

**EKOKRITIKISME SARDONO W. KUSUMO: GAGASAN,
PROSES KREATIF, DAN TEKS-TEKS CIPTAANNYA**

DISERTASI

Untuk memenuhi sebagian persyaratan
guna memperoleh gelar Doktor
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta



diajukan oleh
Fransiscus Xaverius Widaryanto
NIM 11312115

**Kepada
PROGRAM PASCASARJANA
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI)
SURAKARTA
2015**

Disetujui dan disahkan oleh Tim Promotor

Promotor



Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar
NIP. 194612221966061001

Co-Promotor I

Co-Promotor II



Prof. Dr. Endang Caturwati, SST., M. S.
NIP. 195612251981032001



Prof. Dr. Iga Bambang Sugiharto
NIDN. 0406035602

DISERTASI

EKOKRITIKISME SARDONO W. KUSUMO: GAGASAN, PROSES
KREATIF, DAN TEKS-TEKS CIPTAANNYA

Dipersiapkan dan disusun oleh
Fransiscus Xaverius Widaryanto
NIM 11312115

Telah dipertahankan di depan Dewan Penguji

Pada Tanggal 22 Januari 2015

Susunan Dewan Penguji

Ketua Dewan Penguji



Prof. Dr. Sri Rochana W., S. Kar., M. Hum

Promotor



Prof. Dr. Sri Hastanto, S. Kar

Co-Promotor I



Prof. Dr. Endang Caturwati, SST., M. S.

Co-Promotor II



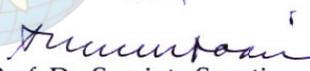
Prof. Dr. Ign. Bambang Sugiharto

Penguji



Prof. Dr. Scaetano, DEA

Penguji



Prof. Dr. Suminto Sayuti

Penguji



Dr. Sal Murgiyanto, SST., MA

Penguji



G. R. Lono L. Simatupang, MA., Ph. D.

Disertasi ini telah diterima
sebagai salah satu persyaratan guna memperoleh gelar Doktor
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Surakarta, 22 Januari 2015
Direktur
Program Pascasarjana
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta



Dr. Aton Rustandi Mulyana
NIP 197106301998021001

Dengan ini saya menyatakan bahwa disertasi dengan judul **"Ekokritikisme Sardono W. Kusumo: Gagasan, Proses Kreatif, dan Teks-Teks Ciptaannya"** beserta seluruh isinya ini adalah benar-benar karya saya sendiri, dan saya tidak melakukan penjiplakan atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku dalam masyarakat keilmuan. Atas pernyataan ini, saya siap menanggung resiko/sanksi yang dijatuhkan kepada saya apabila di kemudian hari ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya saya, atau ada klaim dari pihak lain terhadap keaslian karya saya.

Surakarta, 22 Januari 2015

Yang membuat pernyataan,

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'FXW', written over a faint background illustration of a white bird (possibly a swan or crane) standing on a globe with some greenery and a purple fruit.

Fransiscus Xaverius Widaryanto

ABSTRAK

Penelitian ini bertujuan untuk mendapatkan totalitas pemahaman ekokritikisme dalam gagasan ekosentrisme dalam perwujudannya yang unik dan untuk memperoleh gambaran pentingnya sosok Sardono W. Kusumo dalam konstelasi tari yang berpengaruh pada dinamika kehidupan seni di Indonesia.

Permasalahan dalam penelitian ini adalah mengapa gagasan ekosentrisme selalu muncul dalam konseptualisasi teks-teks ciptaannya. Proses dan produk eksperimentasinya menjadi kontribusi penting dalam penciptaan tari sehingga sosoknya sebagai Seniman dan Guru Besar Penciptaan Seni menjadi penting dalam konstelasi tari di Indonesia.

Pendekatan yang digunakan adalah kritik seni holistik yang menelisik faktor genetik, objektif, dan afektif dari proses dan produk teks-teks ciptaan Sardono W. Kusumo dalam perspektif ekokritikisme. Kerangka teoretisnya menggunakan teori Fenomenologi Edmund Husserl yang menawarkan esensi eidetik dalam menangkap kesadaran tematik sebuah teks ciptaan seni; teori Relasionalitas disodorkan oleh Maturana dan Varela sebagai *autopoiesis* yang menjelaskan sebuah relasionalitas dalam sistem kehidupancakupannya dengan kajian pola, struktur, dalam proses penciptaan diri; teori Hermeneutika menginterpretasikan fenomena visual yang melekat dalam teks ciptaan seni; dan teori Metaforikal Asketik dari lokal genius Jawa yang mengingatkan pada pentingnya sebuah sensibilitas dalam sebuah laku kreatif.

Hasil penelitian ini adalah sebagai berikut, (1) konsep Lawang Sewusebagai *training* kepekaanmendasari hampir seluruh teks ciptaan Sardono W. Kusumo; (2) karyanya yang berstruktur terbuka dan bersifat organik, sebagian besar memiliki pola ulang-alik yang paradoksal, antara lain dengan spektrum imajinya yang berada diantara imaji masa lalu dengan nilai-nilai purbawi dan imaji masa kini dalam "dunia yang menjadi," yaitu sebuah dunia yang mengalirkan proses penciptaan yang mewujud dalam puisi gerak non-representasional; (3) kebanyakan karyanya ditemukan bersifat hibrid dan memiliki multifungsi dalam kecenderungan gerak yang vernakular.

Kata Kunci: ekokritikisme, proses kreatif, fenomenologi, *autopoiesis*, dan hermeneutika.

ABSTRACT

The aim of this research of dissertation is to find the totally understanding of ecocriticism within his idea of ecocentrism and to discover the unique formation and to get the picture of Sardono W. Kusumo within the dance constellation who has influence on the dynamic of art life in Indonesia.

The problem is why the idea of ecocentrism is always appeared within his conceptualization of his textual creations. The process and product of his works of experimentations have significant contributions in the dance creation, so that his figure as an Artist and Professor of Art Creation is considered important within the life of dance in Indonesia.

The approach used by this research is the holistic art criticism to observe the aspects of genetic, objective, and affective of the process and product of the textual creation of Sardono W. Kusumo in the perspective of ecocriticism. The theory of Phenomenology, Relational, Hermeneutic, and Metaphorical Ascetic are used as theoretical frameworks used in this research. The theory phenomenology of Husserl offers an eidetical essence to capture the thematic consciousness in the textual creation of art; the relational theory by Maturana and Varela gives the concept of life system called autopoiesis that includes the study of pattern, structure, in self creation; the theory of Hermeneutic that makes interpretation on the visual phenomenon embedded within the textual creations of art; and the theory of Metaphorical Ascetic that reminds us to the importance of sensibility in creative action.

The invention of this research is that, (1) the concept of Lawang Sewu as a part of training of sensibility can be considered as foundation of almost all of Sardono W. Kusumo's textual creations; (2) almost all of his works having open structure and organic specification, in term of its form, can be indicated having vise-versa or paradox pattern. The spectrum of imagination lies between the old time imagination with the value of ancient time and contemporary imagination within the "world that becoming" that is the world that flows the creative process with non-representational motion poetry as the product; (3) most of his works are invented as a kind of hybrid performance with multifunction and tend to form a vernacular movement.

Keywords: ecocriticism, creative process, phenomenology, autopoiesis, and hermeneutic.

KATA PENGANTAR

Dengan mengucapkan syukur ke hadirat Tuhan yang Maha Pengasih, maka berkat Rahmat dan Karunia-Nya, selesailah sudah penulisan disertasi ini yang berjudul *Ekokritikisme Sardono W. Kusumo: Gagasan, Proses Kreatif, dan Teks-Teks Ciptaannya*". Penulisan disertasi ini dapat terlaksana berkat keterbukaan narasumber dalam menyediakan data, baik tertulis maupun visual, serta dalam berbagai kesempatan wawancara, terutama pada berbagai proses kreatif yang dilakukannya beberapa periode waktu tertentu beberapa tahun belakangan ini. Untuk itu peneliti mengucapkan banyak terimakasih kepada Prof. Sardono W. Kusumo atau mas Don yang realitanya sebagai narasumber sebenarnya adalah bak sebuah sumber mata air yang tidak pernah kering sepanjang waktu.

Penelitian ini tidak akan dapat terlaksana tanpa legitimasi yang diberikan oleh Direktur Pascasarjana ISI Surakarta tahun 2013 yang lalu, Prof. Dr. Sri Rochana W., S. Kar., M. Hum., yang kemudian dipromosikan menjadi Rektor ISI Surakarta periode 2013-2017; yang dilanjutkan oleh Dr. Aton Rustandi Mulyana sebagai penggantinya. Untuk itu peneliti mengucapkan banyak terima kasih.

Demikian juga kepada Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar., selaku promotor yang memberikan dorongan dan pencerahan dalam berbagai

temuan permasalahan yang terus-menerus menghadang. Untuk itu diucapkan terima kasih. Kepada Co-Promotor I, yaitu Prof. Dr. Endang Caturwati, S. S. T., M. S., di sela-sela kesibukannya sebagai Ketua Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung yang kemudian menjabat sebagai Direktur Pembinaan Kesenian dan Perfilman di Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, masih sempat membaca dan memberikan koreksinya, peneliti mengucapkan banyak terima kasih. Demikian juga dengan Prof. Dr. Ign. Bambang Sugiharto, selaku Co-Promotor II yang sekaligus juga Direktur Program Pascasarjana Universitas Katolik Parahyangan, yang telah memberikan bahan serta pilihan buku-buku yang langsung maupun tidak langsung menunjang terwujudnya kerangka teoritis dalam mewadahi permasalahan proses kreatif dan sentuhannya dengan ekosentrisme yang menjadi kajian dalam penelitian disertasi ini. Ungkapan terima kasih yang paling dalam peneliti ungkapkan sekaitan dengan arahan dan bimbingan tersebut.

Kepada Ketua STSI Bandung, Dr. Een Herdiani, S.Sn., M. Hum. dan Ketua Jurusan Tari, Bapak Dindin Rasidin, S. Sen. M. Hum., yang telah memberikan dukungan, izin belajar, dan pengurangan beban mengajar selama ini, diucapkan banyak terimakasih. Tanpa dukungan dari lembaga tempat peneliti bekerja sejak tahun 1978, penyelesaian disertasi ini tidak mungkin dapat dilaksanakan.

Proses perkuliahan yang mempertemukan peneliti dengan para dosen, antara lain Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S. Kar., M. S., Prof. Dr. Rustopo, S. Kar., M. S., Prof. Dr. Dharsono Sony Kartika, Prof. Dr. Heddy Shri Ahimsa P., M. A., dan Prof. Dr. Bakdi Sumanto, telah membuka pikiran peneliti dengan berbagai rangsang untuk terus menggali dan menyingkap berbagai misteri permasalahan hidup sebagai upaya menuju pada pengembangan diri untuk menjadikan diri peneliti sebagai insan kreatif dan berwawasan luas; untuk itu diucapkan banyak terima kasih. Demikian juga dengan para penguji proposal disertasi, yaitu Prof. Dr. Suminto A. Sayutidengan “bengkel bahasa”-nya, Prof. Dr. Soetarno DEA dengan ketelitian dan kejelian pembacaannya, dan Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S. Kar., M. Si., yang telah memberikan masukan dan saran bagi perbaikan disertasi ini, dengan tulus peneliti mengucapkan banyak terima kasih.

Ujian Kelayakan yang diikuti dengan Ujian Tertutup dengan melibatkan Dr. Sal Murgiyanto, S.S.T., M.A. dan Bapak G. R. Lono L. Simatupang, M.A., Ph. D. telah memberi suntikan tambahan bagi kesempurnaan disertasi ini, terutama ketelitiannya dalam koreksi objek/materi naskah dan sumber acuan yang digunakan. Untuk itu diucapkan banyak terima kasih.

Sungguh menjadi sesuatu yang tidak dapat peneliti lupakan adalah hasil kerja Anastasia Melati yang telah membantu melakukan wawancara

dengan rekan-rekan kolega yang pernah mendapatkan sentuhan Prof. Sardono W. Kusumo sebagai mahasiswa S2 di Program Pascasarjana ISI Surakarta, beberapa di antaranya adalah: Hendro Martono, Bambang Suryono (mas mBesur), Daryono Darmorejono, Dwiyasmono, Eko Wahyu Prihantoro, Deasylina Da Ary, Darmawan Dadiyono, dan Dewanto Sukistono. Untuk itu kepada pewawancara dan seluruh narasumber diucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya. Kegiatan ini diinisiasi oleh Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) dalam rangka penulisan biografi dari mas Don yang memiliki banyak peran dalam pendidikan seni di Indonesia. Meskipun lembaga ini telah dihibahkan berbagai asetnya ke Program Pascasarjana Institut Kesenian Jakarta, peneliti mengucapkan banyak terima kasih atas dorongan dari Dewan Pengurus untuk menyelesaikan perkuliahan pada Program Studi S3 Penciptaan dan Pengkajian Seni di Pascasarjana ISI Surakarta.

Demikian juga dengan mBak Fafa yang telah memberikan data kliping berbagai pertunjukan Sardono dari masa ke masa, peneliti mengucapkan banyak terima kasih. Tidak lupa pula diucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada mas Hadi Subagio dan mbak Mamiiek Suharti yang telah merekomendasi dan menemani peneliti melakukan "ritus" makan dini hari di Gading atau Triwindu menjelang hampir setiap perkuliahan setiap kali peneliti menjejakkan kaki yang

diawali dari Stasiun Solo Balapan sebelum menuju kampus Pascasarjana ISI Surakarta.

Ada seseorang yang telah membantu sisi finansial penyelesaian disertasi ini namun tidak berkenan untuk disebutkan namanya, peneliti mengucapkan banyak terima kasih. Di sisi lain ada pula lembaga yang tidak secara langsung telah membantu peneliti dalam penyelesaian disertasi ini, Penasehat/Pengawasdan Ketua Yayasan Mardiwijana Bandung-Satya Winaya, Pst.A. Sudarno, OSC dan Dr. Sherly Iliana, Ir., M. M., dengan ini diucapkan banyak terima kasih.

Secara khusus peneliti juga mengucapkan terima kasih atas waktu dan pengorbanannya kepada isteri, M. V. Sadmiarti Srimaeni, yang telah menjadi "mata" dan "kaki" peneliti yang kadang-kadang ikut keluar-masuk kelas sebagai "mahasiswa pendengar", untuk memastikan agar peneliti dapat kuliah dengan sebaik-baiknya. Demikian juga dengan anak-anak, Theresia Ika dan Wiwied, serta Anna Betty dan Reza, serta keempat "penari srimpi" cucu-cucu peneliti, Kezia, Kinanthi, Nindy, dan Gisela, yang telah menyemaikan sebuah kehangatan dan merawat motivasi peneliti sehingga bisa menumbuhkan semangat kerja yang memadai dalam penyelesaian disertasi ini, maka dengan ini peneliti mengucapkan banyak terimakasih.

Ada tapak jejak yang selalu menandai kehadiran peneliti di mana pun berada, yaitu sentuhan orang tua peneliti, Benedictus Yohanes

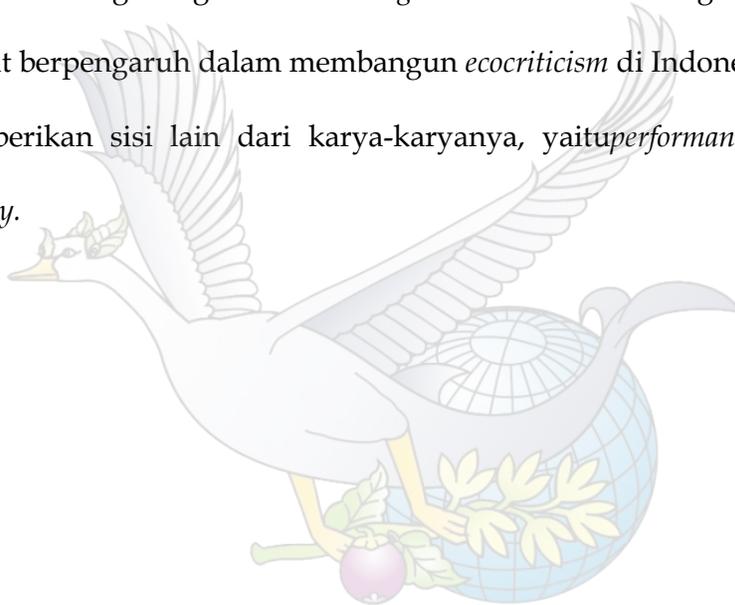
Hardjamoelja Sastrapustaka (almarhum) dan Christina Suhartati (almarhumah), dalam mendidik dan mendorong peneliti untuk mampu bekerja keras dan menjadikan kehidupan dapat bermakna bagi banyak orang. Terima kasih dan syukur pun peneliti ucapkan.

Demikian juga dengan kakak Dr. Theresia Suharti Sudarsana, S. S. T., S. U., dan R. B. Sudarsana, S. S. T., M. Hum., yang telah menyadarkan peneliti pada penghormatan akar dan nilai-nilai tradisi dalam kehidupan berkesenian, diucapkan banyak terima kasih. Tidak lupa pula kepada kakak Ben Suharto, S. S. T., M. A., (almarhum) yang telah menanamkan semangat "*bungah ingaranan cubluk*" yang dipetik dari *Serat Wedhatama*, terutama untuk mewujudkan sebuah spirit asketika akademik dalam mengarungi dan menimba samodra ilmu dan pengetahuan pengalaman seni, peneliti mengucapkan syukur dan banyak terima kasih.

Kepada Prof. Dr. Judith Becker, Prof. Dr. Beth Genne, Prof. Dr. Anderson Sutton, Prof. Dr. Roger Vetter, Dr. Susan Walton, dan Theresa Rohlck, M. A. yang pada titik tertentu telah banyak membuka pikiran dan memberikan akses persentuhan peneliti pada pengalaman global di University of Michigan, University of Wisconsin, dan University of Illinois dengan Prof. Dr. Bruno Nettl dan Prof. Dr. Charles Capwell, diucapkan banyak terima kasih.

Kepada seluruh teman, kolega, dan semua saja yang telah membantu penyelesaian disertasi ini karena keterbatasan ruang tidak dapat disebutkan satu per satu, diucapkan banyak terima kasih.

Akhirnya, mudah-mudahan disertasi ini dapat bermanfaat bagi berbagai insan akademik maupun setiap insan kreatif pecinta seni, terutama sebagai bagian dari *sharing* tradisi kreatif seorang mas Don yang sangat berpengaruh dalam membangun *ecocriticism* di Indonesia, sehingga memberikan sisi lain dari karya-karyanya, yaitu *performance as cultural ecology*.



TANDA BACA DAN EJAAN

Penulisan naskah disertasi ini menggunakan Ejaan (Bahasa Indonesia) Yang Disempurnakan (EYD) yang telah diberlakukan secara resmi sejak tahun 1972. Dalam beberapa hal ada kekecualian yang berkaitan dengan penggunaan ejaan sebagai berikut:

1. Ejaan dalam bahasa Jawa yang menggunakan tanda-tanda berikut:

Huruf hidup:

â - *tripâmâ* - padanannya seperti pada bunyi 'ompong'

ê - *gêndhing* - padanannya seperti pada bunyi 'empat'

é - *tumrapé* - padanannya seperti pada bunyi 'elok'

è - *wulangrèh* - padanannya seperti pada bunyi 'konser'

Huruf mati:

dh - *kêndhang* - padanannya seperti pada bunyi 'dukungan'

th - *thathit* - padanannya seperti pada bunyi 'ketus'

2. Pencantuman nama dengan huruf Latin oleh pengarang atau penulis buku, narasumber, yang menggunakan ejaan lama, misalnya: R. M. Djoko Suhardjo tidak R. M. Joko Suharjo, R. M. Soedarsono tidak R. M. Sudarsono, Daoed Joesoef tidak Daud Jusuf.
3. Catatan acuan, judul tembang, dan juga tulisan/artikel dalam bahasa Jawa atau Indonesia yang ditulis dengan huruf Latin.

4. Nama orang, majalah, artikel, judul buku, dan lain-lain yang ditulis dalam bahasa asing.



DAFTAR ISI

| | Halaman |
|---|---------|
| HALAMAN JUDUL | i |
| HALAMAN PERSETUJUAN | ii |
| HALAMAN PENGESAHAN | iii |
| HALAMAN PERNYATAAN | v |
| ABSTRAK | vi |
| ABSTRACT | vii |
| KATA PENGANTAR | viii |
| TANDA BACA DAN EJAAN | xv |
| DAFTAR ISI | xvii |
| DAFTAR GAMBAR | xxi |
| BAB I. PENDAHULUAN | 1 |
| A. Latar Belakang Permasalahan | 1 |
| B. Perumusan Masalah | 7 |
| C. Tujuan Penelitian | 8 |
| D. Manfaat Penelitian | 9 |
| E. Tinjauan Pustaka dan Keaslian Penelitian | 11 |
| F. Kerangka Teoritis | 18 |
| 1. Teori Fenomenologi | 18 |
| 2. Teori Relasionalitas | 20 |
| 3. Teori Hermeneutika | 22 |
| 4. Teori Metaforikal Asketikdalam Local Genius Jawa..... | 24 |
| G. Metode Penelitian | 26 |
| 1. Pengumpulan Data Tertulis | 26 |
| 2. Pengumpulan Data Audio-Visual | 28 |
| 3. Pengumpulan Data dengan Teknik Wawancara | 30 |
| 4. Teknik Analisis | 32 |
| H. Sistematika Penulisan | 34 |
| BAB II. EKOKRITIKISME DAN KONSEP KREATIVITAS | 36 |
| A. <i>Ecocriticism</i> dan Pertunjukan Seni | 36 |
| 1. Pembacaan Teks dan Konteks Pertunjukan Seni Kontemporer | 48 |

| | |
|---|-----|
| 2. Kritik Seni Holistik dalam Muatan <i>Ecocriticism</i> | 55 |
| 3. Pertunjukan Seni sebagai <i>Performance Research</i> | 65 |
| B. Konsep Kreativitas dalam Berbagai Dimensi | 86 |
| 1. Kreativitas pada Umumnya | 85 |
| 2. Kreativitas dalam Konteks <i>Local Genius</i> Jawa | 94 |
| | |
| BAB III. SARDONO W. KUSUMO SEBAGAI SENIMAN DAN GURU BESAR SENI | 113 |
| A. Latar Belakang dan Kegelisahan Tradisi Kreatifnya ... | 113 |
| B. Representasi Teks-Teks Ciptaannya | 133 |
| 1. <i>Ya Sumantri Ya Sasrabahu</i> (1997) | 133 |
| 2. <i>Samgita</i> | 136 |
| 3. <i>Dongeng dari Dirah</i> | 139 |
| 4. <i>Meta Ekologi</i> | 141 |
| 5. <i>SetelahTsunami</i> ...(2004)..... | 143 |
| 6. <i>Sunken Sea</i> (2006)..... | 146 |
| 7. <i>Soloensis</i> (1997) | 149 |
| 8. <i>Rain Coloring Forest</i> (2010) | 154 |
| 9. <i>Opera Diponegoro</i> | 157 |
| 10. <i>Swarming Intellegence</i> pada <i>Opening Ceremony</i> <i>World Cultural Forum 2013</i> | 164 |
| C. Konsep Kreatif Sardono W. Kusumo | 168 |
| D. Implikasi Kreativitas Sardono. W. Kusumo bagi Pen- didikan Seni | 185 |
| 1. Pengalaman Persentuhan Mahasiswa Pascasarjana ISI Surakarta dengan Sardono W. Kusumo | 186 |
| a. Hendro Martono | 187 |
| b. Bambang Suryono | 190 |
| c. Daryono Darmorejono | 192 |
| d. Deasylina Da Ary | 194 |
| e. Eko Wahyu Prihantoro | 196 |
| f. Dwiyasmono | 204 |
| g. Darmawan Dadiyono | 207 |
| h. Dewanto Sukistono | 210 |
| 2. Model Komunitas Pertunjukan yang Baru Produk Pascasarjana ISI Surakarta | 218 |

| | |
|--|-----|
| BAB IV. ANALISIS | 224 |
| A. Pembacaan Teks Ciptaan Sardono W. Kusumo dalam Kerangka Teori Fenomenologi | 227 |
| 1. <i>Samgita, Dongeng dari Dirah, Meta Ekologi, dan Soloensis</i> | 232 |
| 2. <i>Sunken Sea dan Stelah Tsunami</i> | 237 |
| 3. <i>Opera Diponegoro</i> | 240 |
| 4. <i>Ya Sumantri Ya Sasrabahu</i> | 244 |
| 5. <i>Rain Coloring Forest</i> | 246 |
| 6. <i>Swarming Intellegence</i> | 248 |
| B. Tekstualitas Ciptaan Sardono W. Kusumo dalam Kerangka Teori Relasionalitas..... | 251 |
| 1. Fungsi Konseptual..... | 256 |
| 2. Fungsi Terapis..... | 256 |
| 3. Fungsi Inkubatif..... | 258 |
| C. Tradisi <i>Kraton Kapujianggan</i> sebagai Esensi Gagasan Sardono W. Kusumo dalam Mewujudkan Teks-Teks Kreasinya..... | 258 |
| D. Pengaruh Penuangan Gagasan dan Perwujudan Teks-Teks Ciptaannya dalam Wadah Lembaga yang Tidak Permanen..... | 264 |
| BAB V. KESIMPULAN DAN REKOMENDASI | 267 |
| A. Kesimpulan | 267 |
| B. Rekomendasi | 269 |
| DAFTAR ACUAN | 271 |
| Daftar Pustaka..... | 271 |
| Diskografi..... | 277 |
| Webtografi..... | 278 |
| GLOSARIUM | 281 |
| LAMPIRAN | 285 |
| <i>Lampiran 1. Daftar Narasumber</i> | 286 |
| <i>Lampiran 2. Konsep White Box Kohl Harris</i> | 289 |

DAFTAR GAMBAR

| Gambar | Halaman |
|---|---------|
| 1. Sistem kehidupan dan ketiga kriteria kunci (Maturana dan Varela, 1980: 8-9) | 21 |
| 2. Sebagian Petikan Skema Proses Kreatif menurut A. A. M. Djelantik (1999: 67) | 60 |
| 3. Banjir bandang versi Raden Saleh terekam th. 1876 (Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Flood_on_Java_1865-1876_Raden_Saleh.jpg) | 63 |
| 4. Struktur Kritik Seni Holistik menurut Heribertus Sutopo (1995: 15) | 64 |
| 5. Menjelajah dari desa ke desa dengan perahu motor yang kadang butuh waktu enam jam. Dalam perjalanan inilah latihan olah vokal khas suku Asmat ini dilakukan (Foto dipetik dari Materi Promosi Guru Besar Sardono W. Kusumo: Gotot Prakosa, 1989) | 72 |
| 6. <i>Snapshot</i> instalasi bambu yang menampilkan Ratu Kalinyamat memberikan efek visual masa lalu seiring dengan eksistensi candi yang menjadi <i>venue</i> pertunjukannya (Foto: F.X. Widaryanto, 2013) | 84 |
| 7. Domain kreativitas dibedakan seiring dengan keterlibatan proses <i>blind-variation and selective-retention</i> (Simonton, 2009: 74).. | 92 |
| 8. Beberapa <i>snapshot</i> Karya <i>Ya Sumantri Ya Sasrabahu</i> , diperankan oleh Sardono W. Kusumo sebagai Sasrabahu dan Ben Suharto sebagai Sumantri (Foto dari Rekaman Video: Koleksi Pribadi Sardono W. Kusumo, 1997) | 136 |
| 9. <i>Snapshot</i> ekspresi lugas kebahagiaan seorang petani yang diterpa karunia hujan yang menyapu lumpur dari wajahnya (Foto dari Rekaman Video <i>The Sorceress of Dirah</i> : Koleksi Pribadi Sardono W. Kusumo, 1992) | 140 |

10. Sardono sesaat setelah "jatuh" ke dalam lumpur membawa kita "terpental" pada lorong waktu ke belakang dan mendadak apa yang terlihat menjadi imaji purbawi (Foto dari Meta Ekologi: Gotot Prakosa, 1979) 142
11. Sardono menari sambil melengking bersama dengan mantan mahasiswanya Agus Nur Amal menceritakan kembali derita tsunami di antara puing-puing rumah yang sudah hancur dan rata akibat tsunami tahun 2004 (Foto dari video "Setelah Tsunami.... Produksi IKJ Hadiartomo, 2004) 144
12. Tubuh Sardono dibiarkan diterpa riak-riak kecil air laut, kadang seperti *flesh* atau seenggok tubuh yang tak lagi mampu menggerakkan dirinya (Foto dari Produksi IKJ Hadiartomo, 2004) 146
13. Sardono di tubir celah karya Sunarya *the Mountain of Wind* yang menampilkan instalasi retakan bumi yang dikolaborasi dengan Sunken Sea karya Sardono (Foto: Dokumentasi Pribadi Sardono W. Kusumo, 2006) 148
14. Adegan orang-orang bertani dengan latar belakang imaji tubuh purbawi (Foto *Snapshot Video Soloensis: Koleksi Pribadi Sardono W. Kusumo, 1997*) 152
15. Adegan setelah transformasi tubuh menjadi monyet-monyet yang serakah dan tidak memiliki respek terhadap nilai-nilai kemanusiaan (Foto *Snapshot Video Soloensis: Koleksi Pribadi Sardono W. Kusumo, 1997*) 153
16. Adegan-adegan dalam *Rain Coloring Forest* yang dipentaskan di Los Angeles pada tahun 2010 (Foto dari Video *Rain Coloring Forest* dalam <http://www.youtube.com/watch?v=pjElzyYaS0Q>) 155
17. Salah satu adegan latihan *Java War, apa itu?* di Teater Jakarta (Foto: Joel Taher, 2011 dalam <http://www.youtube.com/watch?v=fYgRp6cWMeY>) 160
18. Sardono sedang memberikan instruksi dalam latihan *Java War, apa itu?* (Foto: Joel Thaher, 2011 dalam <http://www.youtube.com/watch?v=fYgRp6cWMeY>) 161
19. Lukisan Raden Saleh tentang *Penangkapan Diponegoro* (1857) yang dibesarkan sebagai bagian dari *background* Opera

| | |
|--|-----|
| Diponegoro/Java War (Foto: http://id.wikipedia.org/wiki/Berkas:Raden_Saleh_-_Diponegoro_arrest.jpg) | 163 |
| 20. Saat lukisan Raden Saleh bermetamorfosis menjadi tiga dimensi dan berada di ruang fisik. Derita rakyat kecil dimunculkan dengan sosok yang terikat tambang dan tidak mampu memiliki otoritas gerak sendiri karena tekanan seorang serdadu pemerintahan kolonial Belanda (Foto <i>snapshot</i> dari <i>Opera Diponegoro</i> di Yogyakarta: Dokumentasi Pribadi Sardono W. Kusumo, 2008) | 163 |
| 21. <i>Snapshot</i> adegan <i>Grand Opening World Cultural Forum 2013</i> di Garudha Wisnu Kencana Bali dengan bola dunia, "prasasti" tebing, dan penari di atas rakit. (Foto: F. X. Widaryanto, 2013) ... | 167 |
| 22. Saat Sardono melukis atau lebih tepatnya menumpahkan warna-warna yang telah dicampur dan diaduknya, bukan ditorehkan melalui teknik sapuan kuas seperti kelaziman yang ada (Foto: Dipetik dari <i>Painting Performance of Sardono W. Kusumo</i> , 2012) | 174 |
| 23. Sardono W. Kusumo menggelar pameran bertajuk <i>Choreography of Colour # 3</i> (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 179 |
| 24. Lukisan dan pelukisnya, Sardono W. Kusumo. Garis-garis gerak dari "koreografi warna" ini didominasi dengan warna biru, salah satu yang merujuk pada tema tsunami Jepang th. 2011. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 179 |
| 25. Perempuan dengan pembungkus pigura dan kanvas kosongnya, menciptakan imaji baru tentang ruang di atas ruang atau ruang <i>beyond</i> ruang piktorial. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 180 |
| 26. Sang penari terjerebab di atas kanvas yang kemudian memunculkan "lukisan tiga dimensi" tentang dirinya dalam ruang piktorial yang diciptakannya sendiri. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 180 |
| 27. Pengalaman keterkepungan dalam "jeruji besi" di bawah lukisan " <i>chaos</i> " yang tergerai menjuntai dari rantai dua Semarang <i>Gallery</i> , memberikan keunikan tersendiri dalam eksplorasi kedua pasangan laki dan perempuan ini. (Foto: | 181 |

| | |
|--|-----|
| Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | |
| 28. Dua orang penari, Eko PC dan Uti Setyastuti, berinteraksi dengan salah seorang penonton dalam sebuah <i>sharing</i> energi yang sangat intens. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 181 |
| 29. Uti Setyastuti, berinteraksi dengan salah seorang penonton dalam sebuah <i>sharing</i> fokus pelepasan burung yang cukup menegangkan. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 182 |
| 30. Tiba-tiba seorang penonton berubah menjadi tontonan karena sang burung yang dilepas untuk sementara waktu bertengger di atas kepala penonton tersebut. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 182 |
| 31. Perhatikan kontur dan tekstur kostum penari yang sangat menyatu dan menguatkan dimensi realitas ruang piktorial yang dibangun oleh lukisan. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 183 |
| 32. Miroto menari bersama Ikko Suzuki dari Tokyo Jepang dalam waktu yang sama pada tanggal 23 April pukul 20.09 WIB atau pukul 22.09 Waktu Tokyo melalui program <i>Skype</i> . (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012) | 183 |
| 33. Ada keasyikan tersendiri melihat ulang-alik sosok Miroto dan Ikko Suzuki yang silih berganti muncul dari ruang virtual menjadi ruang fisik yang saling menutup dan menggeser <i>point of interest</i> dari sisi sebuah pengamatan pertunjukan. (Foto: Dokumentasi Semarang <i>Gallery</i> , 2012)..... | 184 |
| 34. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Samgita</i> | 236 |
| 35. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Dongeng dari Dirah</i> | 236 |
| 36. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Meta Ekologi</i> | 237 |
| 37. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Soloensis</i> | 237 |
| 38. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Sunken Sea</i> | 239 |
| 39. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Setelah Tsunami</i> | 240 |

| | |
|---|-----|
| 40. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Opera Diponegoro</i> | 244 |
| 41. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Ya Sumantri Ya Sasrabahu</i> | 246 |
| 42. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Rain Coloring Forest</i> | 248 |
| 43. Diagram esensi eidetik pada teks kreatif <i>Swarming Intelligence</i> | 250 |
| 44. Kelompok teks yang memiliki kemiripan pola bebas, struktur terbuka, dan esensi eidetik binatang, manusia, dan kekuatan supranatural..... | 250 |
| 45. Kelompok teks berdasarkan polanya yang bebas, struktur terbuka, dan esensi eidetik tentang ketakberdayaan tubuh manusia..... | 251 |
| 46. Konsep <i>White Box</i> yang peraganya di- <i>upload</i> oleh Kohl Harris digambarkan sebagai bidang khayal yang membatasi gambaran pentas yang merupakan <i>platform</i> pertunjukan interaktif antara penonton dan pelaku pentas (Foto: Kohl Harris, 2011 dalam http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA) | 289 |
| 47. Dalam konsep <i>White Box</i> dimungkinkan penonton mengitari area pentas yang tidak harus menetap dalam satu area, tetapi secara imajiner bisa digeser menurut kebutuhan dan interpretasi dari pelaku pentas pada saat pertunjukan dilaksanakan (Foto: Kohl Harris, 2011 dalam http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA) | 291 |
| 48. <i>Venues</i> pertunjukan bisa di luar atau di dalam ruangan, dan imaji pentas <i>White Box</i> bisa "ditempatkan" di mana saja seiring dengan kebutuhan pentas (Foto: Kohl Harris, 2011 dalam http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA) | 291 |

BAB I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Permasalahan

Kehidupan seni pada masa lalu, yaitu ketika tradisi kehidupan dari berbagai komunitas masyarakat masih menjadi acuan utama, ritus masih menjadi kebutuhan dalam berbagai aktivitas kehidupan manusia. Hal ini bermakna bahwa permasalahan sekuritas hidup berkaitan dengan fenomena alam. Berbagai disposisi yang terkait dengan ritual menjadi bagian yang tidak terpisahkan dengan 'pertunjukan' yang melibatkan banyak pihak, baik menyangkut penyelenggaraannya maupun partisipasi dari penghayatan pesertanya.

