persoalan yang menarik, untuk mengarahkan pemahaman terhadap empat hal, yaitu *pertama*, untuk melihat dan memahami isu-isu dan situasi-situasi yang berkenaan dengan perubahan tari gaya Surakarta dari perspektif pelaku perubahan; *kedua*, mencermati secara sistematis yang dilakukan oleh para seniman dalam melakukan perubahan terkait dengan kepentingannya; *ketiga*, menemukan pengetahuan yang mendalam terhadap perlakuannya dalam merubah bentuk, tema dan fungsi tari gaya Surakarta; dan *keempat*, untuk mengenali aktualisasi sikap-sikap dan tindakan yang muncul atas adanya perubahan tari gaya Surakarta pada setiap dekadenya.

#### **D. Realitas Sosial Tari *Bedhaya***

Pada saat sekarang *bedhaya* sebagai *abdi dalem* sudah tidak ada lagi di lingkungan keraton, yang ada hanya *abdi dalem* saja, sedangkan dalam hal tari, *bedhaya* mendapat tempat yang istimewa di keraton. Hal ini dibuktikan dengan berhasilnya dilakukan rekontruksi terhadap tari *bedhaya* yang sebenarnya telah melalui proses cukup panjang. Pada tahun 2000-2002 rekontruksi tari *bedhaya* berhasil di pentaskan. Setelah dilakukan pemadatan terhadap gerak tari yang sama (pengulangan gerakan) maka tari yang tadinya memakan waktu 4-5 jam setiap pentas itu, kemudian hanya dipentaskan selama 2 jam. Pemadatan waktu tersebut sesuai dengan arahan yang diberikan Sultan Hamengku Buwana X. Tahun 2002 tari *bedhaya* berhasil dipentaskan lagi setelah lebih dari seratus tahun tidak hadir di acara keraton. Berbagai aturan seperti haru perawan, dalam kondisi “suci” tetap menjadi aturan yang pantang dilanggar.

Ideologi tari *bedhaya* ini tidak terlepas dari perubahan sifat utama dari masyarakat dan kebudayaannya. Tidak ada masyarakat atau kebudayaan yang tidak berubah. Perubahan dapat bersifat evolutif atau revolutif dan dapat disebabkan oleh faktor *eksternal* atau *internal*. Pembangunan multifasial yang dilaksanakan di Indonesia membawa serta berbagai perubahan. Perubahan-perubahan yang terjadi di Indonesia juga berdampak pada keraton Surakarta. Sejak pemerintahan Paku Buwono IX, keraton Surakarta secara politis sudah tidak memiliki daerah kekuasaan yang luas seperti pemerintahan raja-raja terdahulu. Dalam posisinya sebagai sumber kebudayaan Jawa, keraton Surakarta artinya tidak lagi punya otoritas yang berpengaruh secara politis terhadap masyarakat. Garis hubungan antara penghuni keraton dengan masyarakat disekelilingnya tidak bisa dikatakan simplitis sebagai hubungan *kawula-gusti* dalam pengertian lama, akan tetapi lebih mendekati hubungan antara masyarakat dengan aset budaya tradisional yang harus dijaga. Sebenarnya, keraton Surakarta mulai mengalami perubahan sejak masa pemerintahan Paku Bowono X. Sejak Paku Buwono X dilantik, berlaku peraturan seremoni baru yang menyangkut penerimaan tamu agung, yaitu jika datang secara resmi di kerajaan Surakarta dan berkunjung ke keraton. Pada masa pemerinyahan raja ini keraton lebih bersikap terbuka terhadap pengaruh dari luar.

