



analisis

Kebudayaan

DITERBITKAN OLEH DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

Tahun I, Nomor 2 - 1980/1981



Pembinaan dan Pengembangan Seni
dan Nilai-nilai Budaya



Agd. no: 165 / DPM 182
Tanggal: 18 / 1 / 1982
Diteruskan ke:

analisis Kebudayaan

Diterbitkan oleh:
DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

Pelindung : Daoed Joesoef
Abdul Gafur

Pemimpin Umum : Pitoyo Darmosugito

Wakil Pemimpin Umum : Subrantini Soekamto

Pemimpin Redaksi : Subrantini Soekamto

Anggota Redaksi : K. Sihite, Sri Harto, Kusnadi, Urip
Suroso, Soekatno Tw, Daryoto,
Edwar Djamaris, Sugiarto Dakung,
Joice Ratna Indraningsih, Agnes
Samsuri, St. Soelarto, S. Effendy.

Staf Ahli : Haryoseputro, Hatta Albanik,
Toeti Adhitama, Ki Soeratman

Juru Potret : Mursidi

Perwajahan : Harmasto

Sekretaris : Patta Kaeng, Budikentjono

STT : SK Menpen No. 783/SK/DITJEN
PPG/STT/1980
ISSN : 0216 - 6259

Alamat Redaksi dan Tata Usaha : Jln. Lintas Alam no 90 Senayan — Jakarta Pusat.
Telpon : 583354 dan 581655 ps 73.

Majalah ini terbit tiga nomor setahun. Penerbitan majalah ini dimaksudkan sebagai penyebar informasi kebudayaan di Indonesia. Redaksi mengundang para peneliti dan peminat masalah kebudayaan di Indonesia untuk menulis karangan ilmiah atau laporan penelitian, pembinaan, dan pengembangan kebudayaan di Indonesia sesuai dengan tema yang ditentukan setiap nomor. Naskah hendaknya tidak lebih dari lima belas halaman folio panjangnya, diketik dengan jarak dua spasi, dan disertai biografi singkat dan foto penulis. Redaksi menyediakan imbalan bagi penulis yang naskahnya dimuat.

Karangan harus asli dan belum pernah dimuat dalam mass media. Saduran, terjemahan dan sejenisnya harus disebutkan sumbernya dengan jelas. Redaksi berhak menyunting karangan sejauh tidak mengubah isi karangan. Pemuaian suatu karangan tidak berarti Redaksi menyetujui isi karangan tersebut. Setiap karangan dalam majalah ini tidak dibenarkan dikutip dan diperbanyak tanpa izin tertulis dari Pemimpin Redaksi, kecuali untuk referensi karangan ilmiah. Penerbitan majalah ini dibiayai oleh Bagian Proyek Pengadaan Majalah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Daftar Isi

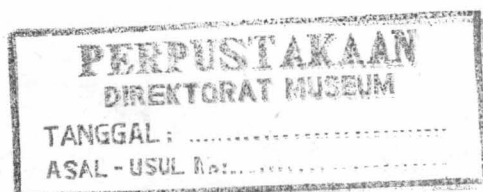
Tahun I/No. 2

1. Susunan Redaksi. / hal. 1
2. Redaksi Menulis / hal. 3
3. Pidato Menteri Pendidikan dan Kebudayaan : "Peningkatan Apresiasi Seni". / hal. 5
4. Di Sekitar Komunikasi Ilmu dan Seni : *Taufik Abdullah* / hal. 8
5. Kreativitas Usaha Memelihara Kehidupan Budaya : *Harsja W. Bachtiar* / hal. 13
6. Kesenian dalam Perubahan Kebudayaan : *Selo Soemardjan* / hal. 19
7. Sejarah Tari Indonesia. Sebuah Rangka Permasalahan : *Edi Sedyawati* / hal. 27
8. Tari Klasik Gaya Yogyakarta : *BPH Surjobrongo* / hal. 35
9. Kritik Seni Rupa di Indonesia : *Sudarmaji* / hal. 46
10. Perspektif Seni Rupa Indonesia : *Kusnadi* / hal. 52
11. Tradisi Lisan sebagai sumber Informasi Kebudayaan : *S. Budhi Santoso* / hal. 63
12. Musik : Perbauran antara Unsur Timur dan Barat : *Soemaryo L.E.* / hal. 68
13. Musik : Hubungan diantara struktur delapan macam sistem musik termasuk Laras Slendro/Pelog dengan Ilmu Ukur : *C. Hardjosebroto* / hal. 76
14. Upaya Memacu Kreativitas Tari Angkatan Muda : *Sal Murgiyanto* / hal. 85
15. Gambuh Sebuah Dramatari Klasik Bali : *I Made Bandem* / hal. 93
16. Kehidupan Seni Karawitan Bali Dewasa ini : *I.G.B.N. Pandji* / hal. 102
17. Teater Rakyat di Indonesia: *A. Kasim Achmad* / hal. 111
18. Catatan Teater 1980: *I.G. Putu Wijaya* / hal. 121
19. Suatu Peristiwa Teater : *N. Riantiarno* / hal. 129
20. Kesenian Sriwijaya di seberang Selat Malaka: *Soekmono* / hal. 134
21. Pencatatan Adat Istiadat : *Sagimun* / hal 139
22. Pidato Menteri Pendidikan dan Kebudayaan : "Art and the Future" / hal 145
23. Resensi Buku : Ensiklopedi Wayang Purwa I (Compendium). / hal 149
24. Ralat Majalah Analisis Kebudayaan Edisi I / hal 153