Ritual, bagi mereka yang masih dekat dengan lingkungan alam, sering tidak bisa dipisahkan dengan kehidupan sehari-hari. Fenomena ini salah satunya ditengarai oleh Min Tanaka, seorang petani dan koreografer dari Jepang, setelah bersentuhan dengan masyarakat Toraja;dikatakannya bahwa ia sering tidak bisa membedakan antara gerak bekerja, gerak permainan, atau hiburan (Widaryanto, 2012: 36). Pendapat seorang petani yang sekaligus juga empu Topeng Bali, I Nyoman Pugra, yang sering dipetik oleh Sardono W. Kusumo adalah menarik diungkap. Juga Min Tanaka, ia berpendapat bahwa "... seorang penari yang baik harus paham gamelan, seni rupa, sastra, selain itu menghayati rasi relijius

masyarakatnya. Inisemuamudahasalsekaligusdiapetanibiasa". (2010: 64). Pendapat ini mencerminkan bahwa mempelajari seni berarti sekaligus mempelajari kompleksitas yang membutuhkan pemahaman dan adaptasi dengan alam. Kearifan memahami alam dalam sebuah komunitas masyarakat menunjukkan titik pijak pendidikan seni yang dialami seseorang berawal dari kultur yang membentuk dirinya. Inilah pendidikan seni alami yang dilakukan sepanjang hayat, tanpa formalitas tatap muka seperti pada pendidikan formal dewasa ini.

Fenomena *experiential* sering tidak terbaca dari realitas perilaku individu, karena masing-masing orang memiliki pengalaman kehidupannya sendiri. Meskipun pengalaman itu di-*sharing*-kan dengan orang lain, pasti terdapat hal yang ditahan, disensor, atau secara tidak sadar justru mendapatkan artikulasi dari pelaku pengalamannya sendiri (Turner dan Brunner, 1986: 5). Dilthey menyarankan, untuk "*transcend the narrow sphere of experience by interpreting expression*" atau melampaui lingkup pengalaman terbatas tersebut dengan melakukan interpretasi ekspresinya (Dilthey, 1976: 230 dalam Turner dan Brunner, 1986: 5). Dalam hal ini, subjektivitas menjadi kata kunci yang penting dalam perspektif sebuah ekspresi seni yang 'bertolak belakang' dengan objektivitas *sains* yang sering kali penjelasannya merupakan fenomena penyederhanaan dan penciptaan pengalaman. Dengan kata lain, ekspresi yang terwujud dalam media seni adalah upaya untuk mengembalikan

pengalaman-pengalaman itu pada kompleksitas dan misterinya (Sugiharto, 2008: 2). Keunikan pengalaman ini akan membuat manifestasi seni yang diciptakan menjadi menarik karena sifatnya yang berbeda antara karya individu yang satu dan individu yang lainnya.

Interpretasi kreatif atas fenomena eksperensial ini dirasakan menjadi penting dalam mendasari permasalahan penciptaan seni. Kompilasi pengalaman yang *amorfo* (tak berbentuk) kemudian diwujudkan dalam sebuah struktur ekspresi atau *the act of will* yang berbeda-beda berkaitan dengan individu yang merumuskan dan media yang digunakannya. Sebagai contoh, tubuh dalam tari, bunyi dalam musik, warna dalam seni rupa, gambar visual dalam media rekam, dan sebagainya. Dalam hal ini sebuah pengalaman dapat disampaikan kepada orang lain baik melalui interpretasi penciptaan seni maupun interpretasi kajian seni. Interpretasi penciptaan seni tersebut tidak hanya disampaikan secara verbal, tetapi juga harus dialami sendiri berdasarkan berbagai tradisi kreatif yang mendasari pembentukan diri individu sehubungan dengan kultur yang membentuknya.

Sardono W. Kusumo sebagai seorang seniman dan satu-satunya Guru Besar penciptaan seni (tari) di Indonesia terlihat sebagai sosok yang memiliki magnet tersendiri dalam karya cipta serta konseptualisasi gagasannya, yang mampu memberikan angin segar perubahan pada proses kreatif dan ziarah tubuh yang mengilhami banyak mahasiswa.

Bahkan hal ini juga terjadi di luar seni pertunjukan itu sendiri. Realita ini berkaitan dengan kesinambungan pendidikan seni yang dialaminya, dari empu tari di keraton maupun di luar keraton, yang terus melekat dan dilaluinya tanpa henti. Penjelajahan kultural di berbagai wilayah di Indonesia banyak menyadarkan dirinya pada orientasi ekosentrisme yang menjadi penting dan bermakna dalam menyeimbangkan kecenderungan yang ada pada orientasi antroposentrisme. Permasalahan tari mengerucut menjadi permasalahan lingkungan dalam berbagai manifestasi karyanya. Kesadaran pada *local genius* menjadikannya peka untuk menyingkap keberdayaan sumber daya di berbagai wilayah dalam berbagai konseptualisasi karya yang menerobos lintas batas seni dalam sebuah laku interkultural yang tiada henti. Selama duapuluh tahun, misalnya, ia mendalami *Babad Diponegoro* dan mencoba 'mengulitinya' dalam berbagai ekspresivitas pertunjukan yang diciptakannya.

Karya kolaborasinya dengan Iwan Fals dalam *Java War, Apa Itu (Diponegoro)* menjadikan proses maupun produk pertunjukannya sebagai model inkubator inovasi. Sajian karyanya mampu menumbuhkembangkan pertunjukan itu menjadi tontonan yang diakses oleh kalangan penonton 'baru', dari jenis pertunjukan ini, sampai dengan penonton di kalangan menteri. Tawarannya tidak hanya semata berhenti pada pertunjukannya sendiri, tetapi juga pada kemampuannya untuk membawa penonton pada kesadaran sejarah, memaknainya, serta memberikan pembelajaran akan

sebuah tata kelola produksi pertunjukan dalam berbagai dimensi kehidupan dewasa ini.

Kemampuan lain yang tidak terduga adalah dalam melukis dan menjadikannya sebagai bagian dari jembatan untuk melatih kepekaan ruang dalam pemahaman seni sebagai sebuah kompleksitas, yang digagasnya sebagai konsep *Lawang Sewu* atau yang kemudian di kalangan seniman internasional disebut sebagai *White Box*. Pameran lukisan yang kemudian disertai dengan *White Box* pada 5-21 April 2012 merupakan bagian dari implementasi proses kreatif yang secara konsisten dilakukannya. Sosok yang terus mencipta ini menjadikan dirinya sebagai inspirasi model bagi berbagai karya mahasiswa yang pernah 'bersentuhan' dengannya dalam program pendidikan Pascasarjana di berbagai institusi pendidikan seni di Indonesia (Institut Kesenian Jakarta, Institut Seni Indonesia Surakarta, dan Institut Seni Indonesia Yogyakarta).

Secara tidak disadari, Sardono W. Kusumo telah mendorong proses penciptaan para mahasiswanya untuk kembali pada keberdayaan konteks kultural yang membentuknya. Dengan kata lain, ia telah menyadarkan kembali dari mana seniman itu berangkat dan bukan kemana seniman itu menuju. Kesadaran akan hakikat kedirian seorang seniman akan titik keberangkatannya, secara tidak langsung menjadikan dirinya justru terjangkit pada apa yang disebut dengan *destination addict*, yaitu kecanduan akan tujuan. Setiap kali seseorang mencapai tujuan, ia akan

terus berangkat dan mencari tujuan baru yang tidak lain merupakan sebuah dinamika kultur yang terus-menerus menjeratnya di wilayah 'keberangkatannya'. Inilah wilayah ritual diri yang terus melekat dengan 'kultur' yang pada hakikatnya juga berarti 'tanah'. Hal ini akan terus mengarahkan seniman pada pemahaman 'ruang sosial' yang disodorkan juga oleh Daoed Joesoef akhir-akhir ini untuk lebih memberikan harkat martabat serta *participatory development* dari masyarakat pada suatu wilayah. Dalam realita sehari-hari ruang sosial menurut Daoed Joesoef (2012: 6) adalah sebagai berikut:

"...suatu ruang hidup manusia yang konkret, diciptakan dalam konteks (pembangunan) suatu komunitas, berskala lokal maupun nasional. Dalam dimensi objektif, material, kultural, dan spiritualnya, ruang sosial ini merupakan produk transformasi alam melalui kerja dan pikiran manusia. Ia juga merupakan sebuah pementasan dari hubungan-hubungan sosial dan direkayasa penduduk setempat dalam berbagai derajat intervensi/perubahan, dari modifikasi berskala terkecil (pembangunan desa, masyarakat adat, gedung sekolah, tempat ibadah) hingga modifikasi berskala besar (pembangunan daerah, provinsi, pulau)".

Menggerakkan komunitas masyarakat untuk menjadikan kontribusi diri maupun kelompok menjadi signifikan dalam memecahkan berbagai masalah hidup dewasa ini, secara tidak langsung, sudah mulai dilakukan, terutama oleh pendidikan tinggi seni. Aura dan spirit pertunjukan yang 'berbau tanah' memberikan roh tersendiri serta tidak menjadikan pertunjukan tercabut dari akar budayanya. Model karya Sardono terlihat memiliki kapasitas yang mendorong pada penggalian

keberdayaan diri dari setiap laku penciptaan seni terutama di kalangan kampus yang pernah disentuhnya. Dengan kata lain, berbagai aktivitas penciptaannya telah memberikan asketisme akademik atau kerjakeras penggalian berbagai kebaruan yang menjadi ciri dari laku pemberdayaan intelektualitas di kalangan akademik.

Dengan demikian, peran dan pengaruhnya bagi pendidikan seni di Indonesia menjadi semakin terasa dan juga memberikan kesadaran baru pada upaya penyeimbangan pendidikan seni di kalangan akademik dan di kalangan komunitas masyarakat. Hal tersebut diharapkan membuat setiap insan yang terlibat peka terhadap berbagai persoalan kehidupan kemanusiaan yang dewasa ini sudah mulai tergerus berbagai kepentingan pribadi dan golongan, dalam sebuah anomali kehidupan yang serba tidak jelas. Selain itu, orientasi ekosentrisme yang muncul dalam banyak ciptaannya, juga memberikan kesadaran kembali pada keberadaan hakikat seni komunal yang menjadi cikal bakal seni pertunjukan di Indonesia.

B. Perumusan Masalah

Gagasan yang muncul dari sosok Sardono W. Kusumo sebetulnya bisa dipisah menjadi dua kategori, yaitu gagasan karya seni dan gagasan pendidikan seni. Namun, karena dedikasinya yang tinggi pada kedua profesi ini, seniman dan guru besar seni, menjadikan gagasan-

gagasannya menyatu atau '*kasarira*' dalam dirinya, terutama saat ia *ngudhar*(menguraikan)gagasannya. Kegilaannya terlihat dalam dirinya sebagai seniman, namun kearifannya sebagai guru besar dan budayawan muncul kala ia berhadapan dengan para mahasiswanya. Dengan demikian, rumusan masalah penelitian ini dapat disusun dalam hubungannya dengan *outcome*-nya pada proses kreatif di institusi pendidikan seni yang 'membumi', dalam pertanyaan-pertanyaan penelitian sebagai berikut:

1. Mengapa sosok Sardono W. Kusumo menjadi penting dalam konstelasi tari, baik sebagai pencipta maupun pemikir tari yang berpengaruh pada dinamika kehidupan seni di Indonesia?
2. Mengapa *Ecocriticism* Sardono W. Kusumo dalam gagasan ekosentrisme hampir selalumuncul dan bagaimana hal ini diimplementasikan dalam tradisi [proses] kreatif yang secara spesifik ditorehkan dalam perjalanan kehidupannya?

C. Tujuan Penelitian

Berbagai kecenderungan yang terjadi dalam karya cipta seni yang penuh dengan 'kegilaan'*organic intellectual*, seringkali "berlawanan" dengan *traditional intellectual* yang berlaku di kalangan akademik(Gramsci

dalam Barker, 2003: 406)¹. Simplifikasi panduan proses kreatif yang cenderung normatif yang menghasilkan kecenderungan karya yang mapan dan *fashionable* membuat institusi pendidikan seni berjalan rutin dan kurang memberikan *greget* pada dinamika kehidupan yang ada. Dengan kata lain, institusi pendidikan seni dengan karya ciptanya tidak harus berorientasi pada nilai-nilai antroposentrisme yang cenderung bersifat ontologis semata-mata, namun diharapkan lebih bergejolak dalam berbagai persoalan kemanusiaan dan lingkungan alam yang menghidupinya.

Tujuan penelitian ini adalah sebagai berikut:

1. Memperoleh gambaran pentingnya sosok Sardono W. Kusumo dalam konstelasi tari yang berpengaruh pada dinamika kehidupan seni di Indonesia.
2. Mendapatkan totalitas pemahaman ekokritikismedan perwujudan implementasi proses kreatifnyayang merupakan replika model penciptaanseni sepanjang hayat.Model ini berdampak pada pengenalan *ecological value* bagi kalangan akademik dan juga

¹Mereka yang memiliki *traditional intellectual* adalah kaum akademisi di universitas, sekolah, gereja, media, institusi kesehatan, penerbitan, firma hukum, dan sebagainya. Sebaliknya *organic intellectual* dimiliki oleh kaum pekerja yang berpikir dan mengorganisasikan elemen-elemen penting dari kelas yang melawan hegemoni. Hal ini menciptakan secara organik satu atau dua strata yang memberikan homogenitas dan kesadaran pada fungsinya sendiri, tidak hanya di bidang ekonomi, tetapi juga di bidang sosial dan politik. Muncul di sini strata kelompok penulis, pemuka komunitas, pedagang, juru kampanye, dan sebagainya. (Lihat Christ Barker, *Cultural Study: Theory and Practice*, 2003, hal. 406-7)

bagikalangan masyarakat luas.

D. Manfaat Penelitian

Secara teoretis maupun praktis sebuah penelitian, sekecil apa pun perannya dalam kehidupan akademik akan dapat dimanfaatkan untuk menunjang penelitian lanjutan. Dalam hal ini, baik yang langsung maupun tidak langsung, sebuah penelitian memiliki relevansi bagi penyingkapan sebuah permasalahan.

Dalam kehidupan akademik inilah seorang pencipta seni terkadang memiliki kecenderungan untuk lebih mempertimbangkan perfeksi bentuk dibandingkan dengan konseptualisasi permasalahan yang mewujud dalam bentuk karya yang diciptakannya. Berkaitan dengan penyingkapan proses kreatif dari Sardono W. Kusumo, baik dalam kehidupannya sebagai seniman maupun pendidik seni, manfaat yang diperoleh adalah sebagai berikut:

1. Didapatkannya sebuah kesadaran baru akan konseptualisasi bentuk seni yang secara teoretis membawa seseorang pada pemahaman pendekatan ekokritikisme yang dilakukan oleh Sardono W. Kusumo.
2. Diperolehnya pengetahuan praksis penciptaan seni pada jenjang Pascasarjana sebagai alternatif *platform* yang mengarah pada

pemberdayaan mahasiswanya, terkait dengan kompleksitas konteks budaya yang digerakkan berbagai elemen pendukungnya.

3. Didapatkannya model dan sosok penciptaan seni sepanjang hayat dari Sardono W. Kusumo yang memberikan inspirasi sebuah tradisi kreatif berkelanjutan bagi siapapun yang terlibat dalam proses penciptaan seni.

E. Tinjauan Pustaka dan Keaslian Penelitian

Berbagai karya Sardono W. Kusumo yang didasari oleh pendekatan ekosentrisme perlu dikompilasi dan diungkapkan kandungan maknanya bagi kehidupan di luar sajian pertunjukannya sendiri, antara lain *Samgita* (1969), *Dongeng dari Dirah* (1974), *Meta Ekologi* (1979), *Hutan Plastik* (1986), *Hutan yang Merintih* (1987), *Rain Coloring Forest* (2010), dan *Choreography of Colour #3* (2012), dan lain-lain. Petikan acak dari karya-karya ini akan merepresentasikan gagasan ekosentrisme yang kemudian mengerucut pada penciptaan ruang sosial baru yang memberi kesadaran baru pula pada sebuah sistem nilai yang menggerakkan berbagai komunitas masyarakat melalui berbagai karya mahasiswa yang dibimbingnya.

Sal Murgiyanto, pada tahun 1991, telah menulis sebuah disertasi yang berjudul *Moving Between Unity and Diversity Four Indonesian Choreographers*, di mana salah satunya adalah Sardono W. Kusumo. Ia memberi tajuk Sardono sebagai *Cultural Traveller* yang keluar masuk hutan Kalimantan dengan membawa mahasiswa Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta atau LPKJ (sekarang IKJ). Dengan bergulirnya waktu, sosok Sardono W. Kusumo yang terus gelisah dengan 'kegilaan' karyanya akan terus terekspose kontribusinya bagi kesadaran lingkungan di mana pun ia berada. Penelitian ini mengupas tuntas sejarah seorang Sardono dan kecenderungan karya-karyanya sampai dengan tahun 1991. Sal Murgiyanto memaparkan *event-event* pentas dan proses kreatif dalam deskripsi yang menarik dan runtut dengan kronologi waktu yang membantu peneliti dalam menelusuri latarbelakang tampilan Sardono satu dekade menjelang abad ke-21. Secara eksplisit belum disebutkan kecenderungan karya Sardono yang dapat disebut sebagai bagian dari ekokritikisme yang memang realitanya, istilah ini, baru digaungkan pada tahun 2010-an lewat jurnal yang bernama *Ekozone*.

Sardono W. Kusumo, dalam kapasitasnya sebagai seorang guru besar, telah menyodorkan berbagai konsep pengembangan *platform* 'bentuk' karya seni yang dibedakan antara jenjang S1 dan jenjang Pascasarjana. Gagasan yang tertulis dalam berbagai notulen rapat Forum Guru Besar dan Empu Seni (Laporan Kegiatan Forum Guru Besar dan

Empu Seni, 2010) akan menjadi bagian sumber yang signifikan bagi penggalian gagasannya terkait dengan pengembangan pendidikan seni yang juga digagas oleh para koleganya.

Tulisan Putu Wijaya, pada saat Sardono berumur 29 tahun, dalam *Tempo* 23 Februari 1974 menjadi sangat signifikan berkaitan dengan penelitian ini. Dalam artikel tersebut, ia mengutip pernyataan Umar Kayam yang mengungkapkan tentang keberanian Sardono dengan petualangannya --dalam arti yang positif-- dengan segala risiko yang selengkapnyanya akan ia tanggung. Inilah yang menurut Umar Kayam telah membedakan Sardono dari para pionir tari seperti Bagong Kussudiardjo dan Wisnu Wardhana. Dua pendekar tari asal Yogyakarta ini terlihat masih sangat terikat pada bentuk. Mereka belum bisa melepaskan diri dari kungkungan pengaruh lingkungan kebudayaan Jawa yang sudah selesai dalam suatu kurun waktu, dalam penggunaan gamelan, maupun dalam pengucapan gerak tarinya. Sementara itu, Sardono W. Kusumo yang sejak kecil diasuh dalam disiplin tari Jawa di kompleks keraton Solo justru mencuat keluar sambil meraih unsur kesadaran lingkungan dalam spirit tari primitif (Wijaya, 1974). Latar belakang yang sekilas menyingkap keberanian Sardono dalam membarui paradigma penciptaan seni "melawan budaya" *mainstream* yang telah baku mulai menyadarkan peneliti untuk menggali lebih jauh lewat teks-teks yang diciptakannya.

Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement oleh Gerald Jonas, meski ditujukan untuk apresiasi bagi penonton TV yang tersaji pula dalam rekaman audio-visual, pada dasarnya memberikan gambaran penjelajahan fenomena tari dalam berbagai tingkatan. Jonas mengekspose karya tari kontemporer Sardono yang terinspirasi dari *relief* candi yang kemudian dimanifestasikan dengan tampilan para penari yang tertutup lumpur kering yang menyatu dengan tembok tua dan mirip bebatuan *relief* yang ada pada sebuah candi. Ia menyebut Sardono sebagai *the classical trained court dancer* (1992: 96).

Penelitian F. X. Widaryanto yang berjudul *Menimbang Kembali Formulasi dan Pewilahan Tari serta Konsep Ketubuhan dalam Masyarakat Urban* (2011) menemukan adanya enam kategori tari, yaitu: (a) Karya dengan Bentuk dan Konten Keseharian, (b) Karya dengan Bentuk dan Konten yang didukung Multimedia, (c) Karya dengan Bentuk dan Konten Representasi Etnik, (d) Karya dengan Bentuk dan Konten Representasi Dunia Luar, (e) Karya dengan Bentuk dan Konten Representasi Dunia Dalam, f) Karya dengan Bentuk dan Konten yang Terkait dengan Lingkungan. Dari studi kasus produk Kreativitas Tari Tahun 2000-2011 di Bandung didapatkan sejumlah 88 karya kontemporer yang masih bisa beralih kategori karena bobot tekanan perspektif yang dilakukan oleh seorang peneliti. Namun, yang paling menarik adalah kategori 'b' yang

berkaitan dengan multimedia dan sangat dipengaruhi oleh perkembangan teknologi informatika, serta poin 'f' yang berkaitan dengan lingkungan; beberapa di antaranya merupakan mahasiswa bimbingan Sardono W. Kusumo. Hal ini berpengaruh banyak pada peneliti untuk mengembangkan observasi lebih jauh, terutama di dunia maya, yang kemudian memunculkan rencana awal²(2012) untuk melakukan *Penelitian Fundamental* yang berjudul *Konsep "Lawang Sewu" atau "White Box" sebagai Fenomena Baru Proses Kreatif Ketubuhan*.

Konsep yang disodorkan Sardono W. Kusumo, dalam penelitian ini, menampilkan imaji "transparansi tubuh" dalam lapis-lapis ruang dari berbagai ekspresivitas seni dalam sebuah pertunjukan kolaborasi. Dalam hal inilah tubuh dengan kekuatan dirinya akan merengkuh sublimitas ruang dan merajutnya jauh melampaui dimensi ruang gerak dan menggapai sebuah fenomena 'transparansi tubuh'. Karya model "*White Box*" berjudul *Choreography of Colour #3* (2012), yang menjadikan ekspresivitas yang tadinya terasa sangat individual, dikembalikannya menjadi ekspresivitas kolektif yang diusung oleh kolaborasi berbagai silang disiplin seni dan 'digagas' bersama dalam bentuk pertunjukan yang baru. Karya lukis yang dipamerkannya terinspirasi dari *tsunami* di Jepang (2011) yang memberikan kesan *chaos* dari ruang piktorial yang

²Penelitian ini didanai oleh DP2M Ditjen Dikti Kemendikbud Th. Anggaran 2013-2014.

diciptakannya. Hal ini diungkapkan dalam tulisan Sohirin pada majalah *Tempo* tanggal 15 April 2012 yang diberi judul *Chaos ala Sardono*. Dari berbagai proses dan produk kreatifnya, sadar atau tidak sadar, Sardono telah masuk dalam pewacanaan ekokritikisme sepotong-sepotong yang belum didukung oleh entitas ekokritikisme dalam diseminasi yang lebih masif. Dengan pendalaman teks-teks ciptaannya diharapkan penelitian ini dapat menyempurnakan entitas pewacanaan ekokritikisme dalam apropriasi transparansi ketubuhan relasinya dengan subjek-subjek lain di luar dirinya.

"Tari dalam Berbagai Dimensi" (F. X. Widaryanto: 2013) merupakan bagian dari buku teks di Universitas Parahyangan (UNPAR) Bandung, yang diberi tajuk *Untuk Apa Seni?* (2013) yang disunting oleh Bambang Sugiharto. Dalam artikel ini secara khusus dibahas juga keberadaan Sardono W. Kusumo dalam *Meta Ekologi* yang dipertunjukkan bersamaan dengan kedatangan Alwin Nikolais yang saat itu dikenal sebagai pembaru tari dalam manifestasi "Seni rupa tiga dimensi" (Widaryanto, 2008 dan 2013). Karya *Meta Ekologi* ini adalah manifestasi keakrabannya dengan tanah yang menciptakan "lorong waktu" dalam penjelajahan tubuh menuju aura ruang purbawi; inilah terobosan karya Sardono W. Kusumo yang mulai melakukan penjelajahan ketubuhannya dalam ruang ciptaannya yang baru, di luar kisi-kisi arsitektural yang baku dalam berbagai konteks komunitas budaya masyarakatnya.

Hanuman, Tarzan, Homo Erectus(2004) oleh Sardono W. Kusumo, banyak memberikan informasi pengalaman penjelajahan dan penelitian di berbagai *habitus locus* dari berbagai komunitas masyarakat yang memiliki keunikan, baik dalam kehidupan sehari-hari maupun dalam karya ritual/imajinasi yang diwujudkan. Penjelajahan ini memberikan sinyal baru bagi sebuah awalan proses kreatif yang bertitik tolak dari dalam sebuah konteks multikulturalisme yang menghormati akar dan perbedaan. *Participatory action research* yang dilakukan secara unik melibatkan *subject matter* penelitiannya dalam proses kreatif dan dipentaskan dalam berbagai pusat kesenian dunia yang bergengsi. Secara tidak langsung penelitian ini membawa insan-insan yang masih erat dengan hutan sebagai sumber daya kehidupannyaterangkat harkat martabatnya dalam lingkup dunia.

Ignas Kleden dalam tulisannya yang berjudul "Understanding Culture from Within: Notes on Essays by Sardono W. Kusumo"(2004) menyatakan secara khusus bahwa sosok seorang Sardono adalah seseorang yang memiliki keberanian untuk mengatakan bahwa seni itu bukan hanya merupakan penciptaan sebuah produk, hasil, atau keluaran, atau pada level tertentu merupakan sebuah pencapaian prestise tertentu, melainkanjuga merupakan sebuah prosedur, pendekatan, bahkan dapat disebut juga sebagai sebuah metode. Dikatakannya Sardono belajar *Kecak* di Teges Gianyardidak hanyauntuk dapat menarikannya dengan benar,

tetapi juga untuk mempelajari berbagai kondisi ekonomi sosial dan budaya sosial, atau malah permasalahan demografi yang mengantarkannya pada kelahiran dan keberterimaan tari *Kecak* di antara masyarakat pendukungnya.

Penelitian ini banyak didukung oleh *feedback* dari Ignas Kleden yang secara mendalam membahas perjalanan kultural dari buku Sardono W. Kusumo yang berjudul *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*, terutama dalam mendasari setiap karyanya melalui sebuah 'training' kepekaan yang kemudian mewujudkan dalam ekspresivitas seni yang digagasnya.

Akhirnya, dari sekian banyak pengamatan dan penelitian tentang Sardono W. Kusumo, baik yang berupa manuskrip maupun produk penerbitan cetak/digital, yang berkaitan dengan permasalahan 'ekosentrisme', dan manifestasi ciptaannya yang juga tertanam dalam karya cipta mahasiswa Pascasarjana Penciptaan Seni di ISI Surakarta, sejauh ini belum pernah ada yang ditulis oleh orang lain. Tema lingkungan yang selalu hadir dalam berbagai karyanya memang kemudian analog dengan ekokritikisme yang pada awalnya digunakan dalam berbagai susastra, khususnya di Amerika, dan terus berkembang dengan sebutannya sebagai "*literature as cultural ecology*". Dari belum adanya kajian tentang Sardono W. Kusumo dalam karya-karyanya yang berorientasi pada wacana ekokritikisme maka tulisan ini bisa dipertanggungjawabkan keasliannya.

F. Kerangka Teoretis

Penggunaan berbagai teori salah satunya berfungsi sebagai *guideline* yang tidak kaku dalam menyingkap berbagai hal yang berkaitan dengan kompleksitas *subject matters*-nya. Pada saatnya nanti teori yang dipetik dapat dideskripsikan secara akurat dalam fokus pembahasan yang bisa menjawab masalah-masalah yang telah dirumuskan sebelumnya. Beberapa di antaranya dapat dijelaskan dalam hubungannya dengan permasalahan yang disodorkan, seperti terlihat pada uraian di bawah ini.

1. Teori Fenomenologi

Menurut Dermot Moran dalam bukunya yang berjudul *Introduction of Phenomenology*:

"Phenomenology is best understood as a radical, anti-traditional style of philosophizing, which emphasizes the attempt to get to the truth of matters, to describe phenomena, in a broader sense as whatever appears in the manner in which appears that is as it manifests itself to consciousness, to the experiencer. As such, phenomenology's first step is to seek to avoid all misconstructions and impositions placed on traditions, from everything common sense, or, indeed from science itself. Explanations are not to be imposed before the phenomena have been understood from within" (2000: 4).

["Fenomenologi, paling baik bisa dimengerti sebagai gaya filsafat yang radikal dan anti tradisi, yang menekankan pada upaya untuk memperoleh kebenaran dari sesuatu, untuk mendeskripsikan fenomena, dalam sebuah pengertian yang lebih luas sebagai apapun yang muncul dalam perilaku yang tampil sebagai manifestasinya sendiri pada kesadaran, pada yang mengalaminya. Seperti halnya, langkah pertama fenomenologi adalah untuk mencari dalam mencegah adanya semua penempatan konstruksi yang salah dan tidak masuk akal, dari semua akal sehat, atau malah benar-benar dari sains itu sendiri. Penjelasan-penjelasan tidaklah untuk dipaksakan sebelum fenomena itu dipahami dari dalam"].

Teori fenomenologi 'dipopulerkan' oleh Edmund Husserl dan digambarkan dengan berbagai kritik oleh tokoh-tokoh sesudahnya, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Maurice Merleau Ponty, dan lain-lain. Salah satu yang menarik adalah pernyataan Hannah Arendt, yang menerapkannya pada fenomena *human condition* kaitannya dengan berbagai kebetulan pada realitas kehidupan sehari-hari. Arendt mencoba memberi ciri pada hakikat ruang dalam kehidupan sehari-hari dengan menyajikan *bios politikos* (Lt. *vita activa*) berhadapan dengan *bios theoretikos* (Lt. *vita contemplativa*). Arendt menerima pemahaman sejarah dan eksistensi manusia yang diturunkannya dari Karl Jasper dan Heidegger; tidak seharusnya seseorang menganggap adanya hakikat esensial yang permanen pada dirinya kecuali hanya pada kondisi tertentu saja (Dermot, 2000: 306). Fenomena eidetik yang muncul dalam tindakan di luar perilaku sehari-hari, menurut Husserl, dapat menjadi refleksi bagi sebuah esensi eidetik dari manifestasi gagasan seseorang dalam teks yang diciptakannya (Husserl dalam Barker, 1992: 660). Betapa kemudian pengetahuan dan teknologi mengubah pola hubungan manusia dan alam, yang pada suatu saat berimbas pada kesadaran ruang sehari-hari yang berubah wujud dalam pola *human made environment*, terutama di kota-kota besar.

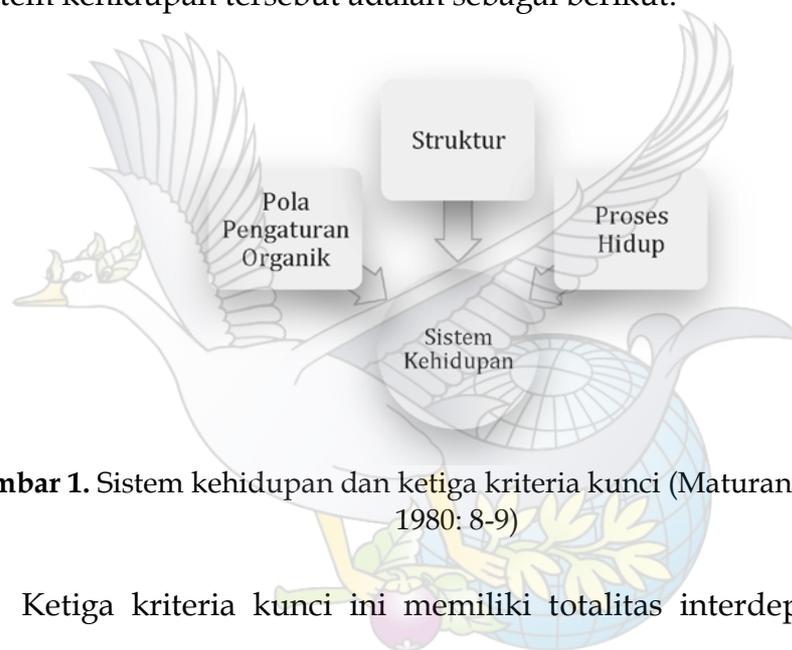
2. Teori Relasionalitas

Berdasarkan gagasan yang berkaitan dengan isu ekosentrisme versus antroposentrisme, yang terjadi dan mempengaruhi keseimbangan ekosistemiknyadapat ditelisik berdasarkan teori relasionalitas. Interdependensi antarelemenyang berpadu dalam sebuah pola konfigurasi tertentu, mewujud secara fisik menjadi sesuatu yang khas dalam dunianya, baik secara internal dalam individu maupun eksternal dalam kehidupan sebuah komunitas. Pola umum kehidupan yang salah satunya diwujudkan dalam sebuah jejaring sebagai sebuah muasal konsep tentang *self organization*diperbarui oleh Maturana dan Varela dalam konsep yang disebut sebagai *autopoiesis* (Maturana dan Varela, 1980: 8-9; Capra, 1997: 153-154).

Lebih jauh lagi, teori komprehensif tentang sistem kehidupan ini terletak pada sintesis dua pendekatan, yaitu: kajian tentang 'pola' (bentuk, tatanan, dan kualitas) serta kajian 'struktur' (substansi, bahan, dan kuantitas)³. Kedua kunci standar ukuran pada konsep sistem kehidupan tersebut dilengkapi dengan kriteria ketiga, yaitu 'proses hidup' yang merupakan aktivitas yang melibatkan perwujudan yang tiada henti dari sistem pola pengaturan organiknya. Aktivitas ini terwujud dalam interaksi terus-menerus yang menjadikan sistem ini terus berjalan, berdasarkan asupan dan pengaturan dirinya. Dengan

³Dikatakan oleh Capra bahwa "... *comprehensive theory of living system lies in the synthesis of those thwo approaches -the study of pattern (or form, order, quality) and the study of structure (or substance, matter, quantity)*. (Lihat *The Web of Life* oleh Fritjof Capra, 1997: 154)

kata lain, di sini muncul sifatnya yang merawat aktivitas yang berkelanjutan serta mencerminkan adanya daya hidup atau *elan vital* dari dan dalam sistem kehidupannya. Struktur yang ada merupakan perwujudan fisik dari sistem pola pengaturan organiknya (Capra, 1997: 154-155). Secara diagramatik, ketiga kunci kriteria dari sistem kehidupan tersebut adalah sebagai berikut:



Gambar 1. Sistem kehidupan dan ketiga kriteria kunci (Maturana dan Varela, 1980: 8-9)

Ketiga kriteria kunci ini memiliki totalitas interdependensi satu dengan yang lainnya. Pola pengaturan organiknya hanya dapat dikenali bila diwujudkan dalam struktur fisiknya; dan di dalam sistem kehidupannya, perwujudan ini adalah sebuah proses yang terus berkelanjutan. Jadi, struktur dan proses adalah sebuah keterkaitan yang tidak terhindarkan. Dapat dikatakan pula bahwa ketiga kriteria ini: pola, struktur, dan proses adalah tiga hal yang berbeda, namun merupakan perspektif yang tidak dapat dipisahkan pada fenomena kehidupan yang ada. Ketiganya akan membentuk tiga dimensi

konseptual dari sintesis yang dikembangkan oleh Fritjof Capra(1997: 154).