Keraton sebagai suatu komunitas mengadakan interaksi dengan komunitas lain di luar dunia keraton. Interaksi ini menjadi lebih intens sesudah sunan bersikap terbuka bagi kebudayaan Barat. Dengan demikian, keraton terbuka untuk masuknya tradisi kecil dan disamping itu keraton juga banyak meminjam unsur-unsur peradaban Barat, seperti potongan pakaian, pendidikan, penyelenggaraan pesta dan lain-lain. Etika Jawa masih dapat dipertahankan, terutama yang diberikan secara lisan termasuk pendidikan moral untuk anak-anak putri. Ada semacam kesepakatan dari para pengamat untuk mengkategorikan masyarakat Indonesia sebagai masyarakat yang sedang berada dalam keadaan transisional. Keadaan itu berkaitan dengan sedang berpindahnya masyarakat Indonesia dari kehidupan agraris tradisional yang penuh dengan nuansa spiritualistik atau magik menuju masyarakat industrial yang modern yang rasional dan materialistis. Warna kehidupan masyarakat industrial sudah terasa dalam denyut jantung kehidupan

masyarakat tapi corak kehidupan tradisioal belum hilang sama sekali. Masyarakat berada pada pintu gerbang, '*neither here and not here*'. Tidak dalam bingkai budaya tradisional dan tidak pula dalam bingkai budaya modern. Untuk tetap bertahan dan berpegang teguh pada kehidupan tradisional tidak mungkin lagi terutama karena dianggap sudah tidak sesuai dan ketinggalan jaman, tetapi untuk meninggalkan secara keseluruhan juga tidak mungkin karena model kehidupan dunia baru yang akan dituju pun juga belum terbentuk.

Masyarakat seolah tidak mampu untuk segera melangkah meninggalkan nilai dan gagasan budaya lama dan gagasan budaya lama itu telah menyatu dalam aliran darah mereka. Oleh karena itu berbagai sistem nilai lama tetap saja mereka pertahankan walaupun yang mereka pertahankan itupun akhirnya juga cenderung pada hal-hal melaksanakan dan mengembangkan konsep-konsep yang terkandung dalam sistem kepercayaan. Sistem upacara merupakan wujud kelakuan dari religi. Seluruh sistem upacara itu terdiri dari aneka macam upacara yang bersifat harian atau musiman. Masing-masing upacara terdiri dari kombinasi berbagai macam unsur upacara misalnya berdoa, bersujud, sesaji, berkorban, menari, menyanyi, berprosesi, berseni drama suci, berpuasa, bertapa. Acara-acara dan tata urut dari unsur-unsur tersebut adalah sudah tentu buatan manusia dulu kala dan merupakan produk akal manusia

Manusia adalah makhluk budaya, karena penuh dengan simbol, dapat dikatakan bahwa budaya manusia penuh diwarnai dengan simbolisme, yaitu paham yang mengikuti pola-pola yang mendasarkan diri atas simbol-simbol. Sepanjang sejarah budaya manusia, simbolisme telah mewarnai tindakan-tindakan manusia baik tingkah laku, bahasa, ilmu pengetahuan maupun religinya. Selain pada agama, dalam adat istiadat pun simbolisme sangat menonjol peranannya. Simbolisme tampak sekali dalam upacara-upacara adat yang mirip warisan turun temurun dari generasi tua ke generasi muda. Seperti pada upacara *Tingalandalem Jumenengan* yang menjadi simbol adalah tari *bedhaya*.

Ideologi kekuasaan (politik) sangat kental dengan keberadaan tari *bedhaya*, selain ideologi kekuasaan dapat juga diidentifikasi ideologi lain yang terdapat pada tari-tari *bedhaya* dengan memperhatikan makna dan tujuan pembuatan tari-tari

tersebut, diantaranya adalah ideologi kebebasan berkarya, ideologi eksistensi diri bertahan sebagai seniman, ideologi pasar, ideologi ekonomi untuk kesejahteraan dan ideologi estetika keindahan. Tari-tari ini tidak lagi terfokus pada hal-hal yang bersifat ritual ataupun religius, akan tetapi sudah mencerminkan representasi dari nilai-nilai seni dan estetika. Oleh karena itu landasan ideologinya adalah ideologi seni baik menyangkut senimannya maupun ide-ide garapan kreativitasnya yang pada dasarnya terfokus pada nilai-nilai seni dan estetika.