Keterangan gambar sampul:

Ario Jipang (1979)

Penata Tari; Sulistiyo S. Tirtokusumo (Jakarta)



Berangkat dari pemikiran bahwa kebudayaan merupakan harta warisan yang diturunkan dari suatu generasi ke generasi lainnya dan merupakan kekayaan bangsa yang bernilai tinggi, maka edisi I Majalah Analisis Kebudayaan telah terbit dengan tema Penyelamatan dan Pemeliharaan Warisan Budaya. Warisan budaya juga merupakan suatu media komunikasi yang memberikan informasi sejarah tentang kemajuan dan tata cara hidup generasi sebelumnya. Dengan mempelajari dan memahami nilai-nilai luhur yang terkandung dalam warisan budaya itu, generasi muda akan lebih mengenal dan menghormati bangsanya serta karya budaya generasi sebelumnya.

Dalam kehidupan jaman mutakhir ini, peranan ilmu pengetahuan dan teknologi sangat mempengaruhi cara berpikir dan hidup manusia. Cara-cara berpikir dan hidup tradisional tidak dapat dipertahankan lagi apabila kita tidak ingin hidup menyendiri, terpisah dari bangsa-bangsa lain. Dalam pada itu, kenyataan menunjukkan bahwa tidak ada sesuatu yang tetap dan kekal dalam kehidupan manusia kecuali perubahan. Perubahan itu selalu terjadi baik karena kemajuan kebudayaan manusia itu sendiri maupun karena proses alam sekitarnya. Jenis dan bobot masalah serta tantangan yang dihadapi dan harus dipecahkan manusia pun berbeda dan berkembang dari masa ke masa serta memerlukan cara pemecahan yang berbeda-beda pula. Akan tetapi ini tidak berarti bahwa nilai-nilai budaya bangsa yang diwariskan dari jaman ke jaman harus dihilangkan atau diganti dengan nilai-nilai budaya lain yang belum tentu sesuai dengan kepribadian bangsa kita sendiri.

Dengan demikian penyelamatan dan pemeliharaan warisan budaya baru akan berarti kalau diikuti dengan pembinaan dan pengembangan nilai-nilai budaya itu sendiri sesuai dengan tuntutan jaman. Tanpa pembinaan dan pengembangan nilai-nilai yang terkandung dalam warisan budaya tersebut maka warisan budaya itu tidak ubahnya sebagai harta karun dan sejarah budaya bangsa tidak akan berkesinambungan. Oleh karena itu pembinaan dan pengembangan nilai-nilai budaya harus mendapat perhatian khusus.

Edisi II ini terbit dengan tema Pembinaan dan Pengembangan Seni dan Nilai-nilai Budaya dan memuat berbagai pendapat yang berhubungan dengan tema itu. Sementara itu kaitan antara kebudayaan pada masa lampau, masa sekarang, dan masa yang akan datang dapat kita lihat dalam tulisan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan, Dr. Daoed Joesoef, dengan judul "Art and the Future". Kaitan yang dimaksud mendorong dan memaksa manusia dengan sadar dan sengaja harus memperhatikan serta mewujudkan pembinaan dan pengembangan nilai-nilai budaya dalam usaha yang berencana dan nyata.