3. Teori Hermeneutika

Teori hermeneutika *to understanding* yang pada dasarnya merupakan metode interpretasi digunakan dalam memahami dan memaknai berbagai karya Sardono W. Kusumo yang menggunakan berbagai interaksi dengan pendekatan ekosentrisme. Pernyataan Auguste Comte menarik berkaitan dengan interaksi ini, yang menyatakan bahwa "...seperti halnya hukum-hukum yang ditemukandalam interaksi elemen-elemen dalam alam, maka dengan metode yang sama, hukum-hukum itu juga dapat ditemukan bagi interaksi manusia dalam masyarakat." (Comte, 1896 dalam Howard, 2001: 33).

Namun, Dilthey, kontributor penting dari pemikiran hermeneutika ini, dalam salah satu pemikirannya juga menegaskan bahwa antara ilmu-ilmu alam dan humaniora terdapat perbedaan. Ia mendukung pernyataan Droysen, seorang ahli historiografi dari Jerman (1843), di mana *Erklaren* 'eksplanasi' merupakan tujuan epistemologi pada ilmu-ilmu alam, dan 'pemahaman' merupakan tujuan epistemologi sejarah yang merupakan bagian dari *human science* atau humaniora (Howard, 2001: 35).

Pemikiran penting lain dari Dilthey (Ibid, 2001:35) adalah tesisnya yang berkaitan dengan 'pengalaman' dan 'kehidupan' sebagai unsur-unsur penyatu dalam humaniora serta logika yang digunakan untuk menginterpretasikan 'kehidupan' seperti halnya yang diobjektifkan dalam dokumen-dokumen sejarah.

Metodologi yang dikembangkannya menggaungkan logika lingkaran hermeneutika Schleiermacher dalam cakupan wilayah yang lebih luas, yaitu berupa gerakan 'bagian'-'keseluruhan'-'bagian'. Di sini, kehidupan seseorang dapat dilihat sebagai pemadatan dari seluruh kehidupan masyarakat. Analog dengan hal ini, pengalaman dalam kehidupan seseorang bisa dianggap merepresentasikan status dari seluruh momen kehidupannya (Ibid, 2001: 41). Kait-mengait dalam sebuah kehidupan hanyalah bisa dipahami lewat makna yang ada pada bagian-bagiannya tersendiri dalam rangka memahami keseluruhan kehidupannya (Dilthey, 1961: 105 dalam Ibid 2001: 41).

Di sisi lain fenomenologi permainan Gadamer (Howard, 2001: 167-8) sangat menarik untuk dipetik di sini, dalam hubungannya dengan realita permainan yang akan terlihat melampaui sebuah analogi seni. Dikatakannya, permainan manusia mendapatkan kebenaran sejatinya dengan mewujudkannya menjadi seni; sebab di dalamnya terjadi adanya 'transformasi ke dalam struktur'. Seni merupakan bentuk yang ideal dari permainan, yang sebenarnya merupakan perluasan dari

pandangan Kant yang menghubungkan seni dengan kebebasan. Idealitas permainan ini memperoleh bentuknya yang lebih murni dalam seni. Keasyikan seniman atau penonton memberikan pengalaman estetik yang menanggukkan dengan sadar akan kecenderungan munculnya sikap dan tujuan. Dalam hal ini permainan menjadi pengalaman yang mengubah mereka yang mengalaminya. Lebih jauh Gadamer mengatakan bahwa Seni dan juga halnya dengan permainan, bukanlah merupakan sebuah objek yang dikendalikan oleh subjek dengan sikap, teknik, atau aturan tertentu. Dengan kata lain, daya tariknya bersumber pada adanya otonomi bagi partisipannya (*Ibid*: 168).

4. Teori Metaforikal-Asketik dalam *Local Genius* Jawa

Dalam berbagai teks susastra/tembang yang merupakan manifestasi berbagai tradisi pemikiran Jawa, salah satunya ada yang cukup kuat memberikan ciri metaforik dan sekaligus mengingatkan seseorang pada laku asketik atau prihatin. Hal ini terkandung pada berbagai *sêrat* pada sebuah tradisi *kapujanggan* yang diciptakan oleh Mangkunegara IV, *Sêrat Wêdhâtâmâ* (Kamajaya, 1992: 256-7), salah satunya adalah ungkapan logika imajinatif yang ada pada sebuah laku kreatif (*sêkar Pangkurpâdâ* 'bait' ke-13 *gâtrâ* 'baris' ke-6 dan ke-7), yaitu *pindhâ pêsating supênâ, sumusuping râsâ jati* 'bak secepat kilat sebuah

mimpi, menelusup masuk rasa sejati'. Demikian juga dengan laku asketik yang muncul salah satunya dalam *sêrat* yang sama pada petikansêkarSinom, *pâdâ* ke-2 *gâtrâ* ke-7 sampai ke-9 berikut ini: *kayungyun êninging tyas, sanityasâ pinrihatin, puguh panggah cêgah dhahar lawan néndrâ* 'hanyut dalam keheningan kalbu, selalu prihatin, bertekad kuat untuk tidak makan dan tidak tidur'. Semuanya merupakan praksis "ketubuhan" yang dikuatkan juga pada bagian lain dari *sêratWêdhâtâmâ* (Ibid, 1992: 259), pada *sêkar Pocungpâdâ* pertama *gâtrâ* ke-1 dan ke-2 diungkapkan, bahwa *ngèlmu iku kêlakoné kanthi laku* 'pengetahuan itu menjadi signifikan bila menjadi praktik dalam kehidupan'.

Praksis ketubuhan yang seiring dengan apa yang dilakukan dalam proses penciptaan bertujuan untuk melatih kepekaan seseorang. Kepekaan yang menjadi keniscayaan dari pendukung teks-teks ciptaan Sardono diharapkan diperoleh dari laku yang disadari dengan berbagai tantangan asketika ketubuhan, yang tentunya diperoleh dalam manifestasi laku yang baru dan diinspirasi dari berbagai *sêrat* produk susastra Jawa dalam tradisi kreatif pemikiran di masa lalu.

G. Metode Penelitian

Fenomena pertunjukan Sardono W. Kusumo pada masa lalu mengundang kontroversi. Hal ini disebabkan oleh jiwa zaman belum bisa menerima realita ketubuhan di luar yang sudah ada dalam tradisi kreatif

yang bersifat kolektif. Untuk mengetahui kronologinya dibutuhkan beberapa tahap penelitian sebagai berikut:

1. Pengumpulan Data Tertulis

Dilakukan penelitian pustakater tulis yang cukup luas dan mendalam, terutama awal proses kreatif Sardono W. Kusumo yang penuh dengan "kegilaan". Tulisan di berbagai media serta berbagai referensi yang berkaitan dengan garap korporealitas adalah bagian awal dari pemahaman perubahan fenomena tari yang terus bersifat baru dalam realita kesementaraan yang terus berubah seiring dengan dinamikapermasalahan kekinian.

Sumber tertulis yang ditelusuri ternyata terus berkembang memunculkan intertekstualitas yang terus berubah sehingga diperlukan sebuah kerangka teori untuk membatasinya. Kreativitas sebagai kata kunci dalam perkara penciptaan seni terus digali, baik yang berlaku secara umum maupun dalam konteks terbatas *local genius* Jawa.

Berbagai kliping yang terkait dengan berbagai pentas Sardono W. Kusumo ternyata terkumpul dengan baik dalam *file hardcopy* yang disimpan oleh Fafa di Solo. Ketika pengajuan permintaan pembuatan *softcopy*, tidak terjadi kendala karena hal ini seiring dengan upaya digitalisasi data yang memang sudah direncanakan Sardono.

Istilah ekokritikisme yang digunakan dalam penelitian ini dan ditengarai sebagai isu utama dari berbagai karya Sardono, ternyata belum banyak didapatkan dalam bentuk *hardcopy*. Untuk sementara, hal tersebut digali dari berbagai informasi di internet. Dalam waktu yang bersamaan didapatkan juga berbagai buku kunci yang diperoleh dari teman dan kolega di berbagai universitas di USA. Buku-buku tersebut adalah *Ecocriticism* dari Greg Gerrard (2012), *Genetic Criticism and the Creative Process* (2009) yang diedit oleh Kinderman dan Jones, serta *(Syn)aesthetic: Redefining Visceral Performance* (2011) oleh Josephine Machon. Ketiga buku ini sangat membantu dalam mendukung dan memperkuat penelitian disertasi ini, terutama berkaitan dengan perkara kecenderungan baru dalam kreativitas seni yang faktor dominan dari materinya adalah ketubuhan dan fokus bahasan *subject matter*-nya pada proses kreatif dari kerja seorang seniman.

Isu kreativitas yang kemudian muncul dapat diperoleh dari beberapa sumber yang diambil dari perpustakaan pribadi di Jln. Nias Bandung (koleksi Bambang Sugiharto). Adapun untuk menyingkap kreativitas yang berkaitan dengan *local genius* Jawa, data didapatkan dengan cara mengakses Perpustakaan Radyapustaka lewat internet. Ternyata buku-buku penting yang berkaitan dengan respons kreatif dalam *Sêrat Tâtâcârâ* karangan Padmasusastra sudah dikonversi menjadi data digital.

Hibah Penelitian Fundamental (2012) yang diperoleh dari Direktorat Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat (DP2M), Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi sangat membantu dalam penelusuran data yang kemudian memunculkan konsep *Lawang Sèwu* yang disodorkan Sardono dalam hampir keseluruhan karyanya. Peristiwa di Semarang inilah dalam *Choreography of Colour #3* Sardono mengungkapkan secara eksplisit tentang proses kreatifnya yang kemudian bersifat organik dan dapat terus dikembangkan dalam berbagai proses kreatif yang baru tanpa harus terjebak pada prosedur produksi yang baku dan normatif.

2. Pengumpulan Data Audio-Visual

Pembacaan dari permasalahan ketubuhan tidak dapat dilepaskan dari produk pertunjukan yang direkam dalam media film, baik sebagai dokumentasi maupun sebagai media baru dari ekspresi seni yang berkembang kemudian. Dalam hal ini dilakukan observasi bentuk dan konten pertunjukannya; sebagai penelitian kualitatif langkah ini bisa dikatakan menggunakan pendekatan diakronik-sinkronik (Soedarsono, 1999: 57).

Observasi langsung yang dilakukan di Semarang pada ekshibisi *Choreography of Colour #3* (2012) menghasilkan data-data berupa foto ataupun film yang diambil oleh peneliti sendiri. Karena resolusi

gambar tersebut rendah, data dokumentasi dari *Gallery* Semarang yang beresolusi tinggi kemudian dipilih untuk kebutuhan disertasi ini.

Kecanggihan teknologi informatika telah memungkinkan pencarian data-data audiovisual dari dunia maya. Beberapa film dokumentasi karya Sardono pun dapat diperoleh dalam beberapa potongan yang tidak utuh. Pertemuan dengan seorang pakar film, Gotot Prakosa,⁴ memberikan harapan baru untuk diperolehnya data-data audiovisual dari berbagai perjalanan kreatif Sardono di masa lalu. Peneliti mendapatkan kompilasi karyanya saat Sardono dipromosikan menjadi guru besar penciptaan seni di IKJ pada tahun 2004. Setelah data-data ini dikonsultasikan dengan narasumber utama (Sardono W. Kusumo), puluhan CD berkaitan dengan karyanya pun dipinjamkan dengan berbagai persyaratan perawatan yang ketat. Dari data-data inilah dibuat *capture* dan dipilih foto-foto yang dapat dijadikan penguat data tertulis yang sudah diperoleh.

3. Pengumpulan Data dengan Teknik Wawancara

Penggalian *experiential knowledge* dari sumber-sumber terkait dilakukan dengan teknik wawancara, antara lain wawancara informal, tidak terstruktur, semi terstruktur, serta wawancara terbuka.

⁴Gotot Prakosa adalah seorang sineas, dari IKJ, yang sejak Sardono "*blusukan*" ke berbagai hutan di Kalimantan, Papua, dan berbagai wilayah di Indonesia lainnya, selalu ikut dan membuat dokumentasi dari perjalanan kultural ini.

Hal ini banyak membantu dalam mendapatkan berbagai kemungkinan yang justru tidak menjadi konvergen, tetapi menyebar dalam berbagai pengetahuan pengalaman beragam, yang bersifat penjelasan semata-mata, namun di sisi lain juga bersifat empiris kualitatif yang akan memperkaya varian data yang diperoleh. Pemilihan narasumber ditetapkan berdasarkan kaitan keterlibatannya dengan Sardono W. Kusumo, baik secara langsung maupun tidak langsung, dalam *sharing* atau implementasi gagasan, atau dalam bimbingan karya mahasiswa Pascasarjana; ia terlibat aktif sebagai salah seorang pembimbing di dalamnya. Beberapa di antaranya adalah: Bambang Suryono, Darmawan Dadiyono, Daryono Darmorejono, Deasylina Da Ary, Dewanto Sukistono, Dwiyasmono, Eko Wahyu P., dan Hendro Martono.

Peneliti sebagai Direktur Pelaksana Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (2010),⁵ sebelum terpikir untuk merencanakan penelitian disertasi ini, menawarkan kepada Anastasia Melati sebuah kesempatan wawancara kepada Sardono dan para mahasiswa di atas. Kegiatan ini, selain untuk menggali berbagai pemikiran dan praksis ketubuhan Sardono, juga untuk menggali sisi pengaruh dalam pendidikan seni di Pascasarjana ISI Surakarta. Ternyata sosok Sardono sulit dicari

⁵Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) dibubarkan oleh Dewan Pengurus pada tanggal 20 Juni 2011 dan seluruh asetnya dihibahkan ke Pascasarjana IKJ.

ketersediaan waktunya yang tepat untuk wawancara khusus, terutama di sela-sela kegiatan yang dijanjikannya. Pada saat itu bersamaan dengan beberapa rapat Forum Guru Besar dan Empu Seni (FGBES) yang sedang dilaksanakan di Jakarta dan Yogyakarta.⁶ Namun, pelaksanaan wawancara dengan beberapa mantan mahasiswanya dapat dilangsungkan sesuai dengan rencana.

Peneliti memberikan arahan format penelitiannya dengan wawancara informal dan terbuka. Dari sini dapat ditampung banyak hal yang kadang-kadang mendadak bisa muncul dari narasumber. Data-data ini kemudian diedit dan dikonfirmasi secara informal kepada beberapa narasumber yang ditemui. Kompleksitas data yang terkumpul ini divalidasi dengan teknik *triangulasi* dan teknik *peer debriefing*⁷

Data wawancara dengan narasumber utama diperoleh dalam berbagai kesempatan yang didapatkan peneliti, salah satunya adalah dalam beberapa produksi yang dirancang bersama beberapa kolega.

Dengan demikian, peneliti banyak mendapatkan kesempatan terlibat

⁶Rapat FGBES (Peneliti sebagai Sekretaris Pelaksana) diadakan di Hotel Peninsula Jakarta pada tanggal 6 Mei 2010, di Hotel Blue Sky Jakarta pada tanggal 23-24 Juni 2010, dan di Hotel Melia Purosani Yogyakarta pada tanggal 6-8 Agustus 2010. Di sela-sela kegiatan inilah rencana wawancara itu diupayakan bisa terlaksana, namun realitanya hasilnya tidak cukup signifikan bagi bahan penelitian disertasi ini.

⁷Menurut Endraswara (2006: 112) dikatakan bahwa teknik triangulasi adalah cara kompilasi data yang berasal lebih dari satu sumber yang merupakan informasi yang serupa. Teknik *peer debriefing* dilakukan dengan cara mendiskusikannya dengan orang lain atau teman sejawat yang memiliki respek dan apresiasi memadai pada penghayatan sebuah karya seni.

dalam proses kreatifnya yang memang terasa sangat mudah untuk berubah pada setiap kesempatan para pendukungnya bertatap muka.

4 Teknik Analisis

Teknik analisis yang digunakan berkaitan dengan dua sasaran, data tertulis dan data pertunjukan. Data tertulis yang diperoleh banyak membantu analisis pertunjukannya, baik yang berasal dari kritikus seni atau dari para ahli seiring dengan jiwa zaman yang melingkupinya. Tekniknya dilakukan secara deskriptif agar mudah dipahami oleh orang lain. Di samping itu, dilakukan juga analisis secara reflektif, yang selalu dikaitkan kembali dengan para pelaku pertunjukannya (Endraswara, 2006: 170), sedangkan pertunjukannya sebagai teks memang merupakan sebuah entitas *multilayers* yang kompleks (Soedarsono, 1999:69). Bahkan perkembangannya pada saat ini, menurut Gay McAuley pertunjukan dapat terentang dari perilaku atau *event* sosial sampai dengan pertunjukan yang berdasar pada praksis kesenian. Lebih lanjut Gay McAuley menyatakan, berikut ini:

"Approaching any social behaviour or event as performance has involved, to an extent, seeing them through a conceptual filter derived from ideas of theatre, and this has proved illuminating even though the idea of theatre that seems to haunt the imaginary of social science scholars is one derived from early 20th century rather than contemporary artistic practice. Notwithstanding the importance of this current of work in a variety of disciplines, it can be argued that the impact of the new emphasis on performance has been even more profound in disciplines devoted to aesthetic performance. When the focus of scholarly attention shifts to performance rather than history and the study of great works from the past, new skills are required and new areas of research and enquiry are opened" (2003: 4).

["Pendekatan pada setiap perilaku sosial atau peristiwa sebagai

pertunjukan, sampai tingkat tertentu, melihatnya melalui tapis konseptual yang diturunkan dari gagasan-gagasan teater, yang telah terbukti mencerahkan meskipun gagasan teater yang nampak terbayang imajinasinya dari para skolar ilmu pengetahuan sosial adalah salah satunya berasal lebih dari awal abad ke-20 ketimbang dari praktik seni kontemporer. Sekalipun kepentingan karya akhir-akhir ini dalam berbagai macam disiplin, dapatlah diperdebatkan bahwa pengaruh tekanannya yang baru pada tampilannya telah memberikan kedalaman yang lebih pada disiplin estetika pertunjukan. Ketika fokus perhatian secara ilmiah bergeser lebih ke pertunjukan ketimbang ke sejarah dan kajian karyanya di masa lalu, dibutuhkan adanya keterampilan baru serta area penelitian dan penyelidikan yang baru untuk dibuka"].

Dalam hal ini analisisnya dilakukan sebagai berikut:

- a. Menetapkan sebanyak mungkin detil penanda yang dilibatkan dalam pertunjukan sehingga akan menunjukkan hakikat dan rentangan elemen-elemennya;
- b. Mencatat struktur diakronik dari *event*-nya, apakah sedang memainkan sebuah narasi, mempertunjukkan sebuah ritual, bermain, atau sedang membawakan kegiatan terstruktur tertentu yang lainnya. Yang penting di sini, adalah untuk menguji bagaimana segmentasi fisik dari konstruksi *event*-nya, penataan dan pembentukan konten, apakah narasinya terbuka atau tidak;
- c. Memikirkan makna yang diyakini peneliti lahir dari hubungan paradigma pertunjukan dan narasinya, laku ataupun *event* yang disajikannya (McAuley, 2003: 6).

H. Sistematika Penulisan

Laporan penulisan penelitian ini disusun secara sistematis dalam lima bab. Bab I merupakan pendahuluan yang menyampaikan latar belakang permasalahan, perumusan masalah, tujuan penelitian, manfaat penelitian, tinjauan pustaka dan keaslian penelitian, kerangka teoretis, dengan menggunakan teori fenomenologi, teori relasionalitas, teori hermeneutika, dan teori metaforikal-asketik dalam *local genius* Jawa. Metode penelitiannya berkaitan dengan teknik pengumpulan data tertulis, data audiovisual, data yang dikumpulkan dengan wawancara. Validasi data dan analisis dilakukan pada bab ini, yang diakhiri dengan penulisan sistematika penulisan.

Bab II menjelaskan pemahaman ekokritikisme dan konsep kreativitas, yang berisi tentang ekokritikisme dan pertunjukan seni dalam pembacaan teks dan konteks pertunjukan seni kontemporer, kritik seni holistik dalam muatan ekokritikisme, dan pertunjukan seni sebagai *performance research*. Konsep kreativitas dilengkapi dengan pemahaman kreativitas dalam berbagai dimensi yang terdiri dari kreativitas pada umumnya dan kreativitas dalam konteks *local genius* Jawa.

Bab III menyingkap Sardono W. Kusumo sebagai seniman dan guru besar seni dengan mengupas latar belakang dan kegelisahan tradisi kreatifnya, representasi teks-teks ciptaannya, yang diambil secara acak sebanyak sepuluh buah. Dalam bab ini juga diungkap konsep kreatifnya serta implikasi kreativitasnya bagi pendidikan seni, yang dipetik dari

delapan orang mahasiswa yang pernah bersentuhan dalam proses kreatif bersama Sardono, serta tampilan model komunitas baru produk Pascasarjana ISI Surakarta.

Bab IV memuat analisis teks yang mengkaji dan membaca teks-teks Sardono dalam kerangka teori fenomenologi, yang dilanjutkan dengan tekstualisasi ciptaan Sardono W. Kusumo dalam kerangka teori relasionalitas. Pada sub-bab ketiga disajikan interpretasi adanya tradisi pemikiran dalam keraton kapujanggan sebagai esensi gagasan Sardono W. Kusumo dalam mewujudkan teks-teks kreasinya. Bab ini diakhiri dengan beberapa kendala berkaitan dengan realita adanya kelembagaan yang tidak permanen dalam merealisasikan perwujudan teks-teks ciptaan Sardono W. Kusumo.

Bab V berisi kesimpulan dan rekomendasi yang berkaitan dengan implikasi penelitian disertasi ini.

BAB II

EKOKRITIKISME DAN KONSEP KREATIVITAS



karya, atau bagaimana keterkaitannya sebagai satu kesatuan secara menyeluruh, atau cara pengelolaan elemen-elemen tersebut untuk mewujudkannya menjadi karya (2009: 13).

Ekokritikisme, menurut Carmen L. Flys, pada mulanya dicetuskan oleh seorang skolar Amerika yang bernama William Rueckert yang mencurahkan karya-karyanya untuk Kenneth Burke, seorang filsuf bangsa Amerika (2010: 114). Sejak penerbitan buku Rueckert (1978: 71-86) yang berjudul *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* pada tahun 1978, bidang *ecocriticism* telah menjadi bagian dalam kajian-kajian susastra, yang kemudian ditetapkan sebagai sebuah bagian yang integral dengan humaniora lingkungan. Secara umum advokasi dari pelatihan pemikiran ini berurusan dengan jaringan tata hubungan antara produk budaya dan alam. Dalam pelaksanaannya, mereka dengan sadar mengekspresikan kritik budaya dan susastra dari sebuah perspektif politik lingkungan hidup. Objek kajiannya meliputi teks-teks, puisi, lakon, dan kemudian meningkat pada produk visual seperti film dan karya seni. Sementara pendekatan ekokritik untuk format-format ini ada banyak macamnya, tujuan pada umumnya tetap, yaitu untuk menghilangkan adanya dikhotomi antara alam dan masyarakat. Misalnya saja, para ekokritikus mendekonstruksi topik-topik yang mencakup, contohnya, kurangnya respons yang memadai pada krisis-krisis lingkungan, kelalaian pada permasalahan lingkungan, dan romantisasi konsep-konsep alam.

Keadilan dan etika lingkungan juga melengkapi *platform* untuk ekokritikisme ini. Memang, pada awalnya kegiatan yang terkait masih terbatas di *Departments of English and/or American Literature*. Hal ini dijelaskan oleh Serenella Iovino dalam *Carmen Flys*, sebagai berikut:

"Clearly generalizing, it can be said that in the United States ecocriticism is still mostly practiced by literary scholars, and more specifically by Americanists and Anglicists. In Europe, perhaps due to the multiplicity of cultural traditions and identities, the scope of ecocritical analysis seems to be broader. There is in fact a great vitality in the field of —peripherall national literatures (to my eyes, especially in the Mediterranean basin and in some eastern countries: Turkey, Estonia, and Spain can serve as examples). This justifies the difference of approaches, which are often manifold and strongly characterized by the —'local level" (2010: 112).

[*"Pada umumnya, bisa dikatakan bahwa ecocriticism di Amerika kebanyakan masih dilakukan oleh para skolar sastra, dan lebih khusus lagi oleh para ahli Kajian Amerika dan Kajian Inggris. Di Eropa, mungkin karena keragaman identitas dan tradisi kultural yang ada, ruang lingkup analisis ecocritical nampak menjadi lebih luas. Pada kenyataannya ada vitalitas yang tinggi dari bidang ini --sastra nasional periferal (menurut pandangan saya, terutama di lembah sungai Mediteranian dan beberapa negara timur: Turki, Estonia, dan Spanyol adalah contohnya). Ini alasan adanya pendekatan-pendekatan yang berbeda, yang bermacam-macam dan sangat diwarnai dengan --tingkatannya yang 'lokal"]*

Istilah '*ecocriticism*' ini cenderung memiliki keterbukaan untuk "menampung" berbagai disiplin, namun dengan kajian yang memiliki ruang lingkup lingkungan, baik itu lingkungan natur maupun lingkungan kultur. Hal ini diperkuat oleh Simon C. Estok yang menyatakan bahwa '*ecocriticism*' merupakan teori yang dilakukan untuk mempengaruhi adanya perubahan dengan analisis fungsionalnya, baik secara tematik, artistik, sosial, historis, ideologis, dan teoritis, atau setidaknya, tentang lingkungan alam, aspek-aspek yang dimilikinya, yang

direpresentasikan dalam dokumen-dokumen, baik secara tertulis maupun tak tertulis, yang memberikan kontribusi pada praksis materi dalam dunia materinya (2005: 16-17). Jangkauan seorang ekokritikus ini juga dinyatakan oleh Richard Kerridge (1998: 5 dalam Greg Garrard, 2012: 4) sebagai berikut:

"The ecocritic wants to track environmental ideas and representations wherever they appear, to see more clearly a debate which seems to be taking place, often part concealed, in a great many cultural spaces. Most of all, ecocriticism seeks to evaluate texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis".

["Seorang ekokritikus ingin melacak berbagai gagasan dan representasi lingkungan di mana pun mereka berada, untuk melihat lebih jelas perdebatan yang nampaknya terjadi, yang kerap kali terselubung, di dalam banyak sekali ruang-ruang kultural. Kebanyakan yang terjadi, *ecocriticism* mencoba untuk mengevaluasi berbagai teks dan gagasan yang berkenaan denganketerkaitan dan kegunaannya sebagai respons pada krisis lingkungan"].

Permasalahan lingkungan yang terkait erat dengan istilah ini menjadikan isu kandungan *subject matter*-nya juga berhubungan erat dengan kondisi geologi, geokultural, dan geopolitik setempat yang realitanya banyak beragam di berbagai tempat. Di Indonesia dengan realita *unity in diversity*, isu penting yang terkait dengan *ecocriticism* juga banyak beragam hubungannya dengan fenomena *multiculturalism in action*. Namun, eksplisitasnya sebagai pernyataan yang bersifat ekokritis masih belum terlihat dan dirasakan gaungnya. Ini dapat dilihat dari

berbagai artikel di jurnal *Ecozomyang* terbit sejak 2010 serta jaringan profesi *ecocritics* yang ada dewasa ini⁸.

Gaung intensitas pewacanaan *ecocriticism* di berbagai belahan bumi ternyata tidak juga surut seiring dengan berbagai krisis lingkungan yang terjadi akhir-akhir ini. Contoh yang paling mutakhir adalah sajian dari Hubert Zapf⁹ yang menawarkan posisi "*literature as cultural ecology*" dalam *The 5th EASLCE Webinar* pada 27 Februari 2014 yang dinyatakannya sebagai berikut:

"... concept of "*literature as cultural ecology*", which he has developed in some of his recent work, within the field of contemporary ecocriticism and critical theory. Between an anthropocentric cultural studies perspective, in which nature is dematerialized into a discursive human construct, and a fundamentalist ecocentrism, in which cultural processes are subsumed under naturalist assumptions, cultural ecology looks at the interaction and living interrelationship between culture and nature, without reducing one to the other" (2014: 1).

["...konsep "susastra sebagaiekologi kultural", telah dikembangkan dalam karyanya akhir-akhir ini, yaitu dalam bidang teori kritis dan *ecocriticism* kontemporer. Di antara sebuah perspektif kajian antroposentrisme, yang alamnya di-dematerialisasi ke dalam konstruk wacana insani, dan sebuah perspektif fundamentalis ekosentrisme, yang dalam proses kulturalnya digolongkan ke dalam asumsi-asumsi peneliti alam, ekologi budaya melihatnya pada interaksi dan kehidupan interelasi yang ada antara kultur dan natur, tanpa saling mereduksi satu dengan yang lainnya"].

⁸Jaringan *Ecocriticism* internasional itu antara lain ASLE (*Association for the Study of Literature and Environment*) yang berada di Amerika, India, Inggris, Jepang, Korea, dan Taiwan. Di Australia-Selandia Baru bidangnya diperluas dengan tambahan *Culture* (ASLEC). Eropa di luar Inggris komunitasnya disebut EASLE (*European Association for the Study of Literature and Environment*). Adapun di Jerman berkembang *Post Graduate Forum Environment, Literature, and Culture* yang bekerja sama dengan EASLE dalam berbagai *Serial Webinars* (seminar melalui dunia virtual).

⁹ Lihat "*Literature and/as Cultural Ecology*" pada *The 5th EASLCE webinar* yang diselenggarakan pada 27 Februari 2014 dalam <http://docforumelc.wordpress.com/2014/01/13/easlce-webinars/>

Ekokritikisme kemudian digunakan sebagai jembatan dalam menggaungkan wacana harmoni ekosistemik yang akhir-akhir ini memang sangat diperlukan dalam menyadarkan masyarakat luas menuju gaya hidup baru yang ramah lingkungan, baik itu lingkungan alam maupun lingkungan budaya. Contoh yang menarik adalah karya Rachel Carson yang berjudul *Silent Spring* (1962) yang membalikkan sebuah pendekatan ilmiah tentang permasalahan ekologi ke dalam sebuah pemikiran yang luas tentang permasalahan itu yang kemudian diperjuangkan secara politik dan legalitas hukumnya dalam media budaya populer.¹⁰ Dalam hal ini ekokritikisme tidak memberikan banyak kontribusinya pada perdebatan tentang permasalahan dalam ekologi itu sendiri, tetapi dapat membantu dalam menetapkan serta mengeksplorasi, dan bahkan memecahkan permasalahan ekologi dalam pengertiannya yang lebih luas (Greg Garrard, 2012: 6). Dengan demikian, diharapkan kesadaran *literature as cultural ecology*, dalam perkembangannya, dapat dianalogikan terjadi pula pada pertunjukan seni yang secara sadar sebenarnya memang menyentuh permasalahan *environmental issues*.

¹⁰Dalam permasalahan polusi, Carson meneliti permasalahan dalam ekologi dengan pertolongan seorang ahli biologi suaka margasatwa dan ahli toksikologi lingkungan, untuk menunjukkan bahwa DDT (*dichlorodiphenyltrichloroethane*) yang ada dalam lingkungan adalah racun yang berbahaya dalam kehidupan. Dalam kaitan ini *Silent Spring* merupakan karya dalam pendekatan budaya dan bukan ilmiah kala memperjuangkan sisi moralitasnya. Sejak itulah DDT dilarang digunakan di berbagai tempat di seluruh dunia. (Lihat Greg Garrard, *Ecocriticism*, 2012, hal. 6)

Ada pula kecenderungan bahwa kegiatan akademik yang telah dilakukan seseorang tidak sepenuhnya disadari bahwa hal itu sebenarnya merupakan kegiatan yang berkaitan dengan ekokritikisme. Lihat pernyataan Nancy Cook dari The University of Rhode Island sebagai berikut:

"I don't often think of the work I do as ecocriticism, but at some level I suppose it is. I'm interested in place, how we place ourselves in the world and the biological, social, and political ways in which we define where we are. My work of necessity is interdisciplinary, and grows more so with every class I teach [...]I'm not sure I know what we mean by the term "ecocriticism," but it seems to be a term that is inclusive rather than exclusive. I'm uncomfortable with the term because I think already it comes associated with a particular set of political and social agendas, ones which although I may often share, predispose an audience to make value judgements" (1994: 1).

["Saya sering tidak berpikir apakah karya yang saya kerjakan ini sebagai *ecocriticism*, namun dalam beberapa hal saya kira termasuk juga. Saya tertarik dengan tempat, bagaimana kita menempatkan diri kita di dunia ini dan secara biologis, sosial, dan politis, kita memberikan batasan di mana kita berada. Kebutuhan dalam karya saya adalah interdisiplin dan tumbuh terus dengan setiap mata kuliah yang saya ajarkan [...]Saya tidak yakin saya tahu apa yang dimaksud dengan "*ecocriticism*", namun nampaknya ini adalah istilah yang lebih inklusif ketimbang eksklusif. Saya tidak nyaman dengan istilah ini karena awalnya sudah dikaitkan dengan seperangkat agenda politik dan sosial tertentu, meskipun sering juga saya *sharing*-kan agar audien cenderung menyukai dalam penilaiannya"].

Manifestasi ekokritikisme dalam pertunjukan seni produk tradisi kreatif masa lalu banyak dipengaruhi dengan fenomena alam. Hal ini tidak secara eksplisit terungkap dalam pewacanaan ekokritikisme, namun terungkap sebagai bentuk ritual yang beragam dari satu wilayah

geokultural yang satu ke wilayah geokultural yang lainnya. Pertunjukan seni ritual ini masih ada yang efektif dan dibutuhkan oleh masyarakatnya, namun tak jarang seni ritual ini sudah beralih fungsi dan menjadi tontonan yang menghibur.

Beberapa di antaranya yang jejaknya masih dapat dilihat kaitannya dengan kesuburan dalam ungkapan syukuran panen, diungkapkan oleh I Wayan Dibia, dkk., (2006: 248) misalnya saja *Hudoq* di Dayak Modang (Kalimantan), *Kebo-keboan* di Banyuwangi (Jawa Timur), *Pakarena* di Bugis (Sulawesi Selatan), *Guro-guro Aron* di Karo (Sumatra Utara), dan *Hana Matsuri* di Toeicho (Jepang), yang kental dengan gaya ungkapannya yang khas dalam berbagai *event* upacara yang mewadahnya. Demikian juga, dengan penamaan gerak tari di keraton Yogyakarta dan Surakarta misalnya, kebanyakan didominasi dengan nama-nama binatang, tumbuh-tumbuhan, dan fenomena alam, seperti: *sêkar suwun*, *pucang kanginan*, *gajah ngoling*, *nggrudhâ*, *wêdhi kèngsêr*, *lampah sêkar*, dan sebagainya. Demikian juga dengan kualitas irama yang sering ditunjukkan dengan istilah *prênjak tinaji* yang berlawanan dengan *ganggêng kanyut*, misalnya. Atau juga dengan berbagai sebutan *gêndhing*/lagu dalam seni karawitan Jawa, bisa ditemukan *gêndhing-gêndhing* seperti *gambir sawit*, *turi râwâ*, *mêrak kêsimpir*, *kêbo giro*, *alas kobong*, *sêkar gadhung*, *brêmârâ*, *puspâwarnâ*, dan sebagainya. Fenomena ini bagi masyarakat pendukungnya pada masa lalu mungkin tidak disadari makna denotatifnya sebagai nomenklatur yang

ditempelkan pada elemen-elemen *genreseni* yang mereka miliki. Dapat saja orang memberikan tafsir karena impresi yang ditangkap pada pernyataan ekspresi yang ditampilkannya. Gerak *nggrudhå* pada tari putri, misalnya, tidak mencerminkan kegagahan seekor garuda dengan ketajaman matanya yang mampu melihat jauh pada mangsa yang diincarnya. *Gëndhing Gambirsawit* juga tidak menunjukkan keindahan rangkaian bunga gambir (*trigonopleura malayana*) dalam *cakêpan* atau untaian kidung yang dilantungkannya.

Manifestasi ekspresi seni dalam salah satu tradisi kreatif tersebut, di luar keraton, kecenderungannya didominasi bukan oleh aspek formalisme ketubuhan yang sudah baku dan terpola, namun oleh 'kepekaan' dalam memberikan respons kreatif atas berbagai fenomena panggung yang sering tak terduga dan serba kebetulan. Pada pertunjukan *wayang wong* panggung pada masa lalu, misalnya, seorang sutradara tidak membicarakan adegannya dengan wacana koreografi¹¹ semata, namun ia mewacanakan jatah waktu pada tokoh-tokoh peran tertentu dengan topik dan tema tertentu yang menjadi kekuatan sebuah lakon.