Kehidupan tari tradisi Jawa telah melalui proses yang panjang sejalan dengan perubahan pelaku tari tradisi itu sendiri dan sesuai dengan nilai-nilai yang berlaku pada zamannya. Tari tradisi Jawa yang dikenal selama ini bersumber pada tari tradisi keraton sejak zaman Mataram Kuno. Asal-usul penciptaannya dikembalikan kepada raja yang berkuasa pada masa itu, seperti Panembahan Senopati, Sultan Agung, Paku Buwono, Hamengku Buwono, Paku Alam dan Mangkunegara (Prabowo 1991: 1). Bergesernya fungsi keraton yang dulunya sebagai pusat pemerintahan menjadi tempat pengembang kebudayaan, membawa dampak yang cukup hebat terhadap segala sesuatu yang ada di dalam keraton Surakarta, termasuk tari *bedhaya*. Sejak saat itu tari *bedhaya* hanya sebagai suatu aset budaya yang keberadaannya harus senantiasa dijaga dan dilestarikan. Seiring perkembangan zaman yang semakin modern, tentunya sangat dipengaruhi kehidupan manusia. Begitu juga tari *bedhaya* yang sifatnya tradisional, sekarang sudah mengalami pergeseran. Hal ini sebagai bukti bahwa sifat kebudayaan akan senantiasa berubah setiap kurun waktu walaupun unsur aslinya akan tetap bertahan. Tari *bedhaya* telah mengalami pergeseran ideologi, antara lain adalah:

1. Adat Seremonial

Penyelenggaraan suatu pertunjukan resmi tari *bedhaya* menggambarkan keagungan ulang tahun jumenengan kenaikan tahta Sri Susuhunan, jadi hanya disaksikan kerabat keraton saja, tetapi pada tahun 1920 mulailah dilihat oleh tamu yaitu Residen Harloff bersama para pengikutnya pembesar sipil atau militer. mereka diundang untuk memberikan ucapan selamat kepada Sri Susuhunan dan meminta izin untuk diperbolehkan menyaksikan tari Bedhaya Ketawang. Terbukti pada saat peringatan kenaikan tahta raja Paku Buwono



XIII dihadiri para tamu undangan baik pejabat pemerintahan maupun tamu agung dari kerajaan asing. Mereka yang tidak diundang juga diperkenankan hadir apabila ingin menyaksikan tari *bedhaya*, tetapi dengan izin keraton.

## 2. Ketentuan Penari

Cerita dalam tari *bedhaya* mengandung percintaan antara Panembahan Senopati dengan Kanjeng Ratu Kidul, maka pembawa tarian itu bukanlah putri raja, melainkan para abdi dalem *bedhaya*. Peraturan pada zaman dulu sangat ketat sekali tapi sekarang sudah berubah. Mulai Paku Buwono XII tepatnya tahun 1988 peraturan tersebut tidak lagi dijadikan patokan. Terbukti putri Sinuhun yaitu G.R.A.Y Koes Murtiyah sebagai penari *bedhaya* (pada saat belum menikah) dan memerankan sebagai *batak* (pemimpin tari) dan sekarang menjadi pelatihnya. Sekarang orang dari luar keraton pun diperbolehkan menjadi penari *bedhaya* dengan syarat diizinkan oleh keraton. Hal ini dilakukan demi kelestarian tari *bedhaya* itu sendiri mengingat para kerabat keraton saat ini banyak yang tinggal di luar keraton. Pada zaman dulu, para penari tidak diperbolehkan menari jika dalam keadaan haid, tetapi sekarang diperbolehkan asal dimintakan izin dulu pada Kanjeng Ratu Kidul (G.R.Ay Koes Murtiyah).

## 3. Lama Pementasan

Sebelum masa pemerintahan Paku Buwono X, lama pementasan tari *bedhaya* adalah dua setengah jam dan latihan dimulai pada pukul 10.00. Setelah Paku Buwono X, lama pementasan diperpendek menjadi satu setengah jam dan latihan dimulai latihan pukul 13.00. Alasan pementasan diperpendek dikemukakan oleh G.R.A Koes Murtiyah yaitu, jika dua setengah jam, *pathetan* mana lagi yang akan dipakai. Larangan pengambilan gambar pada zaman dulu juga ditabukan, karena hanya akan mengurangi kesakralan yang terkandung dalam tari *bedhaya*, tetapi sekarang dengan kemajuan teknologi diperbolehkan mengambil gambar untuk dokumentasi.