'Kepekaan' menjadi penting dalam menangkap respons apa pun di sekitar lingkungan kita. Dalam hal ini, salah satunya adalah tempat atau

¹¹Secara etimologis koreografi atau *choreography* diturunkan dari kata *choreo* 'tari' dan *graphos* 'catatan' yang mestinya menjadikan koreografi ditangkap sebagai 'catatan tari'. Dalam pengertian yang kaprah koreografi diterima sebagai susunan tari. Lihat buku F.X. Widaryanto, 2009. *Koreografi*. Bandung: Jurusan Tari STSI Bandung.

ruang, yang terus berubah sepanjang waktu. Manusia mengristalisasikan gagasan ruang bisa beragam, tergantung kemampuan *skill* yang dimilikinya. Arsitektur telah menangkap ruang dalam citra yang nyata dengan awalan gagasan "bentuk yang mengikuti fungsi" pada masa lalu sebagai dasar pijakannya. Apakah itu kemudian menjadi ruang pribadi atau ruang sosial, pemanfaatannya tergantung pada gaya hidup dari waktu ke waktu.

Di Jawa Tengah, khususnya, *pêndhâpâ* menjadi ruang yang fleksibel untuk digunakan sebagai ruang sosial, sekaligus berpengaruh pada kepekaan tubuh yang terus melekat dengan dedikasi ketubuhannya pada tradisi kreatif yang memang bermula dari referensi ruang *pêndhâpâ*. Dalam kaitan ini *pêndhâpâ* dirasakan kuat menawarkan *depth of field*'dimensi kedalaman ruang'dengan tampilan pilar-pilar yang menyangganya. Bandingkan dengan panggung *proscenium* yang memerlukan olahan berbagai garis diagonal untuk menciptakan tampilan *depth of field* ruang yang memiliki kualitas seperti pada *pêndhâpâ* serta olahan *lighting* dari samping yang memberikan imaji bentuk yang bernuansa tiga dimensi.

Seni yang terus mengalami perubahan fungsi dan tampilannya seiring dengan jiwa zaman memang kemudian tampil dalam manifestasi ekspresi yang tak lagi "harus" menyesuaikan diri dengan kisi-kisi arsitektural ruang. Ruang kekinian telah memberikan kesadaran baru

pada fleksibilitas dan kebebasan yang tidak lagi berbasis pada pendekatan bentuk semata. Pendekatan yang kemudian terjadi sudah mulai memunculkan konseptualisasi tubuh yang menawarkan berbagai wacana yang melampaui perkara ketubuhan itu sendiri.

Ketubuhan dalam perspektif koreografi juga banyak mengalami perubahan. Koreografi yang secara harfiah berarti 'catatan tari' telah dipahami secara kaproah sebagai 'tari' itu sendiri, yang memiliki disiplin dan kebakuan tradisi kreatif dari masing-masing suku bangsa. Dalam kaitan ini manifestasi ekspresi ketubuhannya, mulai dari yang dianggap "sederhana" sampai dengan yang bersifat kompleks, dapat dilihat hubungannya dengan berbagai "keketatan dan kesepakatan kebakuan pola" yang dimilikinya. Ada yang kemudian diklaim sebagai ekspresi kolektif oleh sebuah komunitas masyarakatnya, ada pula yang kemudian dianggap sebagai ekspresi individual.

Pergeseran representasi ekspresi tersebut, ekspresi kolektif ke ekspresi individual, menunjukkan adanya pergeseran makna koreografi yang terkait dengan struktur tari yang dimilikinya. Tata hubungan antar unsur-unsur gerakannya mulai longgar, demikian juga dengan "formulasi gerak" yang terkait dengan produk tradisi kreatif di masa lalu. Di satu sisi, preservasi atas produk tradisi kreatif tersebut masih dilakukan dalam wujud berbagai materi ajar di perguruan tinggi seni sebagai indikator kompetensi penguasaan keterampilan tari tertentu. Hal ini dirumuskan

bersama di kalangan akademik, terkait dengan pengalaman pengajaran tari selama ini. Di sisi lain, kepekaan tubuh merespons perubahan ruang dan waktu dalam *human made environment* dewasa ini, memberikan tawaran manifestasi tradisi kreatif dalam mewujudkan koreografi yang berbeda pula. Perubahan ini ternyata tidak hanya terjadi di kalangan terbatas saja, namun nyatanya terjadi di Eropa, dalam tradisi kreatif yang terus berubah dari waktu ke waktu.

Di Jerman, menurut Gerald Sigmund (2013)¹², dinyatakan bahwa perubahan itu "... coincided with the advent of "conceptual dance" atau 'bertepatan dengan munculnya tari konseptual'. Seorang penari tidak lagi semata-mata harus mengikuti berbagai instruksi yang diberikan kepadanya. Banyak koreografer kontemporer yang mengarahkan dirinya pada sebuah koreografi dengan konsep terbuka (*open concept choreography*) yang menetapkan setiap bagian dari teaternya dengan gerak, dan karenanya tubuh menunjukkan potensi yang tidak terbayangkan sebelumnya.

'Kepekaan' kemudian menjadi sebuah keniscayaan bila dikaitkan dengan etimologi kata *aesthetica* (bahasa Yunani), yang secara khusus

¹² Di bawah judul "What is Choreography?" versi terjemahan ini mengambil sumber dari Gerald Sigmund "Negotiating Choreography, Letter, and Law in William Forsythe", dalam: Susan Manning, Lucia Ruprecht (editors): *New German Dance Studies, Urbana et. al: University of Illinois Press, 2012, pp. 200–216* dalam <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20363200.html>.

merujuk pada *subject of sensibility* atau *perception* yang berasal dari kata *aisthe* yang berarti 'persepsi' atau 'sensibilitas' yang diturunkan dari kata '*aisthenasthai* dan akhiran *tes* yang berarti 'perantara' atau 'subjek'. Dalam hal ini tidak ada hubungannya dengan kategori objek tertentu atau pun keindahan meskipun istilah ini telah digunakan sekitar lebih dari seperempat milenium dalam teori estetika dan sejarah seni yang mapan (Katya Mandoki, 2007: 46-47).

Upaya mengaitkan isu pertunjukan seni dengan menggunakan definisi estetika yang diajukan oleh Adolfo Sanchez Vazquez, perlu diungkapkan di sini, yaitu bahwa "*aesthetics is the science of appropriating reality in a specific manners, associated with other ways of human appropriation the world, in given historical, social, and cultural condition*", atau 'estetika adalah pengetahuan yang mengambil realitas dalam sebuah perilaku, yang diasosiasikan dengan cara-cara yang berbeda dengan ranah kepatutan manusia, dalam kondisi sejarah, sosial, dan budaya yang ada'. (Vazquez dalam Mandoki, 2007: 46). Keindahan hanyalah salah satu aspek yang boleh ada, namun sekaligus juga dapat tidak *inherent* dengan bentuk pertunjukan itu sendiri. Pilihan realitas yang memunculkan kebenaran eksistensial dan eksperensial akan menjadikan seni selalu hidup karena sifatnya yang organik dalam menyodorkan perubahan yang terus-menerus terjadi di sepanjang waktu.

1. Pembacaan Teks dan Konteks Pertunjukan Seni Kontemporer

Kata *text*, secara etimologis, berasal dari bahasa Latin *textum* yang berarti *woven fabric*'kain yang terajut', dan kata kerja *texere* yang memiliki arti *to weave*'merajut', mengingatkan pada status objek dalam sebuah kalimat yang dapat merupakan materi yang memiliki kesalahan pada dirinya. Objek ini beragam dan saling melengkapi, diperbaiki, dihias, dan digunakan kembali dalam berbagai macam kemungkinan. Cara pembacaan teks ini berubah dari waktu ke waktu (Wiliam Kinderman, 2009: 2). Ini dapat dilihat seperti halnya kalau seseorang berbicara tentang objek tertentu atau tentang teks 'air', kejelasan lapis pertama tidak akan memberikan pemahaman spesifik bagi sebuah kehidupan. Lapis ini hanya akan memberikan keterangan umum tentang air sebagai sebuah kebutuhan utama untuk kehidupan insan manusia. Tanpa air, dapat dipastikan, manusia tidak dapat mempertahankan kehidupannya. Namun, pada lapis selanjutnya, seseorang dapat membuat asosiasi pemahaman air dengan menambahkan teks lain, katakanlah 'sungai' misalnya. Sungai ini pun dapat dikejar lagi dengan pemahaman lapis lainnya yang mungkin akan menunjuk pada teks 'transportasi'. Transportasi ini sekilas sudah jauh pemahamannya dengan kata 'air', namun sekaligus juga akan menjadi dekat, bila kemudian dikaitkan dengan sebuah wilayah,

katakanlah Kalimantan misalnya. Transportasi sungai memang tidak dapat dipisahkan dengan kegiatan mobilitas penduduk di Kalimantan. Sebaliknya, orang-orang di Jawa tidak sepenuhnya akrab dengan transportasi air ini. Contoh ini hanya untuk memberikan ilustrasi betapa sebuah informasi data akan memiliki lapis-lapis pemahaman yang cukup signifikan, serta betapa kepekaan seseorang perlu untuk menggali keterkaitan informasi yang satu dengan yang lain, guna mendapatkan kedalaman pemahaman yang diperlukan. Intertekstualitas ini dapat terus ditambah sehingga memunculkan sebuah fenomena kompleksitas yang sekaligus juga merujuk pada dinamika perubahan yang tidak berdimensitunggal. Lihat saja dengan fenomena hutan tropis dengan realita *bio diversity*-nya yang dapat pula dilihat dalam perspektif *biocultural diversity* bila ditambah dengan kehidupan budaya hutan yang masih mengedepankan isu konservasi lingkungan. Kesadaran akan perawatan *habitus locus* ini tidak banyak dimiliki oleh manusia modern yang kecenderungannya memiliki pandangan antroposentrisme¹³, yang "hanya" melihat alam sebagai objek untuk dieksploitasi demi keberlangsungan kehidupannya. Akibatnya adalah saat alam mencari keseimbangan dari "lukanya yang

¹³Berdasarkan *New Oxford American Dictionary*(2005) *anthropocentrism* disebut sebagai ... "regarding humankind as the central or most important element of existence, esp. as opposed to God or animals" yaitu berkenaan dengan umat manusia sebagai elemen pusat atau yang paling penting dari keberadaannya, khususnya saat dihadapkan dengan Tuhan dan binatang.

sangat parah" (pembabatan hutan, pembangunan tanpa AMDAL¹⁴ yang memadai, dan sebagainya) berakibat pada gejolak alam yang merugikan manusia. Terjadinya erupsi gunung, banjir bandang di mana-mana, serta banjir *rob* karena *global warming*, menjadikan manusia menjadi korban akibat ulahnya sendiri. *Natural environment* tidak dirawat dengan baik, dan *human made environment* terwujud dalam aura keserakahan manusia modern yang tak lagi menyadari menjadi bagian dari alam seperti halnya manusia pra-modern di masa lalu.

Isu lingkungan ini, dalam dimensi waktu kontemporer atau kekinian, menjadi penting untuk diberi artikulasi dan aksentuasi dalam berbagai teks pernyataan ekspresi untuk merangsang munculnya kesadaran baru akan sistem pengetahuan dan sistem nilai budaya lingkungan (Kleden, 2004: 6-7). Kesadaran ini penting untuk memberikan pemahaman yang terus berkelanjutan tentang inter-relasi dalam sistem pengetahuan yang memberikan seseorang, yang berada di dalamnya, sebuah *world view* yang memadai untuk bersikap, bertindak, dan berinteraksi dengan orang lain dalam pranata sosial tertentu. Dengan demikian, seseorang akan membawakan dirinya pada respons yang memadai terhadap tata nilai hubungan antarinsan yang telah "disepakati" bersama oleh komunitas masyarakatnya,

¹⁴'AMDAL' adalah singkatan dari 'Analisis Mengenai Dampak Lingkungan'.

termasuk "teks" atau pertunjukan itu sendiri yang menjadi kebutuhan mereka bersama.

Pertunjukan sebagai teks atau pernyataan ekspresi tentang lingkungan ini dalam pendidikan penciptaan seni sudah mulai terlihat dengan kemunculan berbagai ruang baru yang tidak didasarkan pada konvensi dan norma ruang pertunjukan pada umumnya. Bahkan ada yang memiliki keberanian menyodorkan kritik pada cerita Ramayana "Rama Tambak", misalnya, kala Rama dengan kesaktiannya mengosongkan laut. Sang koreografer membaca teks "Rama Tambak" ini dalam perspektif yang berbeda; Sang Rama yang tak lain adalah tokoh titisan Wisnu justru dianggap merusak lingkungan dengan kematian berbagai biota laut, kalau dilihat dari perspektif lingkungan hidup. Perspektif asalnya adalah terkait dengan filosofi *dharma* satria yang memang merupakan kewajiban sang Rama untuk membasmi angkara murka yang mewujud dalam diri Rahwana, seorang raja dari Alengka (Eko Wahyu, wawancara, 14 Agustus 2010). Versi ini juga mirip dengan pembacaan teks Ramayana dari komunitas masyarakat Sri Lanka yang memandang Rahwana, sang tokoh antagonis, sebagai tokoh idaman mereka, seperti yang dikatakan oleh peneliti dari Bengali, Michael Madhusudan Dutt (1824-73), "*...as in the Bengali version of the story, Sri Lankan version depicts Ravana as the hero*" 'sebagaimana dalam cerita versi Bengali, versi Sri Lanka menjelaskan Ravana sebagai

seorang pahlawan'. Berkaitan dengan pemujaan pada tokoh antagonis ini, pada kenyataannya memang telah terjadi dalam realitas kehidupan masa kini. Lihat dengan sebutan klub sepak bola *Manchester United* yang begitu bangga dengan *Red Devil* atau 'Setan Merah'-nya. Hal ini menunjukkan adanya perubahan arah dari *thought knowledge* 'pengetahuan pikir' yang sering bersifat *counter-culture* dan sulit untuk dipahami.

Konteks kekinian lebih menekankan bukan pada bentuk, tetapi lebih pada aktualisasi dan aksentuasi isu yang dirasakan signifikansinya pada kehidupan. Bentuk pertunjukan tidak lagi menjadi *rigid* dalam konvensi disiplin seni yang terkotak-kotak dalam seni tari, seni musik, seni drama, atau pun seni rupa. Kecenderungan yang terjadi terkadang malah tidak mengacu secara jelas dalam tampilan disiplin seni di atas, namun realitanya justru "hanya" menonjolkan aspek performatifnya saja. Dengan demikian, aspek substansi terasa menjadi lebih penting daripada aspek bentuk yang bersifat formalistik.

Pertunjukan sebagai teks menjadi cair karena terkadang penonton dan seniman pelaku pertunjukan tidak berjarak. Bahkan seringkali senimannya dapat muncul dari kalangan penonton sehingga memberikan kejutan sendiri bagi penonton-penonton yang

lain. Eksplorasi ruang yang ada seringkali juga bersifat spontan dan tidak menjadi tetapan koreografi yang sengaja dapat diulang kembali.

Konteks peristiwa yang menjadi rangsang kreatif seringkali begitu kuat mengiringi proses kreatifnya. Suatu saat peneliti melihat pengalaman keterkepungan pada saat menjelang Perang Teluk di Irak pada tahun 1990-an di sebuah acara televisi, beberapa orang mengumpulkan telur yang telah digambari tengkorak dan kemudian menumpuknya di sebuah gerbang *samatory* 'kuburan'. Dari luar terlihat betapa "tengkorak-tengkorak" itu meluber keluar kuburan seakan-akan mengingatkan bahwa serangan ke Irak mengakibatkan kaum muda Amerika akan menjadi korban perang; kuburan yang ada tidak mampu lagi menampung mereka yang menjadi korban Perang Teluk pada waktu itu. Tentu saja ungkapan ini tidak benar-benar terjadi. Namun, sebagai sebuah artikulasi isu yang bersifat kritis atas kebijakan politik pemerintah Amerika pada waktu itu, getar kekuatan prediksinya dapat dirasakan bahkan oleh orang di luar warganegara Amerika sendiri.

Getar konseptualisasi musik dan pembacaan teks sebagai pertunjukan yang mengundang kontroversi sekaligus menyentakkan norma pemahaman yang berlaku, misalnya, dilontarkan oleh seorang komponis *avant-garde* bangsa Amerika yang bernama John Cage. Salah satu yang dinyatakan berkenaan dengan karyanya yang berjudul 4' 33'' adalah "*The emotions - love, mirth, the heroic, wonder, tranquility, fear,*

anger, sorrow, disgust - are in the audience" atau 'Emosi-emosi seperti halnya -cinta, keriang, kepahlawanan, ketakjuban, kedamaian, ketakutan, kemarahan, kesedihan, dan kemuakan-ada dalam diri penonton'. Pernyataan ini menyadarkan kita akan nuansa pembacaan pertunjukan sebagai teks yang memang akan merangsang sebuah totalitas penghayatan seni yang dialami oleh penonton. Kepekaan penontonlah yang akan dapat menyingkap pesan sebuah karya yang memiliki lapis-lapis fenomena simbolik dalam spektrum kedalaman yang beragam.

2. Kritik Seni Holistik dalam Muatan Ekokritikisme

Kritik menurut *Oxford American Dictionary* adalah "*the analysis and judgment of the merits and faults of a literary or artistic work: alternative methods of criticism supported by well-developed literary theories*" ["analisis dan penilaian atas manfaat dan kesalahan dari sebuah karya sastra atau karya seni: cara-cara alternatif dari kritik ditopang oleh teori-teori sastra yang berkembang dengan baik"]. Pengertian di atas memang kemudian memunculkan kesan yang sering membawa tulisan kritik cenderung sebagai upaya mencari kesalahan dari sebuah karya seni, terutama kaitannya dengan permasalahan bentuk. Namun, jika kita telusuri ke belakang, menurut Noël Carroll, *critic* atau kritikus yang berasal dari bahasa Yunani *kritikos* menunjuk pada seseorang yang

menjadikan dirinya sebagai juri dan menyampaikan sebuah putusan. Pada pengertian ini, putusan tersebut tidak harus dipersempit menjadi tafsir eksklusif dan menjadi putusan yang negatif. Untuk lebih jelasnya lihat petikan Carroll sebagai berikut:

"A kritikus can issue a positive as well as negative verdict. Likewise, an art critic in the relevant sense can offer constructive as well as destructive criticism. Although in common speech there may be a greater tendency to associate criticism with something negative (the adolescent beseeching her mother to leave off criticizing her is not asking maternal praise to desist), ordinary language also nevertheless recognizes that criticism is more than fault finding. Critics may also commend and recommend" (2009: 14).

["Seorang kritikus dapat menerbitkan sebuah putusan yang positif maupun juga putusan yang negatif. Demikian juga dengan seorang kritikus seni dalam pengertian yang relevan, dapat mengajukan sebuah kritik yang konstruktif dan juga kritik yang destruktif. Walaupun dalam pembicaraan pada umumnya mungkin ada kecenderungan yang lebih besar kaitannya dengan sesuatu yang negatif (seorang remaja yang dalam memohon ibunya untuk tidak lagi mengkritiknya adalah dengan tidak meminta ibunya untuk berhenti memuji sifat keibuannya), meskipun demikian dalam bahasa yang biasa digunakan juga mengenal bahwa kritik itu lebih daripada sebuah penemuan kesalahan. Kritikus mungkin juga mengungkapkan penghargaan dan juga memberikan rekomendasi"].

Sebuah karya seni yang tidak memberikan pencerahan atau kesadaran baru, atau dilakukan dengan *hardskill* atau teknik media yang pas-pasan mungkin belum perlu dituliskan kritiknya. Bila kemudian dipaksakan untuk dituliskan kritiknya, yang terjadi adalah sebuah tulisan yang bersifat destruktif, terutama bagi perspektif dan prospektif seniman penciptanya. Dengan kata lain, karya yang sedang diciptakannya terlihat layu sebelum berkembang. Laku ini terdapat pada permainan anak-anak yang berupa delapan lubang yang harus

dipukul oleh pemainnya bila muncul kepala dari lubang-lubang itu. Permainan ini sebetulnya jauh dari upaya mendidik karena sifatnya yang destruktif.

Fungsi kritik seni yang mendidik menjadi penting berkaitan dengan kualitas kepenontonan yang beragam latar belakangnya. Mereka membutuhkan bantuan untuk menemukan nilai di balik bentuk yang tersaji (*Ibid*, 2009: 14), baik itu bersifat eksperimental maupun yang bersifat "sudah selesai". Terdapat ungkapan menarik dalam hubungan kritik dengan *judgment* atau penilaian yang diungkapkan oleh seorang mantan kritikus drama dari *The New York Times*, Frank Rich yang mengatakan bahwa penyampaian penilaian pada sebuah lakon baginya adalah bagian yang paling tidak menarik dari pekerjaan seorang kritikus. Sementara itu, Deborah Jowitz, seorang kritikus tari terkemuka dari *Village Voice*, mengatakan bahwa dia tidak nyaman dalam menilai karya orang lain (Carroll, 2009: 16).

Kedua pernyataan ini, 'tidak tertarik' dan 'tidak nyaman', memunculkan adanya dominasi 'rasa' dalam penghayatan seni yang totalitasnya terdiri atas perasaan, pikiran, perhitungan, intuisi, dan imajinasi. Pengalaman ketajaman rasa dari masing-masing kritikus dibedakan dari pengalaman interaksinya dengan berbagai dimensi kehidupan yang dialaminya. Demikian juga dengan proses dan tradisi kreatif dari masing-masing seniman akan didapatkan

adanya paradigma dan metodologi yang berbeda satu dengan yang lainnya. Penelusuran pada sisi proses kreatif dengan latar belakang pengalaman yang mendasarinya akan banyak membantu kelengkapan kritik yang tidak hanya tertuju pada produk bentuk atau nilai intrinsiknya semata. Penggalan nilai seni yang dimunculkan oleh seorang kritikus akan menjadi lebih sempurna bila melibatkan sumber-sumber nilai yang menurut HB. Sutopo(1995: 9) terdiri atas seniman, karya seni, dan penghayat. Interaksi dari ketiga komponen tersebut terjadi secara dinamis dalam menghasilkan dan mewujudkan nilai dari sebuah karya seni. Evaluasi karya seni dari ketiga sumber nilai ini akan memberikan keutuhan makna. Inilah yang kemudian disebut sebagai kritik seni holistik.

Dinamika perbedaan antartiga sumber nilai kritik tersebut, menurut Sutopo, memberikan pengategorian yang memunculkan adanya tiga aliran utama kritik, yaitu (1) kelompok kritik genetik atau historis yang memberikan tekanan kajiannya pada aspek seniman dan latar belakang budayanya, termasuk tradisi kreatifnya dalam penciptaan karya seninya; (2) kelompok kritik formalistik atau intrinsik yang menekankan kajiannya pada karya seni itu sendiri sebagai data empirik; dan (3) kritik seni emosional yang memberikan tekanan pada kajian impresi dan emosi penghayatnya dalam logika afeksional (*Ibid*, 1995: 9).

Istilah *genetic criticism* atau 'kritik genetik' ini tidaklah berkaitan dengan bidang ilmu genetika, tetapi pada *genesis* atau penciptaan karya seni sebagaimana dikaji dalam sebuah konteks yang lebih luas dan inklusif (William Kinderman, 2009: 1). Lebih jelasnya kritik seni genetik kecenderungannya akan lebih banyak memeriksa proses kreatif dari seniman yang menjadi kajiannya; bagaimana proses itu dibiarkannya terbuka dan menjadi sebuah karya eksperimental yang bersifat organik atau menjadi produk yang dipentaskan sebagai sesuatu yang "sudah selesai". Bagaimana sebuah anjakan pertunjukan dalam proses kreatif yang dilakukan memiliki bias arah dan mengalami perubahan yang tak terduga karena terkendala oleh berbagai faktor, baik karena faktor eksternal maupun faktor internal.

Faktor eksternal, misalnya, dapat disebabkan oleh ketersediaan penari, tekanan waktu, serta perubahan tema yang dirasakan kurang tepat dengan konteks masyarakat tempat pertunjukan tersebut dilaksanakan. Demikian juga dengan ketersediaan berbagai instrumen penunjang yang kapasitasnya tidak cocok dengan panggung dan kebutuhan lainnya. Adapun yang terkait dengan faktor internal, dapat saja tidak terjelaskan secara gamblang karena dorongan intuitif dari senimannya terkait dengan realita intelektualitas organik yang mendominasinya dalam *desa, kala, dan patra* tertentu.

Proses kreatif dari seorang seniman memang beragam, namun yang semirip adalah bahwa *experience knowledge* yang kemudian "dirumuskan" dalam pernyataan ekspresi seninya bukanlah merupakan *transfer of knowledge* semata-mata, namun merupakan *nurturing* dan *nursing knowledge* yang juga dikemukakan dan diperkuat oleh Djelantik sebagai *incept* atau yang disebut dengan 'pembenihan'. Untuk lebih jelasnya lihat sebagian petikan skema yang digambarkannya sebagai berikut:



Gambar2. Sebagian Petikan Skema Proses Kreatif menurut A. A. M. Djelantik (1999: 67)

Peneliti menambahkan satu aspek, pada aspek rangsang kreatif yang berasal dari luar, yaitu pentingnya aspek 'empati' yang terkait dengan respons seniman terhadap berbagai musibah dan tragedi yang terjadi di sekitar kehidupannya. Dalam kaitan ini kepekaan seorang seniman dapat secara serta-merta tersulut dan sang seniman terpanggil

untuk memberikan respons dalam pernyataan ekspresi seninya tanpa harus diminta oleh seseorang atau institusi; seperti yang dituliskan oleh Djelantik sebagai dorongan dari luar yang disebutnya dengan 'pesanan'. Dari keserta-mertaan yang muncul, karya spontan yang disodorkan, seringkali pernyataan ekspresi seninya bersifat terbuka dan tidak terprogram dalam sebuah susunan struktur gerak yang terpola. Kepekaan intuisi yang dibangun sepanjang kehidupan seorang seniman menjadi alat yang tajam dalam membuat formulasi pengalaman yang akumulatif dan tak terdugasehingga nilai yang muncul sangat menyentak melampaui kecepatan kesadaran orang perseorangan pada umumnya. Dengan demikian, kritik genetik memang akan sangat membantu dalam menelisik latarbelakang pengalaman yang terkait dengan keturunan, kebudayaan, lingkungan, dan pendidikan yang ditempuh dalam entitas kehidupannya.

Kritik formalistik, di sisi lain, berkaitan dengan struktur bentuk, yang salah satunya menurut Djelantik, ditengarai oleh adanya tiga unsur mendasar, yaitu: *unity* 'keutuhan', *dominance* 'penonjolan atau penekanan', dan *balance* 'keseimbangan' dengan berbagai varian penyertanya (Djelantik, 1999: 37). Kritik yang ketiga, aspek impresi penghayatnya menjadi kajian yang melengkapi entitas kritik yang disajikan.

Ketiga aspek *subject matters* dari kritik holistik ini pada seorang seniman bisa dimunculkan dengan berbagai pendekatan permasalahan yang berbeda-beda. Namun sebaliknya, *current issues* yang menjadi substansi nilai dan merupakan fokus aksentuasi dan artikulasi garapnya dapat saja "tidak berubah" karena intensitasnya yang terus-menerus berulang. Misalnya saja terkait dengan pandangan kritis tentang isu lingkungan hidup yang terus digaungkan dalam berbagai karya seni yang dihasilkannya. Dalam kaitan ini ekokritikisme dirasakan tepat untuk mewartakan kritik holistik yang kajiannya berkaitan dengan permasalahan *environmental value*, yaitu upaya penyeimbangan pendekatan antroposentris dan ekosentris dalam konteks pembinaan hubungan manusia dengan alam, baik yang bersifat natur ataupun kultur.

Entitas permasalahan yang ada memang tidak bisa dipisahkan secara hitam putih. Di satu sisi, perspektif kebutuhan manusia memetakan sumber daya alam sebagai tolok ukur bagi kesejahteraan dirinya, di sisi lain perspektif kebutuhan lingkungan tidak dapat dilepaskan dari minimnya upaya *recovery* alam. Apa yang kemudian terjadi dilakukan dengan regulasi yang setengah-setengah, sehingga jaminan eksekusi yang mengarah pada kembalinya ekosistem pada jalur yang sebenarnya tidak dapat dijamin seutuhnya. Hal ini diperparah, di Indonesia, dengan perkembangan konsep-konsep pembangunan yang lebih didominasi

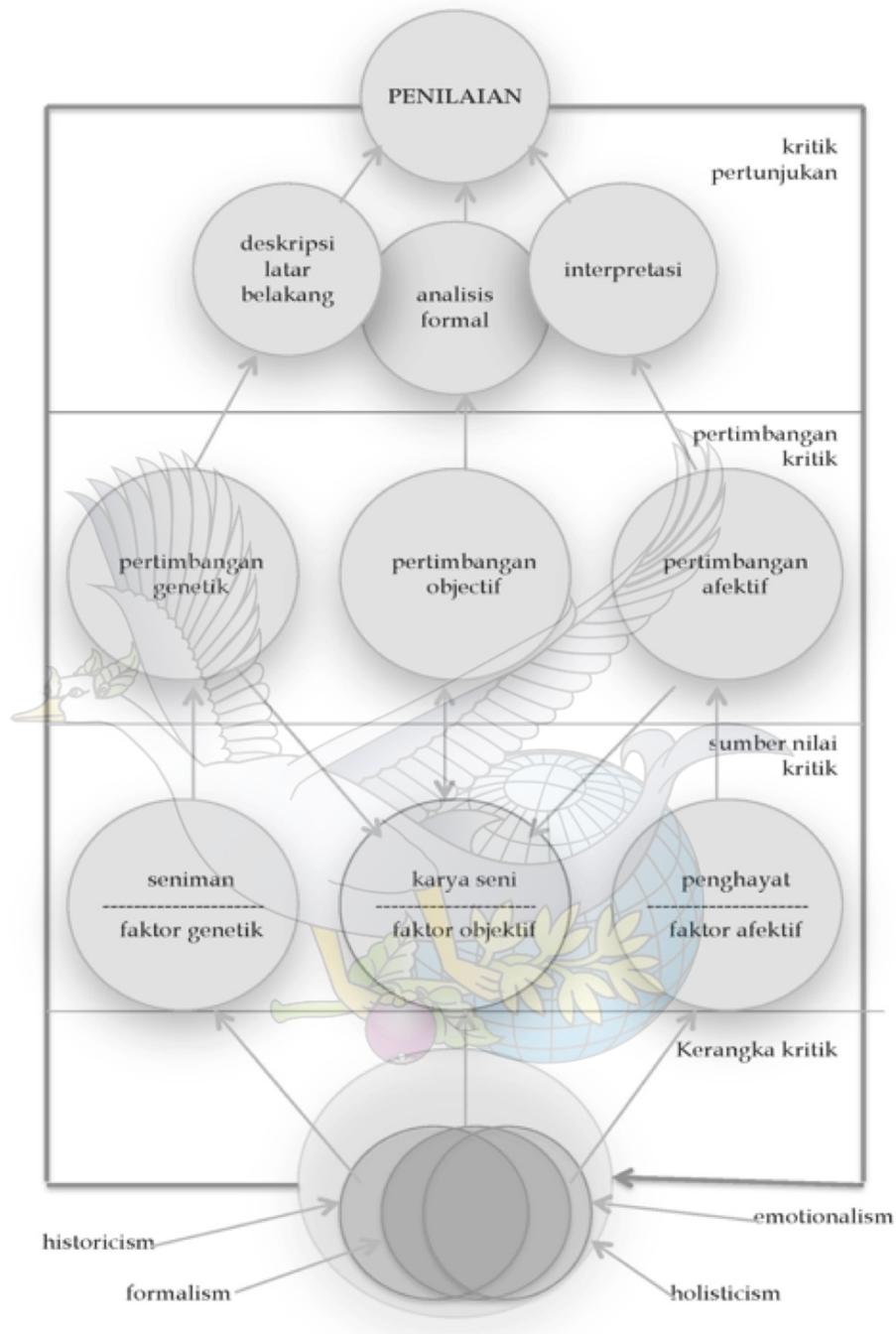
dengan logika-logika kapitalisme, yang menurut Andre Gorz (dalam Susetyo, 2013: 6) dinyatakan bukan dengan upaya pemulihan ekonomi, namun lebih pada orientasi penumpukan keuntungan. Konsep pembangunan inilah yang mengupayakan terjadinya keseimbangan untuk menutup kebutuhan yang ditetapkan dan usaha menuju pencapaian kebutuhan tersebut. Alam dieksploitasi habis-habisan guna memenuhi kebutuhan hidup manusia yang tidak pernah mengenal kata cukup dengan penemuan berbagai teknologi yang tidak ramah lingkungan. Dalam hal inilah progres kemajuan yang telah dicapai oleh kapitalisme telah menciptakan krisis lingkungan yang tiada henti-hentinya (Benny Susetyo, 2013: 6). Banjir bandang, salah satunya di Jawa bagian Selatan yang pada tahun 1876 telah dilukis oleh Raden Saleh,¹⁵ membuktikan bahwa permasalahan krisis lingkungan memang telah terjadi sejak lama dan ekokritikisme memang harus terus digaungkan melalui berbagai pendekatan interdisiplin, salah satunya adalah disiplin kritik seni holistik.

¹⁵ Lukisan ini telah menjadi domain publik karena usianya yang sudah >100 tahun. Gambar aslinya berupa cetak litograf, 32 x 44 cm, disimpan di Royal Netherlands Institute of Southeast Asian and the Caribbean Studies. Lihat Raden Saleh (1811-1880). "A Flood on Java" dalam http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Flood_on_Java_1865-1876_Raden-Saleh.jpg.



Gambar 3.Banjir bandang versi Raden Saleh terekam th. 1876
(Foto:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Flood_on_Java_1865-1876_Raden_Saleh.jpg)

Pentingnya memahami hubungan proses kreatif seniman dan produk yang dihasilkannya akan memberikan nilai tambah dalam menyingkap sebuah kedalaman ungkap dari karya seni yang dihasilkannya. Sifat kreatif seseorang pada hakikatnya berkaitan dengan *creative personality* yang dalam proses internalnya (sisi kejiwaan) tidak dapat dievaluasi tersendiri tanpa keterlibatan karya sebagai produk dalam penyingkapan nilai-nilai signifikan yang dikandungnya (Briskman, 2009: 27).



Gambar 4. Struktur Kritik Seni Holistik Menurut Heribertus Sutopo (1995: 15)

3. Pertunjukan Seni sebagai *Performance Research*

Sardono W. Kusumo, dalam berbagai perjalanan budaya bersama para mahasiswa LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta) pada

masa lalu, ternyata telah melakukan sebuah penelitian sosial empirik yang cukup unik seperti yang dikatakan oleh Ignas Kleden sebagai *participatory action research*. Langkah ini memberikan kontribusi bagi variasi penelitian sosial empirik. Bahkan, kemudian terlihat bahwa hampir pada kebanyakan pertunjukannya, Sardono telah melibatkan kelompok sosial tertentu yang ditelitinya bukan hanya sebagai objek semata-mata, tetapi juga menjadi sesama pelaku dalam penelitian tersebut. Dengan demikian, jarak antara peneliti dan yang diteliti dihilangkan. Bahkan dalam banyak kasus, di Nias misalnya, kebanggaan akan otentisitas kulit kayu yang kemudian digunakan oleh para penelitinya, menjadikan kelompok sosial tersebut menyadari kembali keberdayaan dari kultur mereka yang telah membentuk diri mereka menjadi bagian dari kekuatan keragaman anak-anak bangsanya.

Keterbukaan hasil penelitian serta aksesibilitasnya bagi mereka yang diteliti adalah sesuatu yang tidak kalah penting dalam langkah penelitian ini. Mereka ini, pihak yang diteliti, tidaklah hanya merupakan sumber informasi bagi kepentingan penelitinya, namun juga di sisi lain semestinya harus memiliki kesempatan pertama untuk dapat memanfaatkan kompilasi hasil penelitian tersebut. Dalam hal ini cukuplah masuk akal karena sejak awal dilakukannya penelitian,

mereka sama-sama telah bertindak sebagai peneliti dan berkolaborasi dengan peneliti lain yang berasal dari luar komunitas mereka.

Kolaborasi yang dilakukan dengan saling memberikan informasi dari kedua belah pihak menjadikannya sangat masuk akal kalau mereka juga sama-sama memiliki hak untuk memanfaatkan hasil penelitian mereka. Inilah yang membedakannya dengan langkah penelitian sosial empirik klasik atau etnografi yang biasanya tidak lagi memiliki hubungan timbal-balik sehingga mereka juga tidak tahu menahu apa yang telah dihasilkan dari penelitian tersebut. Sementara apa yang telah dituliskan tentang mereka yang diteliti diwacanakan di kalangan elite akademik yang menjadikan sang peneliti sebagai seorang skolar dalam konstelasi komunitas akademik yang dibangunnya (Kleden, 2004: 11).

Ignas Kleden menyebutkan bahwa tujuan yang lazim dari penelitian sosial empirik adalah untuk mendapatkan dan melakukan pengujian atas informasi ilmiah yang diduplikatnya dalam rangka memperkaya, memperluas, dan menyempurnakan khazanah pengetahuan ilmiah itu sendiri. Jadi, tujuan akhirnya adalah memberikan kontribusi atau menyodorkan kritik atas *the body of knowledge* yang sudah dikenal dalam disiplin ilmiah yang ada. Dalam hal ini kelompok sosial dan *habitus locus*-nya benar-benar menjadi sasaran penelitian lapangan.

Apa yang dilakukan Sardono, menurut Kleden, sungguh telah berlawanan dengan kelaziman yang ada. *Participatory action research* yang dilakukannya ditekankan pada sasaran yang lain yaitu bahwa tujuannya bukan semata-mata pada kompilasi informasi dan berbagai pendapat tentang kelompok sosial yang ditelitinya, namun pada penggunaan informasi tersebut sebagai dasar penciptaan dan saling pengertian dengan mereka yang ditelitinya dengan cara yang semakin mendalam. Dalam kaitan inilah solidaritas dan kerja sama dibangun atas dasar saling pengertian yang telah dicapai untuk memperbaiki nasib dan kondisi kehidupan mereka (2004: 12).

Pertanyaan kritis pun muncul: apakah tindakan ini tidak mendistorsi sifat ilmiah dari pengetahuan yang dikompilasikan, misalnya saja menimbang bahwa tindak bersama antara kelompok peneliti dan yang diteliti lebih penting dari pada masalah kesahihan informasi yang didapatkan. Perbedaan kepentingan ini oleh Kleden dinyatakan fatal bilamana kesahihan informasinya justru diragukan.

Lebih jauh dikatakannya:

"Informasi yang keliru akan menghasilkan langkah perbaikan yang keliru dan melenceng dari tujuan perbaikan, semata-mata karena landasannya ternyata tidak sesuai dengan kenyataan. Hal ini justru menjadi amat penting pada komunitas-komunitas tradisional yang masih menganut pandangan dunia yang seringkali amat berbeda dari pandangan dunia para peneliti yang biasanya datang dari daerah perkotaan (*Ibid*, 2004: 12)

Bagaimana seseorang tidak hanya mengenal dunia secara dangkal tetapi juga mampu memandang dunia dengan segala aspek yang terkait secara fisik maupun metafisiknya, yang kemudian diinterpretasikannya; upaya ini telah dikenalkan oleh dunia pendidikan Barat dengan tawaran *liberal art education*. Tema ini digaungkan, oleh *Association of American College and Universities (AACU)* pada tahun 2002 dalam rangka menatap era milenium baru (Aos M. Akyas, 2014: 5). Lebih lanjut Akyas menjelaskan bahwa model pendidikan *liberal art* ini, berdasarkan *official statement* dari AACU, adalah dalam rangka mempersiapkan seseorang untuk memilikitanggung jawab, dan diharapkan mampu memiliki produktivitas dan kreativitas dalam kehidupan di era dunia yang terus bergulir perubahannya secara dramatis ini. Dalam hal inilah seringkali dunia pendidikan tertinggal dengan realita perubahan pengetahuan dan teknologi yang tak sebanding dengan perubahan kurikulum sebagai instrumen pembelajaran bagi anak didiknya. Dinyatakan oleh Roepke(2001) dalam (*Ibid*, 2014: 5) bahwa "*Increasing knowledge creates more non knowledgeand uncertainty*" atau 'meningkatnya pengetahuan menciptakan lebih banyak ketidaktahuan dan ketidakpastian'. Realita ini adalah akibat spesialisasi yang semakin mengerucut sehingga seseorang tidak menyadari sepenuhnya akan adanya fenomena perubahan secara holistik atau seutuhnya. Aspek-aspek bagian yang

berubah sangat berpengaruh pada aspek entitas keseluruhan dari berbagai dimensi kehidupan yang ada. Dalam hal inilah koreksi dalam membangun *thought language* 'bahasa pikir' (Paulo Freire dalam Akyan, 2014: 5) sebagai tujuan pendidikan menjadi sebuah keniscayaan.

Ulang alik bahasa pikir dan bahasa tubuh yang melibatkan seorang peneliti dan komunitas sosial yang diteliti, secara tidak disadari telah memunculkan banyak perkembangan kesenian sebagai ekspresi budaya setempat. Sebut saja misalnya di Bali dengan tokoh-tokoh peneliti seperti Colin Mcphee yang mempelajari gamelan dan memfasilitasi I Made Grindem untuk sekolah yang kemudian menjadi seniman yang cukup berpengaruh di desa Teges. Atau Walter Spies yang kemudian bersama komunitas sosial yang ditelitinya menciptakan tari *Kecak* yang sampai sekarang menjadi primadona bagi masyarakat Bali.

Langkah-langkah penelitian tersebut secara tidak disadari, menurut Ignas Kleden, telah dilakukan secara intens oleh Sardono dengan para mahasiswa LPKJ (sekarang IKJ) pada sekitar tahun 1970-an sampai dengan tahun 1980-an. Mereka mengunjungi berbagai komunitas budaya di Nias, Apo Kayan di Kalimantan, Toraja di Sulawesi Selatan, Asmat dan Dani di Papua, sampai dengan desa Teges di Bali. Apa yang menarik di sini adalah bahwa berbagai komunitas tersebut tidak hanya menjadi wilayah penelitian yang digelutinya,

tetapi juga menjadi tempat bagi para peneliti ini untuk mencari bakat-bakat alam dalam berkesenian di antara para penduduk setempat dan mengajaknya terlibat untuk saling belajar dan mengajar secara intens dalam periode waktu tertentu. Pada saat yang tepat, mereka dilibatkan dalam pertunjukan kesenian baik di dalam maupun di luar negeri.

"Demikianlah penari-penari desa Teges, Bali, dibawa ke Nancy, Prancis, ke Roma dan Tokyo untuk menari di pusat-pusat kesenian di sana. Demikian pun ketika desa Tanjungmanis di Kalimantan Timur hangus terbakar dalam bencana api yang menelan 3,5 juta hektar hutan, Sardono dan mahasiswanya mengerahkan sumbangan bibit cengkeh, lada dan vanili, dan membawa tiga mahasiswa ke Bogor untuk belajar menanam dan memeliharanya (2004: 13)

Participatory action research ini, di luar permasalahan membangun solidaritas dan merawat relasi antara kedua belah pihak, tidak hanya berhenti pada *subtilitas intellegendi* (pemahaman yang *subtil*) ataupun pada *subtilitas explicandi* (penjelasan yang *subtil*). Pada kenyataannya juga untuk tujuan kreatifnya dalam mencapai apa yang disebut dengan *subtilitas aplicandi* (penerapan yang *subtil*) dari pengetahuan akan kesenian tersebut (Gadamer dalam Ignas Kleden, 2004: 14).

Pengalaman menarik lainnya dalam penelitiannya di Papua adalah diperolehnya kesadaran baru untuk mengembangkan teknik suara pada dirinya dan juga para penari yang secara intens berproses bersamanya selama ini. Saat penjelajahannya di desa-desa Asmat, Sardono menemukan kebanyakan ekspresi mereka tidak didukung oleh instrumen-instrumen eksternal. Pada kenyataannya ekspresi

mereka diiringi dengan instrumen suaranya sendiri yang menjadi "instrumen" ketika tubuh-tubuh mereka mulai menari. Ia mulai tertarik dengan fokus vokal mereka yang nir-nada dan hubungannya dengan gerak yang mereka lakukan. Praktik vokal yang kemudian dilakukannya adalah kala ia menjelajah dari desa yang satu ke desa yang lain, yang kadang harus ditempuh selama tidak kurang dari enam jam perjalanan sungai. Lolongan yang ia ciptakan sepanjang perjalanan ini mengingatkannya pada kualitas lolongan seekor serigala yang mengaum panjang dan lembut, yang dimunculkan suaranya dari dalam perut (Sardono, 2004: 126). Intensitas ini terbawa dalam tidur seperti yang kemudian diungkapkannya sebagai berikut:

"Bukan saja ketika menari, sering kali ketika lolongan ini lahir begitu saja ketika saya sedang tidur. Tak akan pernah kulupakan saat-saat tidur di pondok hutan bersama teman-teman suku Asmat. Di tengah malam aku terbangun dan mendapati suasana sunyi senyap. Semua orang tertidur, di luar gelap gulita. Mendadak, dalam keremangan cahaya, seorang terbangun sambil melolong keras dan panjang untuk kemudian kembali merebahkan badannya begitu suaranya habis di ujung pernapasannya. Kemudian terdengar kembali dengkur tidurnya, dan dalam beberapa saat hutan kembali senyap (*Ibid*, 2004: 126).

Sardono mengamati dan mengasumsikannya bahwa lolongan ini bukan merupakan ekspresi bernyanyi yang lain, tetapi merupakan bagian dari kepekaan intuitif mereka di saat bahaya datang kala mereka sedang terlelap. Jadi, sifatnya laku ini adalah lebih merupakan intuisi *elan vital* mereka. Dengan kata lain, "instink survival" mereka

menyatu dalam vokal dan tubuh mereka, bahkan ketika mereka dalam keadaan tidak sadar atau tertidur.



Gambar5. Menjelajah dari desa ke desa dengan perahu motor yang kadang butuh waktu enam jam. Dalam perjalanan inilah latihan olah vokal khas suku Asmat ini dilakukan (Foto dipetik dari Materi Promosi Guru Besar Sardono W. Kusumo: Gotot Prakosa, 1989)

Penelitian candi Boko juga dilakukan secara mendalam dalam menyongsong perwujudan *platform* Festival Legenda dan Mitos Para Ratu yang berwujud *workshop* pada paruh ketiga tahun 2012 dan dipentaskan pada tanggal 18-19 Oktober 2013 yang lalu. Catatan-catatan Sardono yang terekammegang banyak sekali didasari pada studi literatur arkeologi yang memang sudah lama ditekuninya.

Keraton Ratu Boko, menurut Sardono, dibangun saat masa pemerintahan dinasti Syailendra – salah satu dari kerajaan yang paling kuat yang pernah berkuasa di Jawa. Tidak ada penelitian yang

menyimpulkan tujuan dibangunnya Candi Ratu Boko, namun beberapa teori menyebutkan bahwa Ratu Boko adalah tempat sembahyang. Dari penemuan prasasti, Ratu Boko memiliki nama lain "*Abhayagiri Vihara*" yang secara harfiah berarti "tempat sembahyang di atas bukit yang damai". Penjelasan ini mendukung teori yang menyebutkan bahwa Ratu Boko dibangun untuk tujuan spiritual. Di Ratu Boko, dapat ditemukan simbol-simbol Hindu dan Buddha, yang menunjukkan bahwa dua filosofi ini hidup secara berdampingan di Jawa kuno.

Pendekatan Seni Pertunjukan pada Situs Arkeologi memerlukan sebuah pemikiran yang berbeda dibandingkan dengan *venues* pertunjukan yang lain. Dikatakannya lebih jauh, terdapat pertimbangan yang harus dilakukan dalam seni pertunjukan di situs Ratu Boko ini agar tidak merusak dan melanggar Undang-Undang cagar budaya, yang azas utamanya adalah, (1) aktivitas yang dilakukan tidak punya dampak merusak pada benda-benda purbakala setempat serta bersifat ramah lingkungan; (2) aktivitasnya bisa melibatkan dan mendidik masyarakat setempat untuk bisa menghormati dan merasa memiliki, yang berujung pada rasa ingin merawat benda-benda purbakala setempat; dan (3) khusus untuk situs Ratu Boko yang secara struktur sangat sederhana dan tidak terkait erat dengan salah satu ikon agama-agama tertentu, dipilih tema-tema pertunjukan yang lebih

bersifat folklorik (cerita rakyat, legenda, atau mitologi) sehinggalah hakikatnya merupakan sebuah pendidikan kearifan lokal.

Sardono memberikan pandangan yang rinci dan penuh perhitungan terkait dengan lanskap candi di atas bukit serta beberapa candi yang melatarbelakanginya. Menurutnya, karena Candi Boko saat ini masih berwujud plaza atau *platform* batu yang datar dan berserakan di beberapa lokasi yang relatif tidak berjauhan, maka hal ini bisa dilihat sebagai sebuah *platform* panggung yang terasa sebagai panggung-panggung batu yang saling berhubungan, meskipun berbeda tempat dan berbeda tinggi rendah, serta keluasannya. Dataran-dataran ini juga dipisahkan oleh selasar, koridor, tangga-tangga, lapangan rumput, kolam air, dan bongkahan reruntuhan batu candi. Sisa-sisa arsitektur ini, seperti yang disebut di atas, menjadi lebih unik lagi karena berada di sebuah ketinggian di puncak yang paling tinggi yang nyaris bisa terlihat dalam putaran 360 derajat dataran rendah. Di dataran yang tak bertepi itu dibatasi oleh horizon langit, dan di dataran itulah nampak *landscape* kota Yogyakarta dan juga kompleks candi-candi berikut:

a. Prambanan

Candi Prambanan adalah candi terbesar yang didedikasikan untuk dewa Syiwa di Indonesia. Prambanan diambil dari nama desa tempat candi ini berdiri. Candi Prambanan dibangun di abad ke-10 dan terdiri

atas tiga halaman konsentris. Di dalamnya terdapat 224 candi dan di halaman dalam terdapat 16 candi dengan candi Syiwa yang paling menonjol setinggi 47 meter di utara candi Brahma dan di selatan candi Wisnu. Candi Syiwa, Wisnu, dan Brahma dihiasi relief yang menggambarkan periode Ramayana.

b. Plaosan

Candi Plaosan dibangun oleh Rakai Pikatan. Dalam keseluruhan kompleks candi, terdapat 50 candi dan bangunan terbuka yang disebut *Mandapa*. Di Candi Plaosan juga terdapat prasasti di atas lempengan emas. Di candi ini terdapat gambar *Tathagata Amitbha, Vajrapani* dengan atribut *vajra* di *Utpala* dan *Pranjabaramita* yang dikenal dengan sebutan “ibu dari segala Buddha”.

c. Sewu

Candi Sewu merupakan Candi Buddha terbesar kedua di Indonesia setelah Candi Borobudur. Candi ini dibangun pada abad ke-8 saat Kerajaan Mataram Kuno dipimpin oleh Raja Rakai Panangkaran. Kompleks candi ini terdiri dari 249 candi dengan candi utama setinggi 30 meter.

d. Sungai Progo

Terletak di Pedukuhan Kamijoro, Desa Sendangsari, Kecamatan Pajangan, Kabupaten Bantul; tempat ini merupakan sebuah bendungan

yang dibangun pada masa kolonial. Bendungan ini mengalirkan air dari Sungai Progo ke berbagai tempat di Kabupaten Bantul melalui sebuah pipa raksasa yang dapat disaksikan di sepanjang jalan utama Kecamatan Pajangan. Bendungan ini merupakan salah satu bangunan peninggalan masa kolonial dan destinasi wisata saat senja untuk melihat matahari terbenam.

e. Gunung Merapi yang menjadi *landmark* kota Yogyakarta. Dalam unsur-unsur yang *iconic* dan bersejarah tersebut di atas, sebenarnya hal ini juga menjadi alasan kenapa sebuah pertunjukan di Candi Ratu Boko yang di atas bukit ini punya potensi untuk menarik perhatian penonton karena selain pertunjukan, alam, dan candinya sendiri sudah menjadi latar belakang dan latar depan pertunjukan seni yang akan diwujudkan.

Situs purbakala sesungguhnya merupakan sebuah makrokosmos dari sebuah panggung pertunjukan yang menjadi mikrokosmosnya. Situs ini hanya 20 menit dari Yogyakarta sehingga memudahkan masyarakat Yogya yang merupakan sebagian besar populasi penonton pertunjukan yang dirancang ini. Situs ini masuk akal bila menjadi tempat pertunjukan yang bisa mendatangkan penonton banyak karena masyarakat Yogya dapat menjangkaunya dengan mobil, motor, serta adanya akses jalan yang besar, dan tersedia infrastruktur yang menghubungkannya. Dapat

disimpulkan bahwa pemilihan Candi Ratu Boko sebagai *stage* memenuhi azas aksesibilitas.

Dikatakan selanjutnya oleh Sardono bahwa tema tidak harus paralel dengan sejarah candi. Contoh kasus, dalam Pentas Ramayana di Candi Prambanan, tema lakon dipilih berdasarkan relief yang ada di candi yaitu lakon Ramayana yang berkaitan dengan agama kerajaan ketika candi itu dibangun, yaitu Hindu. Contoh yang lain, Candi Borobudur dipilih sebagai tempat pertunjukan Mahakarya Borobudur. Justru karena hanya berwujud reruntuhan yang tidak terlalu menonjolkan karakter agama dan sejarah kerajaan tempat candi itu dibangun, situs Ratu Boko menjadi lebih netral. Itu sebabnya dari segi narasi lebih bebas, tetapi dapat juga difokuskan pada tema yang bersifat folklorik. Dalam hal ini juga tidak harus menampilkan sesuatu yang bersifat tradisional atau berorientasi pada seni lokal, tetapi bisa juga merupakan pertunjukan yang *avant-garde*, kontemporer, atau jenis pertunjukan yang *hybrid*. Sangat dimungkinkan penggunaan media-media baru seperti *digital technology* baik di dalam memproduksi imaji visual maupun *digital music* selama tidak berdampak buruk secara fisik kepada struktur kepurbakalaannya.

Sardono melakukan sebuah penelitian dan eksperimentasi, untuk mengawali langkah-langkah kerjanya, sertamelakukan langkah identifikasi potensi masyarakat di lingkungan Ratu Boko. Selanjutnya dilakukan langkah eksplorasi adanya kemungkinan beberapa ruang dari

reruntuhan dan *platform* itu untuk menjadi tempat peristiwa seni pertunjukan berlangsung. Eksplorasi juga menetapkan adanya kemungkinan dibangunnya instalasi panggung di beberapa lokasi. Dilakukan pula eksplorasi kemungkinan untuk menciptakan disain yang mengintegrasikan seluruh komponen reruntuhan yang terpisah-pisah di kawasan candi itu. Semua ini sudah terlaksana di bulan Juli 2012.

Berdasarkan hasil eksplorasi yang diperoleh kemudian dilakukan sebuah *workshop* yang menekankan pada pelatihan-pelatihan dari para penari, yang merupakan penari-penari terbaik, yang kebanyakan dari Solo, beberapa dari Jakarta dan Yogya, serta melibatkan pula masyarakat sekitar Candi Ratu Boko dalam adegan-adegan yang bertemakan cerita-cerita rakyat. *Workshop* ini juga mencoba mengembangkan disain instalasi dari bambu yang diintegrasikan dengan koreografi.

Judul yang kemudian dipilih dalam proses *workshop* sebelum pentas (2012) adalah *Pelayaran di Angkasa*, sebuah legenda dan mitos perempuan di Nusantara abad XV - XVII. Sardono membeberkan gagasan narasinya (ditulis oleh Paramita Suryana) sebagai berikut:

"Ini adalah sebuah kehidupan langit luas membentang dengan gerbang langit dari batu hitam yang melayang-layang. Di ujung langit, di antara awan yang berserakan, muncul sebuah titik makin lama makin besar yang akhirnya membentuk sebuah kapal. Tepat di hadapan gapura melayang nan kokoh itu, sang kapal karam dan terdampar.

Layar-layar besar dengan berbagai warna muncul dan mengembang dikibarkan oleh para perempuan. Kain halus melambai-lambai, mengetuk pintu langit, berusaha memberitahu bahwa mereka terdampar. Namun

pintu langit tidak bergeming, hanya ada suara angin dan sesekali deru pesawat. Tak ada yang menyadari kehadiran mereka.

Mereka yang pemberani ini adalah penjelajah yang mengarungi lautan dengan mendengar kata hati. Karamnya kendaraan mereka tidak menyurutkan tekad untuk tetap mengembangkan hidup lebih jauh lagi.

Dari tingginya langit yang sunyi, di lapis kisah kehidupan yang lain, sekelompok masyarakat berkumpul pada suatu hari, di hiruk pikuk pasar yang ramai. Beberapa anak berlari, penjual bercengkerama dengan pembeli, kisah hidup sehari-hari yang mereka jalani di atas bumi.

Tiba-tiba tampaklah mulut gunung terbuka, sebuah aliran lahar mengalir perlahan-lahan turun dari mulut menuju badan gunung yang lebar. Lahar yang menggelegak tanpa bunyi. Hampir tak ada yang menyadari gerak lahar, kecuali pengibar layar di atas kapal yang terdampar.

Mereka yang tulus hatinya ini kemudian menyadari bahwa lahar akan menelan warga desa hanya dengan sekali sapuan. Suara lambaian kain yang tertiuip angin tak akan terdengar oleh warga desa, maka para perempuan itu pun mencari cara lain. Mereka bersuara, alunan yang lahir dari hati mereka.

Lambat-lambat, beberapa warga mendengar alunan dari mereka yang bertubuh indah di langit itu. Penduduk pasar mencari sumber suara, lalu mereka mendongak ke Gunung Merapi dan menemukan lahar mengalir di sana. Lelehan lahar itu terus mengalir turun, menyapu pasar, menyapu tempat warga tinggal.

Semua hanya soal waktu, isi muntahan gunung itu pasti akan datang dan pergi kembali. Para perempuan cantik mengulurkan kain mereka yang panjang, melambaikan dengan lembut ke tanah yang hitam bekas dialiri lahar. Setelah berkali-kali, tanah-tanah hitam berubah menjadi tanah emas, tempat tumbuhnya segala tumbuhan. Tanah itu hidup kembali, pasar itu terbangun kembali.

Di hadapan gapura yang kokoh itu kini berdiri kapal yang tak lagi ditinggali. Para penjelajah hidup itu melanjutkan pelayarannya dengan mendayung menggunakan kain mereka, dari pelabuhan satu ke pelabuhan lainnya. Hingga akhirnya mereka tiba di sebuah kerajaan yang ternyata dipimpin oleh bukan seorang laki-laki.

Ratu Kalinyamat, Sang Pertapa telanjang berbalut rambut

Mereka menapakkan kakinya di sebuah pelabuhan yang ramai oleh kapal-kapal. Sayup-sayup terdengar suara anak-anak kecil yang tertawa dan berlarian mengitari pasar. Anak-anak kecil itu dengan langkahnya yang gesit meliuk-liuk di antara deretan barang dagangan yang baru diturunkan. Para pembeli mulai memilih dan melihat-lihat barang dagangan, sesekali menaksir harga kepada penjual.

Saat pasar bergerak semakin ramai, seorang perempuan sedang berjalan memasuki pasar, berencana membeli beberapa barang yang dibutuhkan. Ia menyusuri rempah-rempah hasil panen, kain-kain dan perhiasan. Aura kecantikannya yang terpancar alami, membuat orang-orang menoleh dua kali.

Kemudian seorang pria betubuh besar dan suara lantang, berjalan cepat memasuki pasar. Matanya bergerak menyapu seisi pasar, terlihat seperti sedang memburu sesuatu. Tak butuh waktu yang lama, pandangannya jatuh pada perempuan berambut hitam panjang yang kini baru selesai berbelanja. Terlihat seperti kesetanan, ia bergegas mendekati gadis cantik tersebut.

Ternyata pria berperawakan kasar itu meminta untuk menjadi istrinya. Keinginannya ditolak, sang perempuan ini berjalan sopan menghindar. Namun, seperti tak pernah terjadi penolakan, kini ia didekati lagi, kali ini dengan sedikit penekanan.

Dengan kibasan rambutnya yang wangi, ia membuang pandangannya dengan tegas menolak lamaran sang pria. Ia terus menjauh kali ini dengan berjalan lebih cepat lagi. Merasa usahanya masih gagal, kali ini dengan penuh pemaksaan, diraihnya lengan perempuan cantik itu dan menatap penuh ancaman.

Ancaman tersebut tak membuat hati perempuan bersenyum manis itu melunak, penolakan terakhir yang akhirnya membuat sang pria bertubuh raksasa tersebut mengamuk menghancurkan seisi pasar. Mendadak, suasana pasar menjadi semakin gaduh dan tak beraturan. Orang-orang di sekitar pasar berlarian menyelamatkan diri.

Nafasnya memburu setelah puas menghancurkan seisi pasar. Tiba-tiba suasana yang hening dipecahkan oleh tawa nyaring seorang perempuan berambut panjang acak-acakan, bertubuh kumal dan berbaju yang tak lagi jelas warnanya.

Wanita gila itu mendekat tanpa rasa takut, sesekali terkikik ketika melihat wajah pria yang baru saja marah dan mengamuk. Ia menawarkan diri kepada sang pria untuk menjadi istrinya.

Wajah yang tadinya penuh dengan kemarahan, berubah menjadi ketakutan dan jijik. Ia menepis tangan wanita gila yang mengusap bahunya, kemudian berjalan pergi.

Seperti menemukan cinta sejatinya, wanita berbaju compang-camping itu berlari mengejar. Kali ini suaranya semakin kencang bercampur tawa kecil, tekadnya mengejar pria yang dikira calon suaminya justru semakin kuat. Tak ada yang membantu memisahkan wanita gila itu dengan sang pria, yang telah berlari tunggang langgang meninggalkan pasar.

Selepas meninggalkan kejadian di pasar, mereka yang bijaksana kini sudah memasuki wilayah kerajaan. Terdengar bisik-bisik masyarakat

setempat tentang seorang ratu bernama Kalinyamat yang bertapa telanjang tanpa sehelaiupun benang di sebuah bukit (Hayati dkk,: 2000).

Berita tersebut menjadi sebuah berita besar dan menghebohkan masyarakat, karena sebuah ketelanjangan adalah hal yang tabu, ditambah lagi sikap ini dilakukan oleh seorang ratu.

Ratu Kalinyamat menelanjangi dirinya setelah suaminya mati dibunuh karena intrik politik perebutan kekuasaan. Seperti racun, kejadian ini menyebabkan kegelisahan di antara mereka-mereka yang memakai topeng-topeng sosial di masyarakat. Tak ada yang berani menyerang Ratu Kalinyamat yang telanjang di bukit sana, termasuk para orang-orang besar. Mereka merasa lebih malu setiap kali teringat Ratu Kalinyamat. Mereka teringat pada tindakan kecurangan, kebohongan, strategi licik yang mereka lakukan demi mendapatkan keuntungan pribadi. Ketelanjangan Ratu Kalinyamat ibarat sebuah tamparan keras yang meninggalkan tanda atau bekas yang begitu lama.

Hingga pada suatu waktu, para perempuan penjelajah hidup mendengar pria-pria berbicara tentang Ratu Kalinyamat di warung kopi, saling mengungkapkan pengakuan tentang hal yang tidak diketahui istri mereka, bahwa mereka sebenarnya naik ke bukit untuk mencari dan melihat langsung Ratu Kalinyamat. Mereka sengaja meninggalkan rumah, berbohong kepada istri-istri mereka bahwa mereka mau berangkat lebih pagi dan akan pulang terlambat untuk berdagang agar mendapatkan keuntungan yang lebih banyak.

Maka sebelum subuh, semua peralatan, barang-barang dagangan, bekal makanan sudah terkumpul dan tersusun rapi. Para istri melepas keberangkatan suami mereka tanpa sedikitpun menaruh rasa curiga. Di tengah perjalanan, ternyata pedagang-pedagang ini malah bergerak semakin jauh dari pasar dan naik ke bukit untuk menemui Ratu Kalinyamat.

Tujuan mereka pun berbeda-beda, mulai dari meminta pencerahan bagaimana barang dagangannya laku keras agar cepat menjadi pengusaha sukses, hingga yang datang hanya untuk secara sembunyi-sembunyi mengintip ketelanjangan yang dilakukan oleh Ratu Kalinyamat. Beberapa dari mereka malah menginap di tempat yang dekat dengan tempat Ratu Kalinyamat bertapa. Barang dagangan mereka dibiarkan tak terjual, tak memikirkan istri yang menunggu kepulangan mereka di rumah.

Lalu, saat tiba akhirnya para pedagang kembali untuk menjual barang-barang dagangan yang masih utuh dan berjumlah sangat banyak. Namun semenjak mereka meninggalkan bukit tempat Ratu Kalinyamat bertapa, para pria pendusta ini tak lagi menjadi orang yang sama. Mereka melihat tubuh mereka sendiri telanjang di tengah jalan. Kaget bercampur malu, mereka menutupi tubuh yang telanjang dengan benda-benda terdekat yang bisa diraihnya.

Setiba di rumah, barulah mereka tersadar bahwa benda-benda yang melekat di tubuh adalah barang-barang dagangan yang belum sempat terjual. Para istri yang menemukan suaminya telanjang akhirnya tahu bahwa mereka tidak berangkat untuk berdagang.

Sejak saat itu, Ratu Kalinyamat membuat penipu-penipu itu selalu melihat tubuh mereka telanjang di manapun mereka berada, sekalipun sudah berusaha melilitkan kain tebal dari ujung kaki hingga ke ujung kepala [...]

Ratu Kalinyamat dikenal sebagai wanita yang terbuka dengan laki-laki, namun tetap menjaga batas. Dia akan membunuh siapa pun yang lancang mencoba menyentuh tubuhnya (Ibid: 2000). Pada setiap pesta yang digelar, konon berita tersebar bahwa Ratu Kalinyamat selalu menari tanpa sehelai kain, beberapa bagian tubuhnya dililit oleh rambutnya yang panjang.

Banyak lelaki tergiur untuk datang, namun hanya para undangan yang boleh masuk ke pesta tersebut. Ratu Kalinyamat memilih orang-orang untuk datang ke pestanya, dengan cara mengunjungi pelabuhan. Pada momen memilih undangan, Ratu Kalinyamat selalu datang sendiri tanpa pengawasan atau ditemani siapa pun. Sebuah kebanggaan bagi seorang pria, bila Ratu Kalinyamat mendatangi kapalnya dan membeli satu barang dagangannya dengan harga mahal, karena itu berarti sebuah undangan untuk datang ke kerajaan.

Minuman yang memabukkan membuat pesta semakin meriah. Berita tersebut benar adanya. Ratu Kalinyamat menembang lagu sambil menari dan melepas bajunya hingga telanjang. Rambutnya dililitkan ke beberapa bagian tubuh. Beberapa dari mereka akhirnya terbawa ikut menari, pelan-pelan mendekati Ratu Kalinyamat.

Begitu pagi tiba, pria-pria yang pulang dari pesta Ratu Kalinyamat tak lagi bersuara. Tubuh mereka tetap berjalan, terjaga, tapi tak lagi sepenuhnya hidup. Sejak saat itu, setiap laki-laki yang pernah datang menghadiri undangan, tak lagi membahas pesta Ratu Kalinyamat.

Pesta itu selalu berlangsung secara berulang-ulang, walaupun beredar rumor bahwa barang siapa yang datang ke pesta tersebut maka ia akan sial seumur hidup. Namun, melihat Ratu Kalinyamat menari telanjang ditambah berkesempatan menjadi bagian dari istana akhirnya menutup mata mereka akan rumor tersebut. Tidak ada pria yang menolak undangannya.

Sementara, setiap pagi setelah pesta diadakan, ketika para tamu sudah pulang, Ratu Kalinyamat menghabiskan waktu sendirian. Ia membersihkan sebilah pisau sambil melantunkan nada-nada. Setelah membersihkan pisau, masih sambil menembang lagu, ia mengambil seonggok daging yang tergeletak di sebelah kakinya lalu

melemparkannya ke halaman belakang, tempat hewan-hewan peliharaannya.

Para perempuan itu bertemu Ratu Kalinyamat pada suatu malam di bulan purnama di atas bukit. Mereka melepaskan kain di tubuh mereka dan telanjang disiram cahaya bulan bersama Ratu Kalinyamat. Perlahan-lahan rambut mereka menari-nari ditiup angin dan tubuh mereka terangkat cahaya bulan purnama.

Awan tipis tak menyembunyikan kecantikan cahaya bulan yang terpancar dan memantul di kulit para perempuan yang melayang-layang. Sesekali mata mereka terpejam menikmati lembutnya angin yang membelai rambut. Seiring waktu, perlahan-lahan bulan menarik diri" (Paramita Suryana, 2012: 1-8).

Rancangan awalnya akan ditampilkan keberdayaan empat tokoh perempuan, yaitu Ratu Kalinyamat (sang pertapa telanjang berbalut rambut), Roro Mendut (sang pembayar pajak dengan kepulan asap yang memabukkan), Ratu Pembayun (sebuah perjalanan kehilangan), dan ditutup dengan kemunculan Laksamana Keumalahayati yang mencabut rencongnya dan menunjuk lurus ke arah benteng Portugis. Namun, dalam perjalanan menuju pentas 18 dan 19 Oktober 2013, ketiga tokoh perempuan yang terakhir diganti dengan tokoh perempuan Indonesia Timur, yaitu Ratu Boki Raja.

Instalasi bambu ciptaan Joko Avianto diciptakan pada pertunjukan yang kemudian bertema *Ratu Kalinyamat dan Ratu Boki Raja*. Wujud fisiknya adalah sebuah kapal layar. Panggung kapal ini diisi oleh sejumlah penari berambut panjang dengan diiringi oleh musik *soundscape* karya Otto Sidarta dan vokal oleh Nyak Ina Raseuki. Penonton diarahkan masuk ke gapura candi, setelah melihat tampilan ratu Kalinyamat dengan

beberapa perempuan yang juga berambut panjang. Para penonton dipandu oleh anak-anak muda setempat berjalan tenang dengan lampu-lampu LED (*Light-Emitting Diode*) sepanjang alur yang dilalui dalam kompleks candi dengan hiasan lampion yang temaram. Penerangan yang minim ini menjadikan lapangan dibalik gapura dirasakan sangat mistis. Ada rasa hormat yang diciptakan dengan penempatan alur yang tidak terang, namun juga tidak gelap, terutama dalam meniti, menapak, dan menelusuri kompleks candi yang memang terlihat banyak *spot* yang digunakan sebagai tempat pembakaran korban. Dalam hal ini seluruh penonton disentuh kesadarannya akan realita masa silam dengan nuansa kontemplatif yang penuh dengan misteri masa lalu serta cara menghargai candi dengan laku kepatutan dalam kala yang hening. Seluruh penonton yang juga "peziarah" kemudian diajak berpindah pada sebalik panggung namun dalam *angle of view* dari atas yang berbincang tentang nuansa Ternate dan Tidore dengan balatentaranya di bawah kuasa Ratu Boki Raja.



Gambar6. *Snapshot instalasi bambu yang menampilkan Ratu Kalinyamat memberikan efek visual masa lalu seiring dengan eksistensi candi yang menjadi venue pertunjukannya (Foto: F.X. Widaryanto, 2013)*

Sardono tidak "terganggu" dengan hujan yang secara sporadis terus membasahi panggung dengan penari dan pemusiknya serta tempat-tempat duduk yang disiapkan beserta para penontonnya. Sengaja ia tidak meminta pawang untuk memindahkan hujan. Konsistensi dirinya pada sikap yang lebih "ekosentris" ditunjukkan dengan ucapannya, "Bagus juga, hujan mendekonstruksi formalitas. Biar alam berjalan dengan hukum dan maunya sendiri. Hukum kewajaran. Mas Sardono sebagai 'resi' jauh lebih paham mengenai hal ini..." (Bre Redana, 2013: 21).