Dengan adanya perubahan-perubahan tersebut diatas, maka makna yang terkandung dalam tari *bedhaya* juga ikut berubah dan bergeser. Pergeseran-pergeseran itu adalah pergeseran makna kebesaran dan kehormatan. Makna

kebesaran dan kehormatan dalam tari *bedhaya* telah mengalami suatu pergeseran yang cukup besar. Hal ini dikarenakan kedudukan dan fungsi keraton tempat tumbuh dan berkembangnya tari *bedhaya* telah mengalami perubahan dalam ketatanegaraan dan politik di Indonesia. Walaupun masyarakat di sekitar keraton menganggap raja masih berperan dalam berbagai aspek kehidupan, tapi bagi masyarakat secara umum menganggap raja hanya sebagai pemimpin adat di wilayah Surakarta.

Pergeseran tari *bedhaya* juga dirasakan dalam makna kekhusukan. Makna kekhusukan dalam tari *bedhaya* juga telah mengalami pergeseran. Pada saat ini latihan tari *bedhaya*, para penari tampak menari dengan terkesan biasa saja. Para penari akan terlihat serius pada saat acara pementasan. Dari sini dapat disimpulkan bahwa kekhusukan para penari disebabkan oleh penonton dan bukan karena adanya kesadaran dari penari bahwa itu merupakan tarian sakral yang harus dibawakan dengan keseriusan. Para peserta acara *Tingalandalem Jumenengan* saat menyaksikan tari *bedhaya* juga juga terkesan biasa saja dan seolah olah tidak memperhatikan. Para tamu dan abdi dalem juga ada yang makan, minum atau merokok. Melihat kenyataan ini sangat berbeda sekali dengan apa yang penulis baca pada buku-buku mengenai kesakralan tari ini.

Tari *bedhaya* saat ini sudah mengalami pergeseran makna ritual. Pergeseran makna ritual terlihat pada para penari pada saat akan mementaskan tari *bedhaya* tidak melakukan ritual puasa seperti yang dilakukan para penari terdahulu. Ritual puasa dilakukan untuk membersihkan hati dan pikiran supaya pada saat pementasan mudah berkonsentrasi.

Di dalam tari tradisi keraton, tampak adanya sifat teosentris yang melekat sejak zaman prasejarah, dimana manusia terkungkung dengan kekuatankekuatan supranatural yang berada diluar dirinya. Hal ini ditandai dengan berbagai kegiatan tari untuk upacara pemujaan untuk upacara pemujaan kepada sesuatu yang tidak tampak. (dewa-dewa alam raya, penguasa jagad, kang mbaureksa, roh nenek moyang atau apa saja yang dianggap sebagai Tuhan). Pada hakikatnya sifat teosentris ini menunjukkan hubungan manusia dengan yang ghaib. Yang dimaksud keghaiban dalam seni tari adalah bahwa seni tari itu dialami manusia sebagai alat

untuk memperoleh kekuasaan (kesaktian, keselamatan, berkat, untung) (Sedyawati, 2006: 46). Akibat perkembangan kota besar serta makin majunya industri dan teknologi modern, kehidupan manusia mengalami perubahan. Seperti misalnya untuk mendapatkan kesuburan tanah tidak lagi dilakukan dengan tari yang mempunyai kekuatan magis seperti yang dilakukan manusia pada zaman dulu, tapi dengan cara menggunakan pupuk serta pemilihan bibit yang unggul. Jika akan maju perang tidak lagi diperlukan lagi tari perang untuk mempengaruhi musuh yang berada dikejauhan, tetapi dengan strategi dan persenjataan modern (Soedarsono 1985 : 5).