B. Konsep Kreativitas dalam Berbagai Dimensi

1. Kreativitas pada Umumnya

Manusia memiliki kelebihan dibandingkan dengan makhluk lainnyakarena perannya sebagai *homo creator* yang tidak dimiliki oleh makhluk lain di bumi ini. Dalam proses regenerasi pun peradaban manusia menjadikan dirinya berperilaku tidak seutuhnya menggunakan energi kasar yang dimilikinya sebagai *homo animus*. Manusia diberi sifat ilahiah sebagai *homo creator* dan berkewajiban berperan sebagai *co-creator* dalam melanjutkan kehidupannya dari generasi ke generasi. Berkaitan dengan perannya sebagai *homo creator*, Giordano menyatakan analoginya secara unik dalam seni drama sebagai berikut:

"The notion of homo creator expresses the idea that the human species does not blindly adhere to a biogrammar established by specific laws of nature, nor is shaped by unavoidable social, cultural, and psychological compulsions. By likening social life to a stage on which either a comedy or a tragedy is enacted, we can say that the characters do not always stick to the text or to the play directors orders, but improvise and innovate, though not straying much from the plays plot. Therefore, the actor is not only a passive role player but also a coauthor of the drama. Most likely, social life, in which we are all involved, can rightly be regarded as something resembling the commedia dell'arte in which actors improvised according to a scenario, i.e. a plot outline" (2005: 2)

["Pemikiran tentang *homo creator* mengungkapkan gagasan bahwa spesies manusia tidaklah secara acak menganut gramatika kehidupan yang ditetapkan oleh hukum-hukum alam yang khas, atau juga tidak dibentuk oleh tekanan sosial, budaya, dan kejiwaan yang tak terhindarkan. Dengan mempersamakan kehidupan sosial dengan panggung apakah itu yang dimainkan komedi atau tragedi, kita dapat mengatakan bahwa karakter-karakter yang ada tidak harus selalu lekat dengan pengaturan lakon oleh sutradaranya, tetapi berimprovisasi dan berinovasi, meskipun tidak banyak menyimpang dari plot lakon yang dibawakannya. Oleh karena itu sang aktor tidaklah menjadi seorang pemeran yang pasif tetapi juga menjadi seorang *coauthor* 'pembantu pengarang' dari drama tersebut. Seperti kebanyakan yang terjadi, dalam kehidupan sosial, di mana kita semua terlibat, dapat secara benar diterima mirip dengan *commedia*

dell'arte'seni komedi' yang aktornya berimprovisasi sesuai dengan sebuah skenario, misalnya, *outline* dari plot-nya"]].

Seorang aktormenciptakan perannya yang kadang-kadang sangat bertolak belakang dengan karakter dirinya sendiri. Dengan demikian, ada kebaruan karakter yang diciptakannya. Kebaruan ini merupakan salah satu unsur dari tiga kata kunci yang merupakan kriteria dari apa yang disebut dengan 'kreativitas'. Ketiga kata kunci itu adalah *new* 'baru', *valuable* 'berharga', dan *intelligible* 'dapat dimengerti'. Penjelasan dari ketiganya tidak dapat dipisahkan satu dengan yang lain atau dengan kata lain terdapat adanya interdependensi dari ketiga kata kunci ini (Hausman, 2009: 5).

Namun,jika ditelusuri ke belakang lebih jauh sampai dengan era pengetahuan modern, kreativitas biasanya dikaitkan pada kekuatan seorang *superhuman*. Terdapat sebuah kata bahasa Latin yang terkait erat dengan perkara kreativitas, yaitu "*inspire*" yang berarti *to breath into*'memberi nafas' atau 'menghidupkan; hal ini merefleksikan sesuatu yang merujuk bahwa inspirasi kreatif yang sama dengan momen dalam penciptaan saat Allah memberikan nafas yang pertama kali dalam kehidupan manusia (Sawyer, 2006: 12). Lebih lanjut Sawyer mengatakan:

"The artist's job was not to imitate nature but rather to reveal the sacred and transcendent qualities of nature. Art could only be a pale imitation of the perfection of the world of ideas (Honour & Fleming, 1999). Greek artists did not blindly imitate what they saw in reality; instead they tried to represent the pure,

true forms underlying reality, resulting in a sort of compromise between abstracism and accuracy" (2006: 12).

["Pekerjaan seniman bukanlah membuat imitasi alam namun lebih mengungkapkankualitas sakral dan transendental dari alam. Seni tidak dapat hanya merupakan sebuah imitasi yang terbatas dari dunia ide yang sempurna (Honour & Fleming, 1999). Seniman-seniman Yunani tidaklah secara acak membuat imitasi dari apa yang mereka lihat dalam realitas, yang menghasilkan semacam kompromi antara abstrak dan akurasi"].

Kalangan kaum *umanisti*, dari masa Renaisans pada abad ke-15 dan kemudian mapan pada era Pencerahan pada abad ke-18, memunculkan laku *artes liberalis*, yaitu laku kontemplatif insan-insan yang bebas dan terpisah dari ranah kegiatan sehari-hari (Sugiharto, 2013: 26). Seni kemudian memang menjadi bagian yang tak terpisahkan dalam berbagai kegiatan religius, bahkan kemudian gereja dihias berbagai lukisan yang terkait dengan orang-orang kudus ataupun peristiwa-peristiwa yang digambarkan dalam Kitab Suci. Gambar-gambar inilah yang kemudian menjadi alat bantu seseorang dalam merealisasikan fokus komunikasi transendentalnya, serta menciptakan imajinasi realita yang diidamkannya.

Laku kreativitas juga dibedakan bentuknya dalam tiga pola kategori yang umum, yaitu berkaitan dengan *artisticoriginality* 'orisinalitas seni', *scientific discovery* 'temuan ilmiah', dan *comic inspiration*'inspirasi komikal' (Arthur Koestler, 2009: 251). Orisinalitas seni memang kemudian menunjuk pada ciri-ciri karya seorang seniman yang biasanya terkait dengan karya-karya sebelumnya. Proses

penciptaannya terkadang juga tidak lepas dari hubungan saling pengaruh antara seniman yang satu dan seniman yang lain. Hal ini tentunya terkait dengan interaksi dan persepsi masing-masing yang secara intens merajut sebuah dialogi dan akhirnya memunculkan sebuah dialektika *state of expression* yang mengerucut dan menjadi khas milik seorang seniman tertentu.

Pertanyaan yang muncul kemudian adalah: untuk apa kreativitas itu diwujudkan? Dalam hal ini jawabannya adalah diperlukannya ciptaan itu sebagai buah kontribusi yang penting bagi dunia. Terdapat hal yang membedakan antara karya cipta itu dengan rutinitas sehari-hari, hal yang biasa, turunan dari sesuatu, dan hanya melulu memunculkan sebuah kebaruan (Alperson dalam Carvalho, 2009: 313-14). Lebih jauh oleh Alperson dikatakan bahwa kreativitas tidak hanya mementingkan adanya kebaruan semata, tetapi juga perkara makna dan realisasi dari kuasa insan manusia yang berbeda dan yang dimiliki olehnya. Dalam hal ini gagasan kreativitasnya dimulai dari kesadaran akan permasalahan yang diproses melalui pertimbangan yang mendalam dan inspirasi senimannya untuk menghasilkan suatu elaborasi yang konkret (*Ibid* dalam Carvalho, 2009: 314).

Hasil perwujudan itulah yang diharapkan memiliki kedalaman makna dan memberikan kesadaran baru bagi orang yang membaca,

mengamati, dan menghayati karya seorang seniman dalam sebuah interpretasi kreatif, yang tentunya diharapkan bisa menggapai "*beyond the form of art*". Hal yang menarik dalam memahami 'kedalaman' makna seni adalah membandingkannya dengan komentar Gilles Deleuze yang membedakan antara kreativitas dalam filsafat dan seni sebagai berikut:

"... artists think as much as they create, and philosophers create inasmuch as they think. Artists, great artists, he says, think with the images they create, while philosopher worthy of the name create concepts when they think" (Deleuze dalam Carvalho, 2009: 315) atau ["...seniman berpikir sama banyaknya ketika mereka mencipta, dan filsuf mencipta karena mereka berpikir. Seniman, seniman besar, katanya, berpikir dengan imaji yang mereka ciptakan, sementara filsuf layak menciptakan konsep karena mereka berpikir"].

Seorang seniman, dengan kata lain, akan "berpikir" dengan imaji yang diwujudkan dalam karya seninya. Dalam mewujudkannya ditopang dengan kekuatan intuisinya yang terlatih, yaitu sebuah kesadaran yang muncul dengan segera atas respons terhadap subjek atau gagasan, kenyataan, situasi, atau apa saja yang bersifat alami, tanpa bantuan pemahaman atau pemikiran yang menyebabkan adanya kesadaran tersebut (Katherine Wild dalam Suzanne K. Langer, 2006: 70).

Margareth Boden menggolongkan jenis kreativitas menjadi tiga kategori, yaitu gabungan, eksploratif, dan transformasional. Kategori yang **pertama**, kreativitas gabungan menawarkan adanya gabungan atas kemunculan dari berbagai gagasan yang tidak akrab dan yang sudah dikenal. Dalam kreativitas eksploratif, atau yang **kedua**, berbagai aturan yang khas digunakan untuk melahirkan struktur bentuk yang baru. Yang **ketiga**, kreativitas transformasional, melibatkan adanya silih pergantian dalam sebuah pemikiran gaya atau ruang konseptualnya (Boden dalam Krausz: 2009: xxi dan 240-43).

Berkaitan dengan aspek pikiran, banyak seniman sangat menggantungkan proses kreatifnya pada kemampuan intuisi dan imajinasisehingga konsep kreatifnya seringkali tidak mendahului langkah eksplorasi dan improvisasi yang dilakukannya. Bahkan, Samuel Beckett sangat dikenal dengan pernyataannya, *"Dance first, think later. It's the natural order"* (2014)¹⁶ atau 'Menari dahulu, berpikir kemudian. Ini adalah tatanan yang alami'. Petikan ini memperkuat realita alami yang dilakukan tubuh dalam intuisi purbawinya untuk menari tanpa harus memikirkan apa yang harus digerakkannya dari waktu ke waktu. Dengan kata lain, gerak yang secara natural terjadi dari sistem kerja otot, memiliki kepekaan tertentu dalam merespons

¹⁶Lihat "Samuel Beckett Quotes" dalam https://www.goodreads.com/author/quotes/1433597.Samuel_Beckett.

tubuh-tubuh yang lain sebagai pernyataan yang memberi sinyal akan eksistensi diri dalam inter-relasinya.

Pertanyaan lain yang muncul adalah permasalahan letak domain kreativitas itu terletak di mana? Dalam kaitan ini Dean Keith Simonton(2004) dalam bukunya *Creativity in Science: Chance, Logic, Genius, and Zeitgeist* (Simonton dalam Krausz, 2009: 74) membuat sebuah gambaran yang menarik dalam membedakan rentang kreativitas yang didasarkan pada prosedur *Blind-Variation and Selected Retention* 'Variasi Buta/Acak dan Ingatan Terpilih' yang dipetik pada bagian domain kreativitas, kecenderungan disposisi, dan keterbukaan atas pengalaman yang terjadi. Dalam hal ini pernyataan Gramsci tentang *organic intellectuality* yang dimiliki oleh kalangan seniman dalam proses kreatif yang dialaminya diperkuat oleh Simonton dengan proses kognitifnya yang 'tak terduga', 'dengan keleluasaannya yang berlebih', berdasar pada 'kepekaan intuisinya', dan juga bersifat 'kompleks', serta 'mencakup banyak dimensi kehidupan'. Untuk lebih jelasnya *Blind-Variation and Selected Retention* 'Variasi Buta/Acak dan Ingatan Terpilih' ini tergambar sebagai berikut:

atau 'Dari mana dan bagaimana mereka [gagasan-gagasan musikal] datang saya tidak tahu; demikian juga saya tidak dapat memaksakannya datang'. Lebih jauh lagi dikatakannya, Tchaikovsky menulis bahwa 'virus' atau kegilaan sebuah komposisi masa depan datangnya tiba-tiba dan sepertinya tidak terduga. Sementara itu, Helmholtz melaporkan bahwa gagasan-gagasan juga kerap kali datang dengan tiba-tiba, tanpa ada usaha sekecil apa pun dari dirinya; layaknya seperti sebuah inspirasi. Hal yang serupa terjadi pada Gauss, seorang ahli matematik, yang telah bertahun-tahun bekerja keras berupaya membuktikan dalil aritmatikanya, pada saat tertentu menuliskan pernyataan bahwa pada akhirnya, dua hari berselang, ia berhasil tanpa harus bersusah payah, namun dengan kemurahan Tuhan, seperti kecepatan sebuah petir, teka-teki itu dapat dipecahkan dengan segera¹⁸ (Briskman, 2009: 18).

Kenyataan ini memang kemudian menguatkan paparan Gramsci tentang dominasi intelektualitas organik yang menyentuh persoalan kreativitas, yang seringkali tidak dapat dirujuk sebagai sebuah paradigma yang bersifat mapan; fenomena kreatif yang dimilikinya tidak mudah diakses oleh siapa pun tanpa melibatkan karya seni yang

¹⁸Berbagai petikan pendapat ini dirujuk oleh Briskman dari beberapa buku, antara lain *Creativity: Selected Reading*, editor P. E. Vernon (Harmondsworth: Penguin, 1970) hal. 53 dan 57, R. S. Woodworth, *Experimental Psychology* (New York: Holt, 1938), dan Jacques Haldamard, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field* (Princeton: Princeton University Press, 1949), hal 15.

dihasilkannya. Menarik untuk melihat laporan dari Desmond Morris yang mencatat pertanyaan seorang wartawan kepada Picasso, tentang apa itu kreativitas. Jawaban Picasso adalah bahwa ia tidak mengetahuinya. Kalau pun ia tahu, hal itu tidak akan dikatakannya. Suatu saat terjadi insiden yang memancing kemarahan Picasso yang memuncak dan kemudian sang wartawan pundigitnya ketika ia ditanya "*What do you think of a chimpanzee painting?*" atau 'Apa menurut Anda tentang orangutan yang melukis?'. (Krebs dan Shelly dalam *Ibid*, 2009: 18). Contoh-contoh ini menunjukkan bahwa seniman memang tidak 'memikirkan' tentang proses kreatif yang dilakukannya, tetapi orang lainlah yang kemudian menyingkapnya dari karya dan bukan dari senimannya semata-mata.

2. Kreativitas dalam Konteks *Local Genius* Jawa

Kreativitas tidak bisa dilepaskan dari kemampuan seseorang sebagai bagian dari fenomena *existensial choice* atau 'manusia memilih' (Saini KM dalam Widaryanto, 2002: 147) dari berbagai kemungkinan respons eksternal maupun internal yang mesti dihadapinya. Respons eksternal berkaitan dengan adaptasi tubuh dengan ruang, waktu, dan kondisi yang bagi masyarakat di Bali dikenal dengan istilah *desa, kala, patra*, serta situasi dari berbagai dimensi kehidupan, baik fisik maupun metafisik. Yang bersifat internal berhubungan dengan suasana hati,

yang terungkap dengan kemarahan, kesedihan, kegembiraan, kegelisahan, kebahagiaan, dan sebagainya. Respons terhadap sesuatu tersebut adalah sebuah kreativitas juga yang membutuhkan kepekaan dan kewaspadaan untuk kemudian tidak salah pilih dalam menentukan sikap dan tindakan yang akan dilakukannya. Pilihan yang tersedia dapat terentang dalam spektrum yang cukup luas yang terbagi dalam produk "positif" dan "negatif". Pada tataran inilah manusia sebagai makhluk sangat memahami pilihan dan akibat pilihannya karena fitrah sifat ilahiah yang *jaiz* atau 'boleh', dan yang realitanya tidak dimiliki oleh makhluk lain di persada ini. "Kebolehan memilah dan memilih" ini ditunjang dengan kemampuan otak yang memungkinkannya untuk melakukan penjelajahan dan bahkan eksploitasi dari dua pilihan kecenderungan paradoksal produk peradaban yang dikuasainya, apakah itu suci atau bejat, dalam dimensi sosial, kultural, ataupun spiritual (Radhar Panca Dahana, 2014: 6). Salah satu respons pada situasi zaman pemerintahan Pakubuwana IX dari pujangga Ranggawarsita adalah *Serat Kalâtidhâ* (*kâlâ* adalah waktu dan *tidhâ* berarti ragu) cukup menarik dan sangat relevan untuk dikaitkan dengan situasi *chaos* pada masa kini. Untuk mendalami kondisi ini ada baiknya dipetik salah satu bagian dari *pupuh Sinom*, (*pâdâ* atau bait kesatu) sebagai berikut (Soetrisno, 2004: 9):

"Amênangi jaman édan, éwuh âyâ ing pambudi, milu édan nora tahan, yèn tan

milu anglakoni, boya kaduman mélik, kalirên wêkasanipun, ndilalah karsâ Allah, bêgjà-bêgjané kang lali, luwih bêgjà kang éling lawan waspâdâ".

["Hidup di zaman edan, sulit segala daya upaya, ikut edan tidak tahan, kalau tidak ikut melakukan, tidak mendapatkan kekayaan atau rezeki, akhirnya kelaparan, takdir kehendak Tuhan, meski beruntung orang yang lupa, masih untung orang yang ingat dan waspada"].

Kesadaran memilah dan memilih terungkap pada frasa *Bêgjà-bêgjané kang lali, luwih bêgjà kang éling lawan waspâdâ* artinya: bagaimanapun juga orang yang lalai itu beruntung, namun masih lebih beruntung lagi orang yang senantiasa ingat dan waspada. 'Ingat' atau 'sadar' dalam hal ini berkaitan dengan permasalahan kepekaan memilih dan mencerapnya menjadi bagian dari kontemplasi orang perseorangan. Pada kenyataannya banyak yang tidak memiliki kepekaan ini, *passion* 'hasrat' atau 'kehendak' yang mereka miliki sangat memanjakan proses penjelajahan realita baru atau realita *virtual* yang mengasyikkan (akibat kemajuan teknologi informatika) tanpa sempat mengendapkan dan memahaminya kenapa hal tersebut terjadi. Dengan kata lain, *aestheticos* yang berarti 'persepsi' tidak membawanya pada sebuah kesadaran baru, yang dalam kata kerjanya tidak menjadi *aisthanomai* atau menjadikan 'saya menyadari sesuatu'.

Kesadaran tersebut, dalam konteks masa lalu, ditumbuhkan dari berbagai fenomena ketersamaran yang tidak *mêlok* atau 'jelas'. Bagi seseorang yang memiliki kepekaan dan kemauan yang besar, ia akan mampu menangkap dalam interpretasi kreatifnya, pesan-pesan yang

tersembunyi di dalamnya. Misalnya saja ungkapan Semar, seorang tokoh representasi *wong cilik* yang diungkapkan oleh dalang dengan ciri khasnya yang selalu memulai dialognya dengan "*mbrêgêgêg ugêg-ugêg sakdulitâ hêmêl-hêmêl*" yang sekilas hanya sekedar merupakan makna bunyi yang khas dari seorang tokoh *punâkawan* Semar, ternyata mengandung pesan yang luar biasa sebagai sosok Dewa Ismaya. Kata '*mbrêgêgêg*' memiliki makna 'diam', dan '*ugêg-ugêg*' adalah 'bergerak-gerak'. Adapun '*sakdulitâ*' artinya 'satu sapuan jari' dan '*hêmêl-hêmêl*' adalah ungkapan kala seseorang sedang makan dengan nikmatnya (Sudarsono, 2014 dan Asikin, 2012)¹⁹. Arti ungkapannya secara utuh adalah bahwa seseorang itu meskipun sedang diam harus tetap aktif dan waspada. Di sisi lain, dalam perolehan rezeki misalnya, walaupun hanya memperoleh sedikit saja dari kebutuhannya, hal itu sebaiknya tetap disyukuri dan dirasakan kenikmatannya. Sebuah ajaran tentang pemahaman "cukup" dan "pasrah" bagi orang kecil yang secara kreatif dibungkus untuk tidak menggurui mereka yang mendengarkannya; kepekaan untuk memahami sinyal-sinyal seperti ini memang kemudian sangat dibutuhkan.

Ada yang menarik saat Jakob Sumardjo kecil ingin belajar

¹⁹Lihat Wayang Kulit "Rama Tambak" (Episode 1) oleh Ki Manteb Sudarsono (TVRI: 2014) dan Rubrik Kejawen Suara Merdeka.Com 9 Juli 2012 dalam <http://www.suaramerdeka.com/v1/index.php/read/kejawen/2012/07/09/593/Mbegegeg-Ugeg-ugeg-Sakdulita-Hemel-hemel>.

karawitan di keraton pada suatu saat. Ia tidak diajari dalam pengertian tatap muka antara guru dan murid, namun kenyataannya disuruh duduk jauh di pinggir *pêndhâpâ* dan diminta hanya untuk mendengar para *abdidalêmniyâgâ* bermain gamelan. Berkali-kali hal itu dialaminya, sehingga pada suatu saat ia tidak tahan lagi dan mengurungkan niatnya serta tidak berkeinginan belajar karawitan pada saat itu (Jakob Sumardjo, wawancara, 1 September 2005). Hal ini berbeda dengan apa yang dialami oleh Sastrapustaka kecil atau Hardjamoelja (ayah peneliti) saat setiap kali melihat pertunjukan wayang kulit *Bar Watang*²⁰ di Keraton Yogyakarta pada sekitar tahun 1920-an. Ia seringkali mendapatkan kesempatan untuk duduk di antara para penabuh/pemain *saron*. Mungkin karena seringnya menonton dan duduk di situ, ia dikenal dengan baik oleh sang *niyâgâ* sekaligus juga diketahui sudah sangat hafal dengan berbagai *gêndhing* yang dimainkan para *niyâgâ* pada waktu itu. Pada saat-saat kritis, yaitu saat kejenuhan dan kantuk melanda *niyâgâ* yang ada di sebelahnya, Hardjamoelja "mengambil alih" tugas sang *niyâgâ* tersebut. Diam-diam diambilnya tabuh *saron* yang diletakkan di atas *waditra*-nya, dan dengan "ijin paksa" ia menjadi "peran pengganti" dari *niyâgâ* tersebut.

²⁰Wayang kulit *Bar Watang* adalah wayang kulit yang diselenggarakan setiap akhir pekan yang masih dilakukan sampai dengan pemerintahan Hamengku Buwana VIII setelah para prajurit keraton Yogyakarta latihan perang dengan *watang* atau tombak yang sebenarnya juga dikamufleskan dengan tari *Lawung Trunâjâyâ* (Sastrapustaka, wawancara, 4 November 1977).

Sang *niyāgā* hanya mengingatkan bahwa kalau belum hafal *gêndhing*-nya jangan bermain keras-keras, dan setelah itu sang *niyāgā* pun tertidur di situ sambil duduk bersandar di sebuah pilar (Sastrapustaka, wawancara, 4 November 1977).

Guru, pada masa lalu, memang tidak pernah mengajar dengan gamblang. Ada banyak laku atau tindak yang mesti dicari secara kreatif oleh seorang murid. Seni yang dipelajari sebagai *state of expression* jarang sekali dinyatakan dalam *state of describing* ataupun *state of analysis*. Ada banyak ketidakjelasan yang muncul dan tentunya memberikan banyak keraguan untuk memilih nilai-nilai yang ditawarkan oleh sang guru. Oleh karena itu, perlu bagi seorang murid untuk memiliki kepekaan dalam menangkap berbagai pernyataan guru yang sering tidak berkaitan secara langsung dengan permasalahan teknik seni, namun secara tidak langsung terkait dengan proses *training* kepekaan yang diperlukan. *Training* kepekaan itu salah satunya adalah puasa, sebuah laku yang menginterupsi proses metabolisme tubuh serta proses pengerutan 'ego' kecil untuk mendapatkan kesadaran baru dalam mengalami 'Ego' besar (Sugiharto, wawancara, 7 September 2008). Diharapkan dalam laku ini terjadi sebuah kesadaran baru atau kondisi *aisthanomai* atau 'saya menyadari sesuatu' terutama dalam upaya 'memahami' berbagai misteri transendental yang sering tak terjawab. Dalam *Sêrat Wêdhâtâmākarya* Mangkunegara IV

(Kamajaya, 1992: 257) terungkap secara eksplisit, hal ini sebagai bagian dari laku asketik yang terungkap dalam *pupuhSinom* sebagai berikut:

"Nuladå laku utåmå, tumrapping wong Tanah Jawi, Wong Agung ing Ngèksigåndå, Panêmbahan Sénåpati, kapati amarsudi, sudané håwå lan nêpsu, pinêsu tâpå-bråtå, tanapi ing siyang ratri, amamangun karyènak tyasing sasåmå.

Samangsané pasamuan, mamangun martå martani, sinambi ing sabên mångså, kålå-kalaning asêpi, lalånå tèki-tèki, nggayuh géyonganing kayun, kayungyun êninging tyas, sanityaså pinrihatin, pungguh panggah cêgah dhahar lawan néndrå".

["Teladanilah laku utama, bagi kalangan orang Jawa, Priyayi Agung dari Ngeksiganda, Panembahan Senopati, kurangilah hawa dan nafsu, dengan tekun laku berdoa, baik siang maupun malam, mewujudkan kebahagiaan batin bagi sesama.

Pada saat-saat perjamuan, mewujudkan sikap tahu diri, pada setiap kesempatan, di saat-saat yang hening, mengembara sambil berdoa, meraih impian cita-cita, hanyut dalam keheningan kalbu, selalu prihatin, bertekad kuat untuk tidak makan dan tidak tidur"].

Pada akhir *påddå* atau 'bait' pertama, terdapat kata penting yang mewarnai sifat orang Jawa yang semestinya tidak suka membuat masalah, menyinggung perasaan orang lain, yang terungkap dalam kalimat: *amamangun karyènak tyasing sasåmå* atau 'mewujudkan kebahagiaan batin bagi sesama'. Ungkapan ini juga merupakan bagian dari *training* kepekaan yang mesti dilalui dalam berbagai relasi *homo socius* yang kompleks dan jauh dari relasi *homo homini lupus* yang sangat eksploitatif. Sebuah contoh pernyataan hormat pada orang yang lebih tua dalam menandai sebuah kesalahan yang telah dilakukan agar yang bersangkutan tidak merasa tersinggung, salah satunya adalah persoalan menghindari seseorang yang memakai baju terbalik

dipermalukan di depan orang lain. Orang yang melihatnya, pada masa lalu, akan memberikan komentar kepada yang bersangkutan bahwa sang pemakai baju terbalik akan mendapatkan rezeki berlimpah. Dalam hal ini tidak ada logika yang dapat diterima, namun tujuan utamanya adalah untuk mengingatkan sang pemakai dan sekaligus untuk tidak menyakitkan hatinya.

Nilai *amamangun karyènak tyasing sasâmå* ini juga terjadi saat seorang guru mengajar tari dalam sebuah proses latihan di *pëndhåpå* Kasatriyan Keraton *Ngayogyåkartå*. Terlihat beberapa penari yang dalam pandangan masyarakat umum sudah merupakan *wayang dadi* atau 'penari yang baik', namun masih *diwêjêd* atau 'terus dikoreksi' secara langsung oleh seorang guru.²¹ Sementara, ada pula beberapa orang yang juga "*wayang dadi*", namun jarang disentuh dan dikoreksi. Hal ini terasa agak aneh, namun murid yang lain tidak berani mempertanyakannya. Baru puluhan tahun setelah peristiwa latihan tersebut berlangsung, peneliti menyadari akan kemampuan seorang guru dalam memberikan prediksi kemungkinan capaian *hardskill* seorang murid. Bila memang tidak bisa menjadi lebih baik, seorang murid tidak akan mendapatkan *wêjêdan* lagi. Dalam hal inilah

²¹Pada waktu latihan *tayungan* di Bangsal Kasatriyan pada sekitar tahun 1970-an akhir, Ben Suharto terlihat masih disentuh punggung dan posisi kakinya oleh salah seorang guru tari *alusan* yang bernama Rama Kintakamardawa atau gelar dan nama terakhirnya adalah K.R.T. Purbaningrat (Theresia Suharti, wawancara, 3 Januari 2014).

kepekaan seorang murid dalam menangkap bahasa tubuh seorang guru memang sangat diperlukan.

Kepekaan seseorang sudah harus dimiliki dan menjadi bekal dalam mengejar penguasaan kreativitas keterampilan dalam berbagai bidang kehidupan. Jejak-jejak pemikiran kreatif serta rekomendasi untuk mendapatkan kepekaan itu ternyata tersebar dalam berbagai karya sastra nenek moyang di masa lalu, terungkap dalam berbagai bentuk tembang *mâcâpat* yang masih dapat ditelusuri, baik dari sumber tulisan maupun dari sumber lisan, yaitu para seniman yang masih aktif berkesenian di berbagai komunitas masyarakat dewasa ini. Transmisi pengetahuan yang terjadi dimungkinkan dalam *nurturing* dan *nursing knowledge* dan bukan dalam tradisi *transfer* pengetahuan yang disampaikan secara turun-temurun. Hal ini dapat dilihat pada kemampuan spontanitas improvisatoris dari seniman-seniman produk tradisi kreatif di masa lalu yang mampu menciptakan berbagai kebaruan yang khas dan menjadikan dirinya tampil dalam gaya pengungkapan yang tidak dimiliki oleh orang lain.

Proses kreatifnya pun dapat dilihat misalnya pada *SêratWédhâtâmâyang* lain dalam bentuk *mâcâpatPangkur*, salah satunya menyebutkan sebagai fenomena "*pambukaning warânâ, tarlèn saking liyêp layaping ngaliyup*" atau 'tersingkapnya tabir kesadaran, berawal dari antara sadar dan tidak sadar'. Selengkapnya adalah sebagai berikut:

"*Tan samar pamoring suksmâ, sinuksmâ yâ winahyâ ing asêpi, sinimpên têtênging kalbu, pambukaning warânâ, tarlèn saking liyêp layaping ngaliyup, pindhâ pêsating supênâ, sumusup ing råsâ jati*" (Mangkunegara IV dalam Sastrowiryo, 1983: 38).

["Tak lagi tersembunyi kemuliaan *Hyang Suksmâ*, yang terbaca dalam hati di kala hening, tersimpan di kedalaman lubuk hati, menjadi penyingkap kesadaran diri, di antara sadar dan tidak sadar, bak secepat kilat sebuah mimpi, menelusup masuk rasa sejati"].

Ambang batas antara 'sadar' dan 'bawah sadar' ini memiliki kualitas komunikasi transendental yang dibedakan benar dengan kualitas komunikasi sehari-hari. Tidak heran jika *cakêpan* ini juga banyak digunakan oleh dalang (wayang kulit Jawa) untuk mengiringi adegan pada bagian *Pathêt Nêm*, di mana seorang raja naik ke *Sanggar Palanggatan* atau 'Tempat Pemujaan'. Kualitas komunikasi transendental yang seiring dengan pencerahan atas kemuliaan *Hyang Widhi* terasa menjadi sangat cocok dengan adegan tersebut. Hal ini seiring dengan pernyataan Harold Rugg (1963) dalam Hawkin (2003: 3-4) tentang adanya kesadaran khusus yang disebut "*transliminal mind*" yang dikenal sebagai ambang kritis antara 'sadar' dan 'tidak sadar', di mana kreativitas itu berproses. Implikasi yang terjadi, menurut Sardono, dapat disebut juga dengan *moment* terbukanya *kasyaf* atau 'kesadaran diri' seseorang atas sesuatu yang dalam bahasa Yunani disebut dengan *aistanomai* atau 'saya menyadari sesuatu'. *Moment* ini juga mirip dengan Yesus/Nabi Isa pada saat-saat terakhir menjelang kematiannya di kayu salib dan kemudian menyadari sisi

kemanusiaannya yang lemah dan berteriak "*Eli Eli lama sabatani*" atau 'Allah, Allah, kenapa Kautinggalkan daku'. Kualitas momen-momen inilah yang dimanfaatkan oleh seorang seniman untuk mendapatkan konsep filosofis garapannya yang tidak instan, namun sudah menggumpal dalam *experience knowledge*-nya sepanjang eksplorasi ketubuhan dalam kehidupannya. Secara teknis memang terlihat kesertamertaannya, namun sekali lagi, kemampuan spontan yang muncul pada *moment of truth* tersebut adalah hasil kerja keras dan laku asketik sepanjang waktu kehidupan yang dialaminya.

Guru, pada masa lalu, tidak pernah memberikan instruksi dengan jelas dan gamblang. Laku ini dirasakan menjadi penting karena seorang murid harus mencari sendiri, mengeksplorasi habis-habisan tubuhnya sendiri, untuk kemudian menemukan dan memaknai berbagai *construct* eksistensi ketubuhan yang dimilikinya, baik *construct* sosial maupun *construct* tubuh bagi dirinya sendiri.

Kemampuan merumuskan dan mewujudkan *experience knowledge* bergantung dari sensibilitas yang dimilikinya. Artinya, kemampuan proses kreatifnya tidaklah bersifat instan, tetapi berdasarkan sebuah *training* ketubuhan yang telah dan terus dilakukannya sepanjang hayat. Realita keberadaan kita dalam area *ring of fire*, misalnya, telah menjadikan kita terdidik dalam menghadapi perilaku alam yang

sedang menyeimbangkan dirinya dengan laku kerja sama, gotong royong, dan beragam pernyataan ekspresi untuk mewujudkan adanya harmoni (Sidharta Susila, 2014: 6). Itulah akar karakter asli dari bangsa Indonesia yang mestinya, dewasa ini, tidak lagi membedakan karagaman yang ada sebagai kendala dalam mewujudkan keselarasan hubungan antarmanusia, serta antara manusia dan alam di sekitar kita.

Upaya menjangkau keselarasan ini terungkap bagi komunitas masyarakat Jawa di masa lalu, terutama dalam upayanya melindungi diri dari kekuatan jahat yang tidak tampak atau dengan kata lain membangun kondisi ekuilibrium dari kelompok komunitas masyarakat atau individu dalam merawat keberlangsungan sebuah kehidupan. Kreativitas sebagai respons atas misteri kehidupan baru, *pranatalis* atau sebelum kelahiran, ditulis oleh Padmosusastra dalam *SêratTâtâcârâ* (1911) dalam bentuk *mâcâpat sêkar Pangkur* sebagai berikut:

"singgah-singgah kâlâ singgah, pan suminggah kâlâ durgâ sumingkir, sing aâmâ sing awulu, sing suku sing asirah, sing atênggak lawan kâlâ sing abuntut, pâdhâ sirâ suminggahâ, mulihâ asalirèki.

ânâ kanung sâkâ wétan, nunggang gajah tulalé êlar singgih, kulahu barang balikul, sétan lan bêrkasakan, amulihâ mring tawang tuwang prajamu, éblisé ywâ kari karang, kulhu balik bolak-balik.

nak anung kidul sangkanyâ, nunggang gajah tulalé êlar singgih, kulahu barang balikul, sétan lan bêrkasakan, amulihâ mring tawang tuwang prajamu, éblisé ywâ kari karang, kulhu balik bolak-balik.

nak anung kulon sangkanyâ, nunggang gajah tulalé êlar singgih, kulahu barang balikul, sétan lan bêrkasakan, amulihâ mring tawang tuwang prajamu, éblisé ywâ kari karang, kulhu balik bolak-balik.

ânâ kanung lor sangkanyâ, nunggang gajah tulalé êlar singgih, kulahu barang balikul, sétan lan bêrkasakan, amulihâ mring tawang tuwang prajamu, éblisé ywâ kari karang, kulhu balik bolak-balik.

gègèr sétan kidul samyâ, anrus jagad èlèr playuning dhêmit, ing têngah Bathârâ Guru, tinutup Hyang Suléman, éblis sétan bêrkasakan ajur luluh, ki jabang bayi wus mulyâ, liwat siratal mustakim.

gègèr sétan kulon samyâ, anrus jagad wétan playuning dhêmit, ing têngah Bathârâ Guru, tinutup Hyang Suléman, éblis sétan bêrkasakan ajur luluh, ki jabang bayi wus mulyâ, liwat siratal mustakim.

ajiku gajah pamudyâ, kêbo dhungkul brâmâ rêp sirêp sami, sirêpâ lélârâ iku, amulâ saking mâtâ, mâtâ liré apan saking manikipun, panahku sapu buwânâ, dadèknâ kusumâ adi.

tibaknâ mring janmâ lupâ, éling mêngko éling êmbènirèki, salamêt saumur ingsun, tapaningsun wus wikan, ingsun ngadêg satêngahing sêgârâgung, pan lingihku lintang johar, âpâ kang sun sêdyâ dadi.

tan pègat pamudyâ môntrâ, pun jaswadi putrâ ing kodrat nênggih, la ilaha ilolahu, Mukhamad rasulolah, salalahu ngalahi wasalamu, wangalaékum wasalam, wus tamat punang pèpuji" (1911: 3-4).

["singgah-singgah kâlâ singgah, pan suminggah kâlâ durgâ sumingkir,berbagai hama baik yang berbulu, berkaki dan berkepala, yang mendongak dengan sengatnya atau yang berekor, harap semua menyingkir, pulanglah ke asalmu.

ada yang dari timur, ya benar naik gajah yang berbelalai dan bersayap, kulahu barang balikul, setan dan bêrkasakan, pulanglah ke kerajaanmu, iblisnya jangan tertinggal di pekarangan, kulhu balik bolak-balik.

kalau yang arahnya dari selatan, ya benar naik gajah yang berbelalai dan bersayap, kulahu barang balikul, setan danbêrkasakan,pulanglah ke kerajaanmu, iblisnya jangan tertinggal di pekarangan, kulhu balik bolak-balik.

kalau yang dari barat, ya benar naik gajah yang berbelalai dan bersayap, kulahu barang balikul, setan danbêrkasakan,pulanglah ke kerajaanmu, iblisnya jangan tertinggal di pekarangan, kulhu balik bolak-balik.

ada yang dari utara, ya benar, naik gajah yang berbelalai dan bersayap, kulahu barang balikul, setan danbêrkasakan,pulanglah ke kerajaanmu, iblisnya jangan tertinggal di pekarangan, kulhu balik bolak-balik.

terjadi kekacauan di arah selatan, larinya roh-roh jahat terus menuju ke utara, di tengah ada Sang Dewa Guru, yang dilindungi oleh Hyang Suleman, hancur lebur semua iblis setan bêrkasakan, sang jabang bayi sudah bahagia, melewatisiratal mustakim.

terjadi kekacauan di arah barat, larinya roh-roh jahat terus menuju ke timur, di tengah ada Sang Dewa Guru, yang dilindungi oleh Hyang Suleman, hancur lebur semua iblis setan bêrkasakan, sang jabang bayi sudah bahagia, melewatisiratal mustakim.

ajiku gajah pamudya, kêbo dhungkul brama rêp sirêp sami, hentikanlah penyakit itu, yang bermula dari mata, mata itu seperti intan, dengan

panahku adalah sapu jagat, jadikanlah menjadi bunga yang indah.

arahkanlah pada insan yang kurang prihatin, ingat-ingatlah pada dirinya suatu saat, selamat sama dengan umurku, aku tahu akan tapaku, aku berdiri di tengah samodra, karena tempat dudukku adalah bintang kejora, apa yang kumau terlaksana.

tiada putus pembacaan doa mantraku, ini jaswadi anak yang dikodratkan, *la ilaha ilolahu, Mukhamad rasulolah, salalahu ngalaili wasalamu, wangalaekum wasalam, usailah puji-pujian kami*".

Cakêpan Pangkur ini memberikan *spatial statement* 'pernyataan ruang' agar didapat sebuah *cardinal point* yang aman dan terbebas dari segala gangguan; seperti halnya juga dengan pasca kelahiran, sang bayi sebagai *pancêr* ditemani oleh keempat saudaranya, seperti yang diungkapkan oleh Padmasusastra (*Ibid*, 1911: 40-41) dalam bentuk *sêkar Dhandhanggulâ* sebagai berikut:

"*ânâ kidung kêkadang pramati, among tuwuh ing kuwasanirâ, nganakakên saciptané, kakang kawah puniku, kang rumêksâ ing awak mami, anêkakakên sêdyâ, pan kuwasanipun, adhi ari-ari sirâ, amayungi laku kuwasanirêki, angênakkên pangarah.*

punang gêtih ing rainâ wêngi, angrowangi Allah kang kuwâsâ, andadèkakên karsané, pusêr kuwasanipun, nguyu-uyu sêmbâwâ mami, nuruti ing panêdhâ, kuwasanirêku, jangkêp kadang ingsun papat, kalimané pancêr wus dadyâ sawiji, nunggal sawujud ingwang".

["ada tembang tentang persaudaraan yang terbaik, dalam kuasa Tuhan, menjadikan ada ciptaannya, saudara air ketuban itu, yang menjaga diriku, mendatangkan kemauan, lantaran kuasanya, dan kamu saudaraku tembuni, memayungi tindak dan lakuku, memudahkan tercapainya tujuan.

Engkaulah darah yang siang dan malam, menemani Allah yang Maha Kuasa, mewujudkan kehendak-Nya, kuasa sang pusar, menguatkan nyanyianku, mengabdikan permintaanku, dengan kuasamu, lengkaplah sudah empat saudaraku, yang kelima menjadi pusat yang telah menyatu, manunggal satu wujud dengan diriku.

Rasa aman memang kemudian mendominasi sebagai bagian utama dari respons kreatif atas berbagai kemungkinan peristiwa yang menimpa seseorang. Bahkan, mulai sebelum lahir pun rasa aman terus

ditanamkan oleh orang tua di Jawa secara kreatif dalam bentuk tembang yang seringkali, menurut telinga masa kini, terasa memiliki makna bunyi yang menjurus pada makna mantrawi. Dalam kaitan ini seseorang tidak usah harus mengerti makna kata atau frasa kalimatnya, tetapi bagaimanapun secara genealogis memori kolektif bawah sadarnya terusik dan berproses untuk "memahaminya". Pemahaman yang terkait dengan persepsi ini bagaimanapun secara neurologis *subject matter*-nya berproses melalui otak dengan sistem syarafnya. Makna bunyi yang ada, bagi orang Jawa masa kini, dalam perspektif estetika menjadi semacam efek apresiatif yang digarisbawahi kembali (Mandoki, 2007: 47). Secara genealogis, efek apresiatif ini cenderung dimiliki oleh setiap orang Jawa, meskipun tidak setiap orang Jawa memiliki kepekaan dalam persepsi yang dimilikinya. Bahkan secara ekstrem menjadi Jawa tidaklah otomatis karena faktor genealogi semata-mata, seperti yang diungkapkan oleh Nancy Hefner sebagai berikut:

"Nancy and Robert Hefner state that to be Javanese is "to have achieved the proper degree of emotional self-control, balance, bearing and grace that in the Javanese scheme of things distinguishes them from animals, infants, the mentally impaired the most foreigners" (Hefner, 1991: 63). Without having achieved this, one can be considered not yet Javanese, especially when one speaks unappropriately, or acts abruptly or gestures awkwardly, in a manner far from the ideal associated with nobility that is physically represented by the royal family inside the wall of palace" (Widaryanto, 1992: 19).

[Nancy dan Robert Hefner menyatakan bahwa untuk menjadi Jawa adalah bila seseorang telah mencapai tataran yang layak dalam pengendalian diri emosinya, memiliki keseimbangan, ketenangan hati,

sikap lembut, yang dalam gambaran orang Jawa, berbeda dengan binatang, anak-anak, yang secara mental merupakan kelemahan bagi kebanyakan orang asing (Hefner, 1991: 63). Tanpa memiliki pencapaian ini, seseorang bisa dikatakan belum menjadi orang Jawa, khususnya ketika ia berbicara dengan tidak semestinya, atau bertindak kasar atau dengan gerak yang kaku, dalam kebiasaan yang jauh dari ideal dikaitkan dengan kaum bangsawan yang secara fisik direpresentasikan oleh keluarga keraton di dalam tembok istananya"].

Bagi orang Jawa, menjadi Jawa memang tidak cukup hanya bermodalkan faktor genealogi semata-mata. Kepekaan yang memadai dalam interaksi yang layak dan memadai sering sulit diperoleh karena referensi tradisi sudah mulai tidak ketat akibat adanya pergeseran fungsi dari berbagai pranata sosial dalam realita ko-eksistensi dengan berbagai suku dalam berbagai manifestasi yang bersifat multikultural. Berbagai ritual ketubuhan yang terkait dengan kesuburan, siklus kehidupan, legitimasi kekuasaan, ditarik dari konteksnya untuk dipelajari dan menjadi sumber inspirasi kreatif bagi generasi berikutnya yang tidak mengalami fungsi awal dan peristiwa yang membungkus seni sebagai ekspresi kolektif komunitas masyarakatnya.

Pergeseran fungsi inilah yang menghilangkan aura signifikan dari sebuah fenomena seni yang bermakna tunggal, dalam ruang dan waktu tertentu, yang pada saatnya kemudian berubah menjadi objek fenomena kultural semata karena tidak sempat memiliki sifat organik yang terus tumbuh dan berkembang. Sudah semestinya dalam fungsinya yang baru, seni menciptakan makna-makna yang baru pula

dalam sebuah proses dan paradigma baru, seraya terus membuka ruang baru dalam sebuah tradisi kreatif yang peka dengan berbagai permasalahan ruang dan waktu yang bersifat organik.

Mereka yang belum mengenal simbol komunikasi yang sangat tersamar di masa lalu, sangatlah sulit untuk mampu menangkapnya, meskipun bagi mereka yang sudah mengenalnya akan segera bereaksi saat mendengarkan ungkapan yang tersamar tersebut. Lihat saja dialog antara tiga orang bidadari, Dewi Supraba, Wilutama, serta Prabasini dan Arjuna dalam lakon wayang kulit *Pëndhâwâ Ngèngèr*(Ki Nartosabdho, 1968 dalam Widaryanto, 1997: 7-8) berikut ini:

"Suprâbâ: ... sâkâ déné kadohan lan râsâ sêngsêm sartâ ora tau sumandhing kang sêgêr-sêgêr, mulâ mangkéné Radèn, nadyan amung sakêbaking nyamplung, aku nyediaaké tirtâ Kamandanu, minangka pangunjukan jêngandikâ Radèn Arjunâ. Ora kêtang amung dikêdhapi, bakal mulyâ waluyâ rasaning atiku, nadyan amung dicêcêp, sâyâ amemanjang yuswaku, sokur bagé kêparêng angêdhapi, wêkasan kaunjuk sakwutuhé. Aku sukâ lilâ masrahaké jiwâ ragaku marang radèn Arjunâ..."

[*"Supraba: ... oleh karena telah jauh dari nikmat dan kesegaran jasmani, maka walaupun hanya sekecil batok penuh aku menyediakan tirta Kamandanu 'air kehidupan' untuk Anda. Meskipun hanya dicicipi, aku akan merasa berbahagia. Apalagi kemudian dikecup dan diminum seutuhnya. Dengan rela kuserahkan jiwa ragaku kepada Anda, Arjuna..."*]

Wilutâmâ: ... pun kakang sawêtârâ ora turu nanging kok ngimpi. Ironing aku lênggah ânâ sangisoré wit Nâgâsari ânâ tepining tirtâ Kamandanu, aku supêna, yèn tâ pangkonku kêtiban ndaru; ndaruné dakgrayang ora ânâ, wêkasané katon wujudmu. Mongko kabèh Déwâwus paring dhawuh, yèn ânâ widâdari kang ngimpi, kudu kadârâ dasih, têngésé kudu dilêksanani. Rêhning aku mangku ndaru, wêkasan kang katon si adhi, sirââjâ nganti ngowahi préntahé Déwâ. Mulâ impèn mau lêksananânâ Arjunâ...

[*Wilutama: ... aku sementara waktu tidak tidur tetapi aneh kok mimpi. Sesaat duduk di bawah pohon Nagasari di tepi telaga Kamandanu, aku bermimpi, di atas pangkuanku terjatuh sebuah bintang. Kusentuh bintang itu tetapi telah lenyap, yang ada di pangkuanku hanyalah Anda. Padahal perintah Dewa yang ada, semua mimpi para bidadari harus*

terlaksana. Oleh karena itu laksanakanlah seperti dalam impian itu Arjuna...]

Prābāsini: ... aku pinasrahan kudu nandur woh jambu Dwipānirmālā. Sāpā kang ambogā jambu Dwipānirmālā, kinalisan saliring lélārā, kang ānā mung sukā lan basuki. Māngkā warsitaning Jawātākang dakpundhi, sakmāngsā jambu mau awoh, aku mung diwênangaké ambogā sêparo; rēhning ānā turahan kang sêparo, sāpā kang dakcaosi kêjābā amung sirā radèn. Mulā kêparêngā dhahar jambuku, Radèn..."

[Prabasini: ...aku mendapatkan tugas untuk menanam pohon jambu Dwipanimala. Siapa pun yang makan buah itu akan dijauhkan dari segala macam penyakit, yang diperoleh adalah kesehatan dan kebahagiaan. Menurut perintah Dewa yang aku hormati, bilamana jambu tadi sudah matang buahnya, aku hanya diperkenankan makan setengahnya saja. Oleh karena masih ada sisanya yang setengah lagi, tidak ada orang lain yang akan kuberi kecuali Anda Raden. Kuharapkan dengan ini Anda makan jambuku Raden..."]

Ketersamaran ini juga terlihat dari cara orang Jawa menulis dengan menggunakan huruf Jawa (*hānācārākā*). Penempatan hurufnya harus diletakkan di bawah garisdan tidak seperti lazimnya di atas garis. Suku kata yang diakhiri dengan huruf mati, diikuti dengan huruf pengganti yang khusus (disebut pasangan); beberapa di antaranya ditempatkan di bawah huruf mati dan yang lainnya ada pula yang diletakkan berurutan setelah huruf mati tersebut. Fenomena penulisan huruf di bawah garis dan di bawah huruf itu sendiri mencerminkan ketersamaran, yang manifestasinya memang kemudian sangat beragam, di mana salah satunya adalah petikan dialog antara Arjuna dan para bidadari tersebut di atas.

Dari petikan dialog serta *sêrat-sêrat* lama yang berkaitan dengan respons kreatif manusia Jawa, terlihat adanya beberapa hal yang dapat digarisbawahi sebagai berikut:

- a. Manusia Jawa sangat kreatif dalam merespons berbagai peristiwa dalam kehidupannya agar mendapatkan rasa aman dan pasti dalam melangkah serta menetapkan keputusan dalam kehidupannya di masa yang akan datang.
- b. Pernyataan yang disampaikan sering bersifat metaforik sehingga berbagai hal yang sepertinya melanggar kepatutan tetap dapat diterima oleh komunitas masyarakatnya justru sebagai ungkapan yang cerdas. Hal ini terkait dengan pemaknaan yang terjadi atas ketersamaran ungkapan yang penuh dengan ikon yang sekilas tidak ada sambung rapatnya dengan tujuan ungkapan yang disampaikannya.
- c. Dalam konteks budaya masyarakat Jawa padanan kata kreativitas yang paling tinggi adalah berkaitan dengan istilah '*titah Dalêm*'.²² '*Nitahaké*' berarti 'menciptakan', namun sekaligus juga 'perintah' seorang penguasa/raja. Dengan demikian, hampir semua tradisi kreatif dengan produk kreativitasnya (baik proses maupun

²²Dalam pernyataan iman orang Katolik, salah satu baris doa *Credo* atau "Aku Percaya" adalah "*factorem caeli et terra*" yang diterjemahkan sebagai ["yang menciptakan langit dan bumi" Ind.] atau ["*ingkang nitahakên bumi langit*" Jw.] atau ["*maker of heaven and earth*"]. Kata '*factorem*' dalam bahasa Inggris diberi arti sebagai '*maker*'. Untuk lebih jelasnya lihat juga http://www.vatican.va/archive/ccc_css/archive/catechism/credo.htm dan [wabsite http://mymemory.translated.net/t/Latin/English/factorem#](http://mymemory.translated.net/t/Latin/English/factorem#).

produknya) dipersembahkan dan didedikasikan kepada seorang raja, yang kemudian disebut dengan istilah '*Yasan Dalêm*'.



BAB III
SARDONO W. KUSUMO SEBAGAI SENIMAN DAN GURU BESAR
SENI



Tabel 1. Daftar Sebagian Kemungkinan Pembentukan Komunitas Berdasarkan Pengaruh Karya Mahasiswa Bimbingan Sardono W. Kusumo Th. 2002-2010³⁵

| No. | Jenis Komunitas | Jenis Kegiatan dan Venues Pertunjukan | Pencipta | Judul Karya dan Th. Penciptaan |
|-----------------|---|---|---------------------------------------|---|
| 1. | Komunitas Keagamaan | Pendidikan Seni Islami | Asminar | <i>Fitrah Mande</i> , 2004 |
| | | | Waluyo Sastro Sukarno | <i>Ngurip Urip</i> , 2004 |
| | | | Oman Resmana | <i>Tembang Pesantren</i> , 2009 |
| | | | Sastra Munafi | <i>Manjalang Guru</i> , 2004 |
| | | Pendidikan Seni Kristiani | Darmawan Dadiono | <i>Bunga di Atas Karang</i> , 2004 |
| | | Pendidikan Seni Hindu | Ni Nyoman Wati | <i>Ngayah</i> , 2006 |
| | | | Ni Nyoman Yuliarmaheni | <i>Tembang Sayong</i> , 2004 |
| | | | I Dewa Nyoman Supenida | <i>Menyama Beraya</i> , 2010 |
| I Wayan Sutirta | <i>Tabuh Rah</i> , 2010 | | | |
| 2. | Komunitas Masyarakat di Lingkungan Warisan Budaya | Taman Sari | Hendro Martono dan Baghawan Ciptoning | <i>Tamansari Mangsa Rendheng</i> , 2003 |
| | | Pemanfaatan Dua Jepang di Bukittinggi | Herlinda Mansyur | <i>Lorong-Lorong Cahaya</i> , 2003 |
| | | Merespons Arsitektur Kuna Prawdanan Mangkunegaran | Bambang Suryono | <i>Bedhaya Layar Cheng Ho</i> , 2004 |
| 3. | Komunitas Pelaku di Lingkungan Sumber Daya Alam | Pelestarian Mata Air di Wonogiri | Sartono | <i>Bersih Desa Sendang Ngancar</i> , 2004 |
| | | Kegiatan di Lingkungan Batu Cadas Wonogiri | Eko Supendi | <i>Membaca Ruang Batu</i> , 2005 |
| | | Pencemaran Limbah di Bengawan Solo | Eko Wahyu Prihantoro | <i>Wayang Kali</i> , 2004 |
| | | | Dwi Rahmani | <i>Arus Sungai dan Peradaban</i> , 2006 |
| | | Hubungan antara Persawahan dan Perkampungan | Hartanto | <i>Grabag TV</i> , 2006 |
| 4. | Komunitas Industri Kreatif | Praktik Seni di Pasar Gede | Sri Setyaningsih | <i>Pasar Gede Kenyataan dan Kasunyatan</i> , 2003 |
| | | Praktik Seni di Pasar Krempyeng | Deasylina da Ary | <i>Pasar Krempyeng</i> , 2006 |

³⁵ Sebagian besar isi tabel dipetik dari Sri Hastanto dalam Sardono W. Kusumo (2010: 63-70). Format tabulasinya merupakan modifikasi peneliti agar dapat lebih memberikan gambaran terbentuknya varian komunitas yang cukup signifikan.

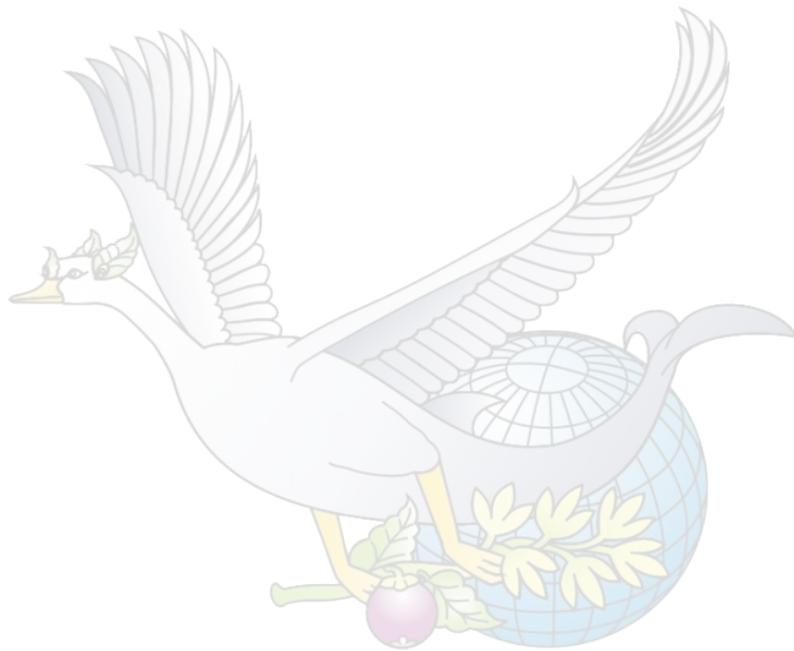
| | | | | |
|----|---|--|-------------------|--|
| | | Kuliner di Ruang Komersial | Martion | <i>Perhelatan sebagai Dasar Sebuah Bangunan Pertunjukan</i> , 2003 |
| | | Masyarakat Produsen Grabah | Sunaryo | <i>Swara Grabah</i> , 2002 |
| | | | Wahyan Christiana | <i>Nyithak Bata</i> , 2010 |
| | | Penguatan Citra Budaya Daerah Lewat Kegiatan Ekonomi Utama: Festival Slawi | Dedy Luthan dkk. | <i>Arak-Arakan Slawi</i> , 2010 |
| 5. | Komunitas Pendidikan Seni | Pendidikan Seni Anak-Anak di Desa | Putri Lilis Dyani | <i>Rinonce</i> , 2002 |
| | | Pendidikan Seni untuk Anak-Anak Cacat | Jonet Sri Kuncoro | <i>Catatan Harian</i> , 2006 |
| 6. | Pemberdayaan Masyarakat dengan Persoalan Khusus | Masyarakat Waria | Yayat Hidayat | <i>Panggil Aku Yessi</i> , 2009 |
| | | Masyarakat Tayub Blora (PSK) | Subayono | <i>Ledhek Mendres</i> , 2008 |
| | | Masyarakat TKI di Blitar | Inggit Prastiawan | <i>Jathilan Kendalreja</i> , 2002 |
| | | Sopir Becak | Dwiyasmono | <i>Titihan</i> , 2003 |
| 7. | Komunitas Perbatasan dan Terasing | Pemberdayaan potensi musik Suku Anak Dalam Jambi | Sri Purnomo | <i>Sudung dalam Rimba</i> , 2005 |
| | | Menggarap Perjuangan oang Samin | Suharti | <i>Wong Peniten</i> , 2005 |

Berbagai perwujudan komunitas ini dapat terus dikembangkan berkaitan dengan semakin banyaknya mahasiswa dari berbagai wilayah di Indonesia yang menempuh tugas akhir di Program Pascasarjana ISI Surakarta dengan model garapan yang dikembalikan pada asal-muasal keberdayaan mahasiswa itu sendiri. Karakteristik teks dan konteks karya yang tidak didasarkan pada generalisasi proses kreatif, semakin mengokohkan gagasan Sardono dalam membagikan pengalaman tradisi kreatifnya kepada anak-anak didiknya. Dalam kaitan ini berbagai perwujudan komunitas baru sekaligus merupakan upaya peningkatan

harkat dan martabat kemanusiaan di berbagai tempat serta merupakan peningkatan *participatory development* dalam membangun ruang-ruang sosial yang sudah meredup keberadaannya. Banyak dari mereka yang tidak lagi dianggap "ada" karena tidak memiliki kontribusi yang signifikan bagi sakralitas kata "pembangunan" dalam kehidupan berbangsa dan bernegara, akibat realitas disorientasi pendidikan yang disinyalir oleh Mohammad Abduhzen³⁶, terindikasi mengarah pada realita 'dehumanisasi' dan 'dekontekstualisasi'. Dengan kata lain, salah satu Tri Dharma perguruan tinggi, Pengabdian pada Masyarakat dapat dipacu menjadi *trigger* bagi terwujudnya kreativitas dari *civitas academica*-nya, sekaligus merumuskan kembali langkah operasionalnya menjadi "Pemberdayaan Masyarakat".

³⁶Abduhzen adalah Direktur Eksekutif *Institute of Education Reform* Universitas Paramadina Jakarta sekaligus Ketua Litbang Persatuan Guru Republik Indonesia (PGRI).

BAB IV
ANALISIS



BAB V

KESIMPULAN DAN REKOMENDASI

Penelitian disertasi ini memberikan tantangan dan keasyikan tersendiri kaitannya dengan melimpahnya data yang sepertinya mampu "berbicara" dan membawa imajinasi peneliti pada berbagai imaji ruang dengan berbagai relasi kompleksitas ketubuhannya. Namun di balik itu, keterbatasan peneliti menjadikan banyak hal tidak terungkap dengan tuntas. Semakin banyak membaca dan mendalami sebuah permasalahan, peneliti semakin merasa tidak tahu apa-apa. Namun setidaknya apa yang telah didapat dan dituliskan pada disertasi ini dapat memberikan kontribusi bagi pengayaan tradisi kreatif yang tidak hanya berhubungan dengan seni sebagai ekspresi individual, tetapi lebih jauh lagi juga berkaitan dengan seni sebagai ekspresi yang mampu memberikan *transfer of knowledge*. Dalam kaitan ini yang terpenting adalah sisi substansinya yang berkaitan dengan eko-kultural konteks yang terus bersinggungan dengan berbagai permasalahan etika hubungan antara manusia dan lingkungannya dalam wacana interdisiplin yang disebut dengan ekokritikisme.

A. Kesimpulan

Dari penelusuran yang terkait dengan titik pijak kreativitas Sardono W. Kusumo, yaitu bahwa tari adalah sebuah fenomena

kompleksitas, ia dipengaruhi oleh korporealitas I Nyoman Pugra sebagai model penguasaan tari dalam totalitas eksistensinya sebagai seorang petani. Kedalaman pemahaman karena perjalanan kulturalnya ke berbagai wilayah menjadikannya peka dalam membangun dialogi dengan siapapun, bahkan juga dalam berbagai bidang seni. Apalagi dengan adanya *recognicy* dari Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan sebagai Guru Besar Penciptaan Seni (2004) di Institut Kesenian Jakarta, keluaran gagasan yang dimunculkan dari intelektualitas organiknya, semakin tidak terduga.

Proses kreatifnya yang berpihak pada nilai-nilai *local genius*, dan keberaniannya mengambil resiko atas perubahan radikal yang dilakukannya, memberikannya *sharing* model kreativitas bagi banyak insan seni yang bergelut dengan ketubuhannya. Demikian juga dengan karya-karya eksperimentalnya yang bersifat organik dan berstruktur terbuka, memberinya peluang untuk terus bisa berubah seiring dengan interaksi dan respons kreatifnya atas berbagai permasalahan yang terus berubah dan berkembang sesuai dengan jiwa zamannya. Hal ini analog dengan fenomena *autopoiesis* yang disodorkan oleh Maturana dan Varela yang menawarkan cara pandang baru secara mendasar. Pandangan tersebut yaitu sebuah sistem kehidupan yang secara integratif terus-menerus memperlihatkan pola penciptaan diri, pembentukan strukturnya yang khas, serta interaksinya dalam proses kehidupan yang terus memberikan

sustainability dalam mempertahankan energi *survival*-nya, dalam sistem sosial dan ekosistem yang menghidupinya. Dalam hal ini otonomi organiknya terus memberikan peluang terjadinya berbagai perubahan yang merefleksikan dinamika kegelisahan dari seniman penciptanya.

Fenomena lain yang berkaitan dengan perubahan dan perkembangan yang terjadi adalah pada sistem pendidikan seni, terutama pada penciptaan seni setingkat Pascasarjana; hal ini telah merangsangnya untuk menciptakan *platform* konsep berkeseniannya yang justru dimunculkan dari kapasitas keberdayaan mahasiswanya sendiri.

Dari uraian di atas nampak bahwa Sardono W. Kusumo adalah sosok penting yang memiliki tradisi kreatif yang unik dan berpengaruh terhadap berbagai seniman dalam berbagai bidang seni, dengan substansi ungkapannya berupa *performance as cultural ecology* atau 'pertunjukan sebagai ekologi budaya'. Berbagai fenomena yang terwadahi dalam diskursus *ecocriticism* secara konsisten terus memberikan *appeal* akan *ecological issues* yang dirangkum dan dirumuskan dalam berbagai pernyataan gagasan ekosentrisme lewat karya cipta seninya.

B. Rekomendasi

Implikasi proses kreatif yang berpengaruh dalam pendidikan seni di level penciptaan seni Pascasarjana, dirasakan signifikansinya bagi pembangunan ruang-ruang komunitas baru yang juga secara tidak

langsung telah menjembatani hubungan masyarakat akademik dan masyarakat pada umumnya. Kisi-kisi arsitektural yang menentukan proses karya cipta pertunjukan di jenjang pendidikan S1 seyogyanya tidak dipertahankan seutuhnya pada jenjang pendidikan S2. Hal ini akan cenderung menjadikan proses kreatif berada pada tataran lapis yang tidak lebih tinggi dan menjaditerlalu teknis, normatif, dan bersifat mekanik karena tidak memberi peluang pada keliaran gagasan responsif atas realita kontekstual yang ada di masyarakat. Karya pun cenderung menjadi produk yang berstruktur tertutup, serta steril dari partisipasi spontan yang jujur dan lugas dari masyarakat tempat mahasiswa yang berproses kreatif berasal.

Dalam hal ini *platform* proses kreatif yang mengembalikan mahasiswa pada kapasitas keberdayaannya seiring dengan pembentukan dirinya untuk mewujudkan gagasan kreatifnya dalam manifestasi yang baru, akan menghidupkan *sense of belonging* dari seluruh komunitas pendukung budayanya, sekaligus menciptakan ruang komunitas pertunjukan baru yang juga lebih manusiawi. Ungkapan *respondeo ergo sum* atau 'aku bertanggung jawab mempelajari seni itu, maka aku ada' akan tumbuh dalam proses kreatif ini dan menjadikan setiap peran dari seluruh insan yang terlibat, sekecil apa pun, menjadi signifikan.

DAFTAR ACUAN

Daftar Pustaka

- Abduhzen, Muhammad. 2014. "Pendidikan untuk Daya Saing". *KOMPAS Pagi*, Jumat 2 Mei 2014, hal. 6.
- Adam, Hazard dan Leroy Searle, Eds.1992. *Critical Theory Since 1965*. Gainesville: University Presses of Florida.
- Akyas, Aos M. 2014. "Pendidikan Liberal" *KOMPASSiang*, Jumat, 21 Maret 2014, hal. 5.
- Ali, Lukman. 1997. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Anwar, Chairil. 2011. *Aku Ini Binatang Jalang*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Barker, Christ. 2003. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage Publication Ltd.
- Becker, Judith dan Alan H. Feinstein. 1988. *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*. Volume 3. Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies the University of Michigan.
- Bening, Mawas Sukma. 1997. "Keperihan Ngang Bilung di Lembah Bengawan Solo", dalam *Bisnis Indonesia*, Minggu II, Oktober 1997.
- Benke, Benny. 2004. "Maestro itu Kini Bergelar Guru Besar" *Harian Umum Suara Karya*, Selasa 6 Januari 2004.
- Blacking, John dan Joann W. Kealiinohomoku. 1979. *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague: Mouton Publishers.
- Boden, Margareth. 2009. "Creativity: How Does It Work?" dalam *The Idea of Creativity*, Editor Michael Krausz, dkk. Leiden-Boston: Brill, hal. 240-43
- Briskman, Larry. 2009. "Creative Product and Creative Process in Science and Art" dalam *The Idea of Creativity*, Editor Michael Krausz, dkk. Leiden-Boston: Brill, hal. 18.
- Carol, Noël. 2009. *On Criticism*. New York dan London: Routledge.

- Capra, Fritjof. 1997. *The Web of Life: A New Synthesis of Mind and Matter*. London: Flamingo.
- Carvalho, John. M.2009. "Creativity in Philosophy and Arts" dalam *The Idea of Creativity* oleh Michael Krausz dkk., Editors. Leiden dan Boston: Brill, hal. 315.
- Chudori, Leila dkk. 1997. "Sardono W. Kusumo: Saya Tidak Mau Hanya Menari Saja....." dalam *MEDIA INDONESIA*, Sabtu, 4 Oktober 1997.
- Craine Debra dan Judith Mackrell. 2004. *Oxford Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press.
- Dahana, Radhar Panca. 2014. "Tragedi Dunia Janus". *KOMPAS Pagi*, Senin 24 Februari 2014, hal. 6.
- Dibia, I Wayan, F.X. Widaryanto, dan Endo Suanda. 2006. *Tari Komunal*. Jakarta: Lembaga Pendidikan Seni Nusantara.
- Endraswara, Suwardi. 2006. *Metode, Teori, Teknik Penelitian Kebudayaan: Ideologi, Epistemologi, dan Aplikasi*. Yogyakarta: Pustaka Widyatama.
- Flys, Carmen L. 2010. "The State of Ecocriticism in Europe: panel discussion" dalam *Journal Ecozon@ Vol.1 No. 1*, hal. 114.
- Fraleigh, Sondra Horton dan Penelope Hanstein, Editor. 1999. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Garrard, Greg. 2012. *Ecocriticism*. New York: Routledge.
- Hanna, Judith Lynne. 1980. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin dan London: University of Texas Press.
- Hariadi, SN. 1996. "Ben Suharto, Tari untuk Semesta." *KOMPAS*, Sabtu 21 September 1996, hal. 28.
- Hastanto, Sri. 2011. "Meninjau Kembali Wajah Pendidikan Seni (Pandangan Kelembagaan)". *Manuskrip* [Tidak diterbitkan].
- Hausman, Carl. R. 2009. "Criteria of Creativity" dalam *The Idea of Creativity* oleh Michael Krausz dkk., Editors. Leiden dan Boston: Brill, hal. 5.

- Hayati dkk. 2000. *Peranan Ratu Kalinyamat di Jepara pada Abad XVI*. Jakarta: Proyek Peningkatan Kesadaran Sejarah Nasional Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional Kebudayaan dan Departemen Pendidikan Nasional.
- Hawkins, Alma M. 2003. "Bergerak Menurut Kata Hati: Metoda Baru dalam Menciptakan Tari". Terjemahan dari *Moving from Within: A New Method for Dance Making* oleh I Wayan Dibia. Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hefner, Nancy J. Smith-. 1991. "On Being Javanese: Equanimity, Etiquette, and Self-Control" dalam *Java: Indonesian Travel Guides*. Singapore: Periplus Editions Inc.
- Howard, Roy. J. 2001. "Pengantar Teori-Teori Pemahaman Kontemporer Hermenitika: Wacana Analitis, Psikososial, & Ontologis." Diterjemahkan oleh Kusmana et. al. dari *Three Faces of Hermeneutics: An Introduction to Current Theories of Understanding*. Bandung: Penerbit Nuansa.
- Jenkins, Iredell. 1958. *Art and the Human Enterprise*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jonas, Gerald. 1992. *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Joesoef, Daoed. 2012. "Pembangunan Pendekatan Budaya". *KOMPAS Pagi*, Senin 30 April 2012, hal. 6.
- Kamajaya. 1992. *Karangan Pilihan KGPAA Mangkunegara IV*. Yogyakarta: Yayasan Centhini.
- Kinderman, William dan Joseph. E. Jones, Editors. 2009. *Genetic Criticism and Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*. New York: University of Rochester Press.
- Kleden, Ignas. 2004. "Understanding Culture from Within: Notes from Essays by Sardono W. Kusumo. Paper. National Serial of Indonesian Performing Arts Seminar 19&20 Juli 2004 ISI Surakarta.
- Koestler, Arthur. 2009. "The Three Domain of Creativity" dalam *The Idea of Creativity* oleh Michael Krausz dkk. Leiden and Boston: Brill, hal. 251.

- Krausz, Michael, Denis Dutton, dan Karen Bardsley. Editors. 2009. *The Idea of Creativity*. Leiden and Boston: Brill.
- Kusumo, Sardono W. 1993. "Menari, Perjalanan Menemukan Diri". *TEMPO* 18 Oktober 1993, hal. 98.
- _____. 2004. *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*. Jakarta: Jayakarta Agung Offset dan Paperina Dwi Jaya.
- _____. 2011. "Draft Sinopsis Java War. *Manuskrip* [tidak diterbitkan]
- Kusumo, Sardono W. dkk. 2010. "Laporan Forum Guru Besar dan Empu Seni 2010". *Laporan Badan Kerja Sama Perguruan Tinggi Seni Indonesia*.
- Kusumo, Sardono W. dan Paramitha Surya. 2013. "Pelayaran di Angkasa: Legenda dan Mitos Perempuan di Nusantara Abad XV - XVII". *Manuskrip*. [tidak diterbitkan]
- _____. 2013. "Swarming Intelligence". *Manuskrip*. [tidak diterbitkan]
- Langer, Suzanne K. 2006. "Problematika Seni" terjemahan dari *Problems of Art* oleh F. X. Widaryanto. Bandung: Sunan Ambu Press.
- Machone, Josephine. 2011. *(Syn)esthetics: Redefining Visceral Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mandoki, Katya. 2007. *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Hampshire, England and Burlington, USA: Ashgate.
- Maturana, Humberto R. dan Francisco J. Varela. 1980. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of Living*. Boston: D. Reidel Publishing Company.
- McAuley, Gay. 2003. "Performance Study" dalam Paul Bosivaac *Semiotic Encyclopedia Online*. Toronto: E. J. Pratt Library.
- Moran, Dermot. 2000. *Introduction to Phenomenology*. London dan New York: Routledge.
- Morrison Brown, Jean. 1979. *The Vision of Modern Dance*. Princeton: Princeton Book Company.

- Murgiyanto, Sal. 1991. "Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers". *DisertasiDoktordari* New York University, New York.
- Nöth, Winfried. 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Redana, Bre. 2013. "Prosesi Sardono: Resiko-Resiko Kebudayaan". *KOMPAS Minggu*, 20 Oktober 2013, hal. 21.
- Royce, Anya Peterson, 2007. "Antropologi Tari", terjemahan dari *The Anthropology of Dance* oleh F. X. Widaryanto. Bandung: Sunan Ambu Press.
- Sastrowiryo, W. 1983. *Sêkar Mâcâpat*. Yogyakarta: Penerbit Bimbingan Kesenian Majelis Luhur Persatuan Tamansiswa.
- Sawyer, R. Keith. 2006. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York: Oxford University Press.
- Simonton, Dean Keith. 2009. "Creativity as a Darwinian Phenomenon: The Blind-Variation and Selective-Retention Model"dalam*The Idea of Creativity*disunting oleh Michael Krausz, Denis Dutton, and Karen Bardsley. Leiden -Boston: Brill, hal. 74.
- Sindhunata. 2013. "Politik yang Ateistis dan Nihilistis", *KOMPAS Pagi*, Selasa 14 Mei 2013, hal. 6.
- Sohirin, 2012. "Chaos ala Sardono" *TEMPO*, 15 April 2012. Hal 76-78.
- Soedarsono, R. M. 1999. *Metode Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Soetrisno R. 2004. *Nilai Filosofis Kidung Pakeliran*. Yogyakarta: Adita Pressindoesti.
- Stevenson, Angus dan Christine A. Lindberg. 2010. *New Oxford American Dictionary 3rd edition*.New York: Oxford University Press.
- Sugiharto, Bambang Ign.2003. "Seni dan Paradigma:Sebuah Tinjauan Epistemologis" dalam Adi Wicaksono, dkk., *Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia: Paradigma dan Pasar*. Yogyakarta:Yayasan Seni Cemeti.
- _____. 2008. "Estetika". *Manuskrip*. [Tidak diterbitkan]

- Sugiharto, Bambang Ign., ed. 2013. *Untuk Apa Seni?* Bandung: Pustaka Matahari.
- Susetyo, Benny. 2013. "Keserakahan dan Kerusakan Lingkungan" dalam *KOMPAS Pagi*, Sabtu 11 Mei 2013, hal. 6.
- Susila, Sidharta. 2014. "Melampaui Keberagaman". *KOMPAS Pagi*, Sabtu 1 Maret 2014, hal. 6.
- Sutopo, Heribertus. 1995. "Kritik Seni Holistik sebagai Model Pendekatan Penelitian Kualitatif". *Pidato Pengukuhan Guru Besar Ilmu Budaya pada Jurusan Seni Rupa, Fakultas Sastra Universitas Sebelas Maret*.
- Sutrisno, Mudji. 2008. *Filsafat Kebudayaan*. Jakarta: Hujan Kabisat.
- Toda, Dami N. 1997. "Catatan Kaki Festival Teater Musim Panas Ke-14 Hamburg: Sardono W. Kusumo Menggebrak Hamburg", dalam *KOMPAS Minggu*, 14 September 1997.
- Turner, Victor W., dan Edward M. Bruner. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana dan Chicago: University of Illinois Press.
- Widaryanto, F. X. 1992. "The Evolution of Srimpi Renggawatifrom a Rite of Passage Dance in the YogyakartaKraton to a Public Performing Art". *Paper for Master of Arts* dalam Asian Studiesdi the Graduate College of theUniversity of Illinois at Urbana-Champaign.
- _____. 1997. "Cerita Wayang Kulit Pendhawa Ngenger sebagai Gagasan Pengembangan Citra Garapan Tari". *LAPORAN Penulisan Karya Ilmiah Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung*.
- _____. 2000. *Memoar Ben Suharto: Bungah Ingaranan Cubluk*. Bandung: arti.line dan sePirinG.
- _____. 2002. *Merengkuh Sublimitas Ruang*. Bandung: STSI Press Bandung.
- _____. 2005. "Kenapa Bertema Lingkungan". *Harian Umum Pikiran Rakyat*, Rabu 23 November 2005.
- _____. 2008. "Lanskap Tubuh dan Alam: Studi Kasus Sardono, Ben Suharto, dan Min Tanaka" dalam *Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya Panggung*, Vol. 18 No. 4 Oktober-Desember, hal. 407-421.

- _____. 2009. *Koreografi*. Bandung: Jurusan Tari STSI Bandung.
- _____. 2013. "Tari dan Berbagai Dimensinya" dalam Bambang Sugiharto *Untuk Apa Seni?* Bandung: Pustaka Matahari.
- Widaryanto, F.X., dkk. 2012. "Menimbang Kembali Formulasi dan Pewilahan Tari serta Konsep Ketubuhan dalam Masyarakat Urban". *Jurnal Ilmiah Seni & Budaya Panggung* Vol. 22 No. 2 April-Juni [Terakreditasi], hal. 122-138.
- Widaryanto F. X. dan Sri Rustiyanti. 2013. "Konsep 'Lawang Sewu' atau 'White Box' sebagai Fenomena Baru Proses Kreatif Ketubuhan". *Jurnal Ilmiah Seni & Budaya Panggung* Vol. 23 No. 4 Desember 2013 [Terakreditasi], hal. 342-356.
- Wijaya, Putu. 1974. "Pembaharuan Tanpa Konfrontasi" *TEMPO Online*, 23 Februari 1974.
- Yutani, Katusumi. 2008. "Min TANAKA Dance Road Indonesia." *Manuskrip*. Diterjemahkan oleh Jeanie Park, Padepokan Seni-YBK.

Diskografi

- Java War, Apa Itu?* Sardono W. Kusumo dan kawan-kawan bersama Iwan Fals. Jakarta: Joel Taher, 2011 dalam <http://www.youtube.com/watch?v=fYgRp6cWMeY>
- Opera Diponegoro*. Sardono W. Kusumo dan kawan-kawan. Jakarta: Dokumentasi Pribadi, 2006.
- Perjalanan Sardono W. Kusumo*. Kompilasi Materi untuk Pengukuhan Guru Besar Penciptaan Seni di IKJ 14 Januari 2004. Jakarta: Sardono Dance Theater & Gotot Prakosa, 2004.
- Rain Coloring Forest*. Sardono Dance Theater and Jennifer Tipton. Los Angeles: CalArts REDCAT, 2010 dalam <https://www.youtube.com/watch?v=pjEIzyYaSQ>
- Rama Tambak (Episode 1)*. Ki Manteb Sudarsono dkk. Jakarta: TVRI Pusat, 2014.
- Setelah Tsunami...* Sardono dkk difilmkan oleh Hadiartomo. Jakarta: Institut Kesenian Jakarta, 2004.

- Soloensis*. Kelompok Teater Tari Sardono W. Kusumo. Jakarta: Dokumentasi Pribadi, 1997.
- Sunken Sea*. Kolaborasi Sardono W. Kusuma dan Sunaryo dengan karya *the Mountain of Wind*. Jakarta: Dokumentasi Pribadi, 2006.
- The Sorceress of Dirah-Dongeng dari Dirah*. Villagers from Teges, Bali and Sardono W. Kusumo. Jakarta: P. T. Katena Grandview Films, 1992.
- The White Box Project, Interactive, Experiential, Performance Installation*. Kohl Harris, 2011 dalam <http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA>
- Painting Performance of Sardono W. Kusumo*. Sardono W. Kusumo. Jakarta: Dokumentasi Pribadi, 2012
- Ya Sumatri Ya Sasrabahu*. Sardono W. Kusumo dan Ben Suharto. Jakarta: Dokumentasi Pribadi, 1997.

Webtografi

- Allison B. Wallace, 1994. "What is Ecocriticism?" pada *Blog Association for the Study of Literature and Environment* dalam <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/wallace/>. Diunduh 24 Januari 2014.
- Asikin, Saron. 2012. "Mbegegeg Ugeg-Ugeg Sakdulito Hemel-Hemel" *Rubrik Kejawaen — Suara Merdeka.Com* 9 Juli 2012 dalam <http://www.suaramerdeka.com/v1/index.php/read/kejawaen/2012/07/09/593/Mbegegeg-Ugeg-ugeg-Sakdulita-Hemel-hemel>. Diunduh 29 Oktober 2014.
- Altenberg, Roger Monroe. 1964. "A Historical Study of Gilmor Brown's Fair Oaks Playbox: 1924-1927." *Dissertation Presented to the Faculty of The Graduate School University Of Southern California* dalam http://books.google.co.id/books?id=Zy87nQEACAAJ&dq=Altenberg,+Roger+Monroe.+1964&hl=en&sa=X&ei=zNPDUrrhO4G_IQXn7oHoBQ&ved=0CC4Q6AEwAA. Diunduh 12 Mei 2012.
- Beckett, Samuel. 2014. "Samuel Beckett > Quots" dalam https://www.goodreads.com/author/quotes/1433597.Samuel_Beckett. Diunduh 10 Maret 2014.
- Benke, Benny. 2012. "Sardono W. Kusumo: Intuisi, Tari dan Apa Saja" dalam <http://kultur-majalah.com/index.php/sosok-tari/309-sardono-w>

kusumo-intuisi-tari-dan-apa-saja. Diunduh 10 Maret 2014.

Black, Ralph W. 1994. "What We Talk About When We Talk About Ecocriticism", dalam <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/black/>. Diunduh 21 Januari 2014.

Cook, Nancy. 1994. "What Is Ecocriticism?" dalam <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/cook/>. Diunduh 22 Januari 2014.

Crane, Bill. 2013. "Toward a Holistic Revolutionary Critique of Art" *Strike Magazine* October 23, 2013 dalam <http://ccstrike.wordpress.com/2013/10/23/toward-a-holistic-revolutionary-critique-of-art/>. Diunduh 7 Maret 2014.

Estok, Simon. 2005. "Shakespeare and Ecocriticism: An Analysis of 'Home' and 'Power' dalam King Lear." *AUMLA* 103 (May 2005): 15-41 dalam <http://en.wikipedia.org/wiki/Eco-criticism>. Diunduh 15 Desember 2013

Giordano, Christian. 2005. "Homo Creator. The Conception of Man in Social Anthropology" hal. 2 dalam <http://www.cairn.info/revue-finance-et-bien-commun-2005-2-page-25.htm>. Diunduh 24 Februari 2014.

Kumar, Manjula. 2013. "Sufi Whirling Dervishes", dalam *Religion & Ethics Newsweekly*, 13 Desember 2013 dipetik dari <http://www.pbs.org/wnet/religionandethics/2013/12/13/february-1-2013-sufi-whirling-dervishes/14517/>. Diunduh 2 Januari 2014.

Lopez Y. Alessandra. 2006. "'Sunken Sea' and 'The Mountain of Wind'" dalam <https://groups.google.com/forum/#!topic/lintaseni/PA6liqC2v7U>. Diunduh 8 Februari 2014.

Mankin, Bill. 2012. "We Can All Join In: How Rock Festivals Helped Change America" dalam *Like the New A Journal of Southern Culture & Politics*, 4 Maret 2012 dalam <http://likethedew.com/2012/03/04/we-can-all-join-in-how-rock-festivals-helped-change-america/>. Diunduh 29 Desember 2013.

Murgiyanto, Sal. 2010. "Sardono W. Kusumo: Membumikan Kembali Tari Tradisi" dalam <http://sastra-indonesia.com/2010/10/sardono-w-kusumo-membumikan-kembali-tari-tradisi/>. Diunduh 22 April 2014.

Murphy, Mark. 2010. "Sardono Dance Theater and Jennifer Tipton: Rain

Coloring Forest" dalam <http://www.redcat.org/event/sardono-dance-theater-and-jennifer-tipton>. Diunduh 10 Juli 2013.

Musa, Mursidi. 1997. "Pamitan Pensiun Ala Umar Kayam" dalam *Mutiara online* <http://www.library.ohiou.edu/indopubs/1997/06/27/0014.html>. Diunduh 14 April 2014.

N. N. 2006. "Jumlah Korban Tewas Gempa Bumi di Yogyakarta Dikoreksi" dalam *Deutche Welle* di <http://www.dw.de/jumlah-korban-tewas-gempa-bumi-di-yogyakarta-dikoreksi/a-2944048>. Diunduh 24 Maret 2014.

Padmosusastro, 1911. *Serat Tatacara*. Semarang: Tuwan H. A. Benyamin dalam <http://www.sastra.org/bahasa-dan-budaya/62-adat-dan-tradisi/264-tatacarapadmasusastra-1911-176-hlm-001-102>. Diunduh 16 Desember 2013.

Rueckert, William. 1978. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism" dalam *Iowa Review* 9, no. 1 (1978): 71-86. <http://www.environmentand society.org/tools/keywords>. Diunduh 29 Oktober 2014.

Saleh, Raden (1811-1880). "A Flood on Java" dalam http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Flood_on_Java_1865-1876_Raden-Saleh.jpg. Diunduh 13 April 2014.

Siegmund, Gerald. 2012. "Negotiating Choreography, Letter, and Law in William Forsythe", dalam: *Susan Manning, Lucia Ruprecht (editors): New German Dance Studies, Urbana et. al: University of Illinois Press, 2012, pp. 200-216.* <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20363200.html>. Diunduh 13 Januari 014.

Swed, Mark. 2010. "Unbound in a vibrant ungle-'Rain Coloring Forest' at REDCAT creates a bright landscape of music, dance and art" dalam *Los Angeles Music Critic* 18 September 2010 dalam <http://articles.latimes.com/2010/sep/18/entertainment/la-et-rain-coloring-forest-20100918>. Diunduh 10 Juli 2013.

Tamba, Arie MP. 2008. "Samgita" dalam <http://media-jawatimur.blogspot.com/2008/11/samgita.html>. Diunduh 21 April 2014.

Widjaja, Ferry Sutrisna. 2013, "Sambutan Prof. Dr. Emil Salim" dalam <https://groups.google.com/forum/#!msg/ecolearningcampfoundation/rXn>

6x76Monw/c4O5xaaBYZkJ. Diunduh 11 Mei 2014.

Zapf, Hubert. 2014. "Literature and/as Cultural Ecology" pada The 5th EASLCE webinar yang diselenggarakan pada 27 Februari 2014 dalam <http://docforumelc.wordpress.com/2014/01/13/easlce-webinars/>. Diunduh 21 Januari 2014.



GLOSARIUM

- abdidalêm:* hamba raja atau pegawai kesultanan
- alas kobong:* salah satu bentuk *gêndhing* yang berstruktur *ladrang* berlaras *sléndropathêt nêm*
- antêng kitiran:* terlalu banyak tingkah; kata ini termasuk *sanépå*, yaitu ungkapan yang menyangatkan sesuatu dengan menggunakan *pêpindhan* atau 'pembanding' yang berlawanan makna.
- babad Diponêgoro:* naskah kuna tentang riwayat hidup Pangeran Diponegoro tahun 1785-1855. Ketika diasingkan di Sulawesi Utara oleh Belanda, ia sempat menuliskan biografinya pada tahun 1831
- brêmårå:* arti harfiahnya adalah kumbang, dalam karawitan kata ini digunakan sebagai nama salah satu bentuk *gêndhing* yang berstruktur *kêthuk* dua *kêrêp* berlaras *pélogpathêtlimå*
- catur wanårå rukêm:* *catur* berarti 'empat', *wanårå* adalah 'kera', dan *rukêm* berarti 'buah-buahan'. Gambaran tingkat kemabukan pada teguk yang keempat mencerminkan perilaku kera yang sedang makan buah-buahan
- dåså butå mati:* *dåså* adalah 'sepuluh', *butå* berarti 'raksasa yang menakutkan', dan *mati* adalah 'mati'. Tahap terakhir atau kesepuluh dari tingkat kemabukan yang menggambarkan perilaku seorang peminum sebagaimana orang yang mati tak bergerak namun tetap menakutkan
- dwi [a]mar[a]tani:* *dwi* berarti 'dua', *amartani* adalah 'rendah hati'. Tingkat kemabukan seseorang setelah minum teguk minuman keras yang kedua, seseorang akan terlalu mudah diperintah apa pun oleh orang lain
- ékå padmåsari:* *ékå* berarti 'satu', *padmå* adalah 'bunga', dan *sari* bermakna 'sari bunga'. Saat seseorang minum minuman keras satu teguk yang

| | |
|---------------------------|--|
| | pertama, perilakunya bak kumbang yang sedang menghisap sari bunga |
| <i>gajah ngoling:</i> | <i>ngoling</i> berarti marah; <i>gajah ngoling</i> berarti gajah yang marah; rangkaian kata ini dipakai sebagai salah satu motif gerak berpindah tempat dalam <i>bêdhâyâ</i> gaya Yogyakarta |
| <i>gambirsawit:</i> | rangkaian bunga gambir (<i>trigonopleura malayana</i>); salah satu bentuk <i>gêndhing</i> yang berstruktur <i>kêthuk</i> dua <i>kêrêp</i> naik <i>kêthuk</i> empat berlaras <i>sléndro pathêt sângâ</i> |
| <i>ganggêng kanyut:</i> | <i>ganggêng</i> adalah 'sejenis lumut' dan <i>kanyut</i> berarti 'hanyut'; maknanya menunjuk pada kualitas gerak <i>legato</i> /mengalun lembut pada tari Jawa gaya Yogyakarta dan Surakarta |
| <i>grêgêt:</i> | spirit atau dinamika batin seseorang tanpa harus menjadi kasar |
| <i>hastâ sacârâ-cârâ:</i> | <i>hastâ</i> berarti 'delapan' dan <i>sacârâ-cârâ</i> 'sembarangan'. Pada tahap ini teguk minuman keras yang kedelapan membuat perilaku seseorang omongannya sudah sangat sembarangan |
| <i>jêblosan:</i> | pola <i>pêrangan</i> pada <i>wayang wong</i> gaya Yogyakarta yang bentuknya saling melompat sambil saling berhadapan dan memukul serta berpindah tempat pada posisi yang berlawanan |
| <i>kasarirâ:</i> | menyatu-raga dalam tubuh dan pribadi |
| <i>kêbo giro:</i> | <i>kêbo</i> adalah 'kerbau' dan <i>giro</i> berarti 'berteriak'; salah satu bentuk <i>gêndhing</i> yang berstruktur <i>lancaran</i> berlaras <i>sléndropathêt sângâ/pélog pathêt nêm/pélog pathêt barang</i> |
| <i>lampah sêkar:</i> | <i>lampah</i> berarti 'laku' dan <i>sêkar</i> adalah 'bunga'; salah satu motif gerak berpindah tempat dalam <i>bedhâyâ</i> , <i>srimpi</i> , dan <i>wayang wong</i> gaya Yogyakarta |
| <i>lawang sèwu:</i> | sebuah nama bangun arsitektural yang khas dan menjadi lanskap kota Semarang yang merupakan bangunan lama representasi arsitektural Belanda |

yang memiliki pintu "seribu" atau "tak terhitung" karena jumlahnya yang banyak. Bentuk yang menawarkan aliran udara dari berbagai penjuru ini memberikan inspirasi bagi seorang seniman Sardono W. Kusumo untuk menciptakan paradigma baru dalam proses kreatif yang terus memberikan perubahan bentuk, terungkap dalam aliran *inand out actions* (analog dengan fenomena bangun arsitektural *Lawang Sèwu*) yang diciptakan oleh tubuh dan berbagai ekspresivitas seni yang lain

mêrak kêsimpir *mêrak* adalah 'sejenis burung' *kêsimpir* artinya 'berjalan timpang'; salah satu bentuk *gêndhing* [*kêtawang*] yang berstruktur *kêthuk* dua *kerep* berlaras *sléndropathêt manyura*

nâwâ grâ lupâ: *nâwâ* adalah 'sembilan', *grâ* berarti 'tubuh', dan *lupâ* adalah 'lesu'; tahap ini mencerminkan kemabukan tubuh peminum yang terlalu letih dan lesu.

nggrudhâ: *nggrudhâ*bermakna'menjadi garuda'; salah satu motif gerak di tempat dalam *bêdhâyâ* dan *srimpi* gaya Yogyakarta

ngudhar gagasan: menyampaikan dan menguraikan pemikiran dan gagasan

pâncâ surâ panggah: *pâncâ* adalah 'lima', *surâ* berarti 'berani', dan *panggah*bermakna'kesanggupan'. Untuk tahap kemabukan pada teguk yang kelima seseorang akan mengumbar kesanggupan tanpa melihat kemampuannya sendiri

parikan: puisi terdiri dari dua baris berisi *sampiran* atau 'sampaian', dan isi pantun kilat

pêndhâpâ: sebuah bangun arsitektur Jawa yang ada di bagian depan dari rumah seorang bangsawan (pada masa lalu), yang merupakan ruang tanpa sekat dengan empat penyangga utama yang digunakan untuk menari, pertemuan, dan sebagainya

| | |
|-----------------------------|---|
| <i>prênjak tinaji:</i> | sejenis burung kecil (<i>prinia familiaris</i>) yang menunjuk pada kualitas gerak yang dihasilkan dari gerak yang dilakukannya dengan tepat irama, agar diperoleh kesan lincah dan gesit |
| <i>pucang kanginan:</i> | <i>pucang</i> adalah 'pinang' (<i>areca catechu</i>) dan <i>kanginan</i> adalah 'tertiup angin'; salah satu motif gerak di tempat dalam <i>bêdhâyâ</i> dan <i>srimpigaya</i> Yogyakarta |
| <i>puspâ warnâ:</i> | <i>puspâ</i> adalah 'bunga' dan <i>warnâ</i> berarti 'berbagai macam'; salah satu bentuk <i>gêndhing</i> yang berstruktur <i>kêtawang</i> berlaras <i>sléndropathêt manyurâ</i> |
| <i>rindhik asu digitik:</i> | merujuk pada kecepatan melakukan sesuatu yang cocok dengan kemauan dan keinginannya |
| <i>sad gunâ wiwékâ:</i> | <i>sad</i> adalah 'enam', <i>gunâ</i> berarti 'faedah', <i>wiwéka</i> adalah 'kehati-hatian'. Tahap kemabukan teguk yang keenam seseorang sudah tidak punya kehati-hatian lagi |
| <i>saptâ kukilâ wrêsâ:</i> | <i>saptâ</i> berarti 'tujuh', <i>kukilâ</i> adalah 'burung', dan <i>wrêsâ</i> berarti 'hujan'; tahap tegukan yang ketujuh menjadikan seseorang seperti burung yang kehujanan dengan tubuh dan mulut yang terus bergetaran |
| <i>sêkar gadhung:</i> | <i>sêkar</i> adalah 'bunga' dan ' <i>gadhung</i> ' berarti sejenis ubi-ubian (<i>dioscorea hirsuta</i>); salah satu bentuk <i>gêndhing</i> yang berstruktur <i>ladrang</i> berlaras <i>sléndropathêt manyurâ</i> |
| <i>sêkar suwun:</i> | <i>sêkar</i> berarti 'bunga' dan <i>suwun</i> adalah 'menjunjung di atas kepala'; salah satu motif gerak dalam <i>bêdhâyâ</i> , <i>srimpi</i> , dan <i>wayang wong</i> , baik gaya Surakarta maupun gaya Yogyakarta |
| <i>sêrat Tâtâcârâ</i> | tulisan tentang adat dan perilaku orang Jawa yang masih berkaitan dengan perkara mitis yang ditulis oleh Padmasusastra dan dicetak pada tahun 1911 di Semarang oleh <i>Tuwan</i> H. A. Benyamin |
| <i>tri kawulâ busânâ:</i> | <i>tri</i> berarti 'tiga', <i>kawulâ</i> adalah 'hamba', dan <i>busânâ</i> adalah 'pakaian'. Orang minum untuk teguk yang |

ketiga, tingkat kemabukannya berkelakuan kaku seperti bukan hamba sahaya lagi

turi rãwã:

turi adalah sejenis pohon (*sesbania grandifora*), dan *rãwã* adalah 'rawa'; salah satu bentuk *gëndhing* yang berstruktur *kêthuk* dua *kêrêp* naik *kêthuk* empat berlaras *sléndro pathêt nêr*

wêdhi kêngsêr:

salah satu motif gerak berpindah tempat dalam tari *bêdhâyã* dan *srimpi* gaya Yogyakarta



LAMPIRAN

Lampiran 1. Daftar Narasumber

Narasumber Utama:

Sardono W. Kusumo (69 tahun)

Guru Besar Penciptaan Seni dan Mantan Rektor IKJ yang terus mencipta dan mengajar di IKJ dan ISI Surakarta ini juga menjadi dosen dan seniman tamu di berbagai perguruan tinggi di Amerika, Australia, Jepang, dan berkali-kali pentas di Eropa dengan membawa seniman-seniman dari Bali, Kalimantan, Papua, dan lain-lain

Narasumber:

Bambang Suryono (54 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta Program Studi Penciptaan dengan karya *Bedhaya Layar Cheng Ho* pada tahun 2004. Ia banyak menarikan karya-karya Sardono di berbagai tempat, Jepang, Amerika, dan Eropa. Sekarang ia terdaftar sebagai Kandidat Doktor pada Program Penciptaan Seni.

Benediktus Yusuf Hardjamoelja Sastrapustaka (almarhum)

Mantan penari putri pada *wayang wong* di keraton Yogyakarta tahun 1920-an yang kemudian lebih menekuni praktik maupun teori karawitan Jawa sampai dengan akhir kehidupannya (wafat tahun 1990). Gelar dan nama *paringan Dalem* 'pemberian sultan' yang terakhir adalah Raden Lurah (R. L.) Pustakamardawa.

Darmawan Dadiyono (47 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta Program Studi Penciptaan lulus tahun 2004 dengan karya seni berjudul *Bunga di Atas Karang*. Sekarang ia mengajar di ISI Yogyakarta.

Daryono Darmorejono (56 tahun)

Alumni S2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta lulus tahun 1999 dengan tesisnya berjudul *Tari-Tarian Istana dalam Kemasan Pariwisata*. Ia adalah asisten dari Sardono W. Kusumo di Pascasarjana ISI Surakarta sekaligus menjadi mahasiswanya,

karena sekarang ia terdaftar sebagai Kandidat Doktor pada Program Penciptaan Seni.

Deasylina Da Ary (33 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta Program Studi Penciptaan Seni lulus tahun 2006 dengan karya seni bertajuk *Pasar Krempeyeng*. Sekarang ia mengajar di PGSD Universitas Negeri Semarang.

Dewanto Sukistono (44 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta Program Studi Penciptaan Seni lulus tahun 2005 dengan karya seni bertajuk *Pendhawa Labuh*. Gelar Doktor diperolehnya dari Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta tahun 2013 dengan disertasinya berjudul *Wayang Golek Menak Yogyakarta Bentuk dan Struktur Pertunjukannya*. Sekarang ia mengajar di Jurusan Pedalangan ISI Yogyakarta.

Dwiyasmono (53 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta Program Studi Penciptaan Seni lulus tahun 2003 dengan karya seni bertajuk *Titihan*. Ia sekarang mengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta.

Eko Wahyu Prihantoro (45 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta Program Studi Penciptaan Seni lulus tahun 2004 dengan karya seni bertajuk *Wayang Kali*. Ia sekarang mengajar di Jurusan Tari ISI Surakarta.

Hendro Martono (52 tahun)

Alumni S2 Pascasarjana ISI Surakarta pada Program Studi Penciptaan Seni lulus tahun 2003 dengan karya seni bertajuk *Tamansari Mongso Rendheng*. Sekarang menjabat Ketua Jurusan Tari ISI Yogyakarta dan telah menyelesaikan gelar S3-nya pada Program Studi Penciptaan ISI Yogyakarta lulus tahun 2011 dengan karya seni berjudul *Prosesi Gunung Segara, Perubahan Sosial dengan Pendekatan Koreografi Lingkungan*.

Jakob Sumardjo (75 tahun)

Guru Besar Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung dan pelopor Filsafat Seni di Indonesia. Tulisan kritik sastranya banyak tersebar di berbagai media, demikian juga dengan buku-bukunya yang tersebar di berbagai perguruan tinggi seni di Indonesia. Pernah menjadi Ketua Jurusan Teater STSI Bandung dan mengajar pula di Departemen Seni Rupa ITB dan Fakultas Filsafat Universitas Katolik Parahyangan

R. B. Sudarsana (69 tahun)

Alumni S2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta lulus tahun 2002 dengan tesisnya berjudul *Srimpi Kandha Keraton Yogyakarta, Sebuah Misteri Budaya Genealogi dalam Kehidupan Kaum Ningrat*. Mengajar di ISI Yogyakarta sampai dengan tahun 2010.

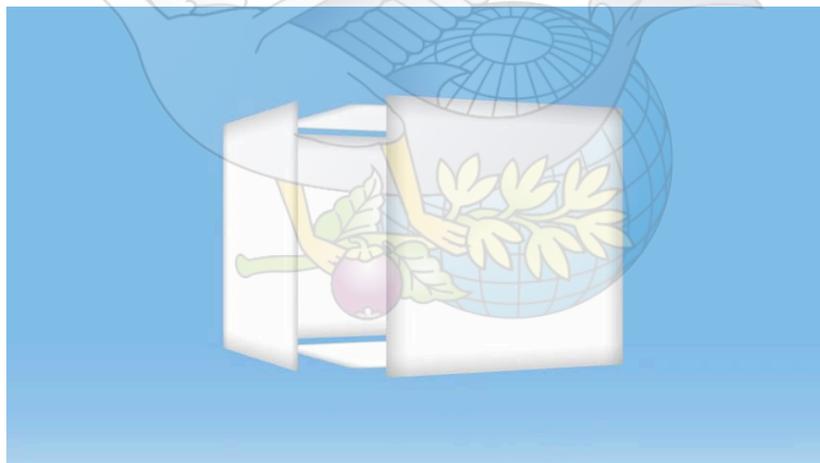
Theresia Suharti (67 tahun)

Alumni S3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta lulus tahun 2012 dengan disertasinya berjudul *Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Mengajar di ISI Yogyakarta sampai dengan tahun 2012 dan mengajar Pascasarjana ISI Yogyakarta sampai sekarang.



Lampiran 2. Konsep *White Box* Kohl Harris⁴¹

Konsep *White Box* lebih berkenaan dengan bentuk dan konten pertunjukan dan bukan dalam pengertian *Black Box* yang lebih mengacu pada *venues* atau tempat pertunjukannya. *White Box Project* yang pernah dikembangkan sekelompok seniman interior desain Amerika adalah instalasi eksperensial dari para pelakunya, yang melibatkan baik pelaku pentas (penari, aktor, perupa, pemusik, dan sebagainya) dengan para penontonnya yang dilakukan secara unik dan tidak secara normatif konvensional atau dilakukan di atas panggung.



Gambar 46. Konsep *White Box* yang peraganya di-upload oleh Kohl Harris digambarkan sebagai bidang khayal yang membatasi gambaran pentas yang merupakan *platform* pertunjukan interaktif antara penonton dan pelaku pentas (Foto: Kohl Harris, 2011 dalam <http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA>)

⁴¹Tulisan ini adalah bagian dari Laporan Penelitian Fundamental Hibah DP2M Ditjen Dikti Kemendikbud yang berjudul *Konsep "Lawang Sewu" atau "White Box" sebagai Fenomena Baru Proses Kreatif Kebertubuhan* oleh F.X. Widaryanto dan Sri Rustiyanti, 2013, hal. 27-30).

Secara fisik *White Box* adalah sebuah *platform* panggung imajinatif yang terdiri dari bidang-bidang imajiner yang "membatasi" secara dinamis pergerakan antara pelaku pentas dan penonton, atau justru baurnya penonton dan pelaku pentas yang berinteraksi di *White Box* imajiner. Sebenarnya istilah yang paling tepat adalah *Clear Box*, namun bila dijejerkan dengan istilah yang bermakna mewadahi sebuah pertunjukan, maka yang paling tepat dari kebalikan '*black*' adalah tentu saja '*white*'.

Karena imaji dinamisnya *White Box* juga bisa ditempatkan di mana pun di *venues* pertunjukan, bisa berupa ruang terbuka *outdoor* (tanah lapang, halaman rumah, ruang publik ditengah-tengah kota, hutan terbuka, dan sebagainya) atau pun ruang tertutup *indoor* (galeri, lobi sebuah tempat pertunjukan, restoran, dan sebagainya). Penonton bisa pula melingkari kotak imajiner yang diciptakan dalam tampilan peristiwa yang kemudian terjadi secara "spontan".

Spontanitas ini bisa merupakan respons dari seorang penari pada fenomena karya lukis yang ada pada sisi bidang tertentu yang berhadapan dengan bidang lain yang mungkin saja diisi oleh musisi dan aktor yang merespons sisi vertikal di depannya. Dengan demikian mungkin saja terjadi sebuah *multiple sceneries* atau *multilayers* pertunjukan

yang saling berkelindan atau bahkan tidak saling bersentuhan, suatu saat, satu dengan yang lainnya. Penontonnya sendiri bisa berada di luar stage imajiner yang berupa *white box* seperti yang tergambar sebagai berikut:



Gambar 47. Dalam konsep *White Box* dimungkinkan penonton mengitari area pentas yang tidak harus menetap dalam satu area, tetapi secara imajiner bisa digeser menurut kebutuhan dan interpretasi dari pelaku pentas pada saat pertunjukan dilaksanakan (Foto: Kohl Harris, 2011 dalam <http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA>)

Untuk lebih jelasnya *white box* sendiri sebagai *imagerystage* bisa dilihat pada gambar berikut ini



Gambar 48. *Venues* pertunjukan bisa di luar atau di dalam ruangan, dan imaji pentas *White Box* bisa "ditempatkan" di mana saja seiring dengan kebutuhan pentas (Foto: Kohl Harris, 2011 dalam

<http://www.youtube.com/watch?v=l05EVC2OeOA>)