Unsur-unsur kebudayaan yang tidak sesuai dengan nilai-nilai budaya bangsa tetapi dipaksakan ke dalam kehidupan bangsa kita tidak akan dapat bertahan lama dan akan menimbulkan "krisis budaya" yang membawa keresahan di tengah-tengah masyarakat. Dengan demikian pembinaan dan

pengembangan kebudayaan haruslah didahului oleh penggalian dan pengenalan nilai-nilai budaya bangsa itu sendiri. Bangsa Indonesia, sebagai suatu bangsa yang sedang berkembang, sejak dahulu kala telah mempunyai sistem nilai dan ide budaya yang kukuh mendasari kehidupan bangsa. Walaupun nilai-nilai budaya yang dimiliki oleh masing-masing suku bangsa Indonesia berbeda-beda tetapi mempunyai kesamaan yang telah mampu menyatukan seluruh bangsa Indonesia. Di samping itu, sejarah membuktikan kekayaan harta budaya yang kita miliki mempunyai nilai tinggi yang sifat dan keadaannya menunjukkan kekhususan tersendiri.

Penggalian unsur-unsur budaya tradisional yang kadang-kadang kita tidak sadari mempunyai nilai dan kemampuan yang tinggi di tengah-tengah kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi, perlu dikembangkan. Di samping sebagai kesenian, teater rakyat, misalnya, mempunyai keistimewaan sebagai media komunikasi dalam menyampaikan pesan-pesan pembangunan kepada masyarakat banyak dengan gaya dan bahasa yang menarik dan mudah dimengerti oleh rakyat.

Sesuai dengan temanya, edisi II ini mengetengahkan berbagai tulisan yang pada pokoknya menyoroti unsur-unsur kebudayaan tradisional dengan memberikan penekanan pada aspek pembinaan dan pengembangannya pada masa yang akan datang. Karena nilai-nilai budaya sulit untuk dapat diterjemahkan ke dalam angka-angka statistik secara tepat maka edisi ini tidak memuat data statistik secara khusus seperti edisi I.

Majalah Analisis Kebudayaan edisi III yang akan datang terbit dengan tema: Pembinaan dan Pengembangan Bahasa dan Pustaka. Dewan Redaksi mengharapkan tulisan-tulisan yang telah dimuat dalam edisi I dan II dapat menggugah pembaca untuk mengirimkan tulisan-tulisan yang berisi pendapat atau hasil penelitiannya dalam bidang kebudayaan kepada Redaksi Majalah Analisis Kebudayaan.

Redaksi

Peningkatan Apresiasi Seni



(Pidato Menteri Pendidikan dan Kebudayaan pada "Pembukaan Diskusi Apresiasi Sastra" di Taman Ismail Marzuki pada tanggal 29 Oktober 1979 dan pada "Pertemuan Sastrawan Indonesia IV dan Pertemuan Sastrawan Nusantara II" pada tanggal 27 September 1979 di Jakarta.)

Sastra dapat merupakan ilmu dan pengetahuan. Kita kenal adanya ilmu sastra. Kita kenal tokoh-tokohnya, yang kita sebut ahli sastra. Namun, karya sastra itu sendiri adalah karya seni dengan ciri-ciri keindahannya sendiri, yang membedakannya dari karya seni lain seperti seni lukis, seni suara, seni tari, dan seni pahat. Dalam hal ini pun diperlukan adanya keseimbangan dalam kaitannya dengan pendidikan anak-anak kita, yaitu keseimbangan antara penguasaan sastra sebagai ilmu pengetahuan dan kemampuan serta kegairahan menikmati keindahan karya sastra sebagai karya seni. Dengan kata lain, pengajaran sastra sebagai ilmu dan pengetahuan haruslah diimbangi dengan penyajian karya sastra sebagai karya seni serta pengadaan latihan dan kesempatan bagi anak-anak itu mengembangkan kemampuan mereka menikmati keindahan karya sastra. Pengetahuan teoritis mengenai sastra, pengetahuan mengenai ciri-ciri karya sastra menurut bentuknya seperti pantun, prosa liris, dan novel, pengetahuan mengenai ciri-ciri karya sastra menurut jaman atau angkatannya seperti sastra klasik, sastra modern, Angkatan Pujangga Baru, dan Angkatan 45, dan pengetahuan mengenai tema dan jalan cerita karya sastra tertentu memang penting. Pentingnya pengetahuan mengenai hubungan antara perkembangan sastra dan perkembangan bahasa tidak dapat diingkari. Namun, semua pengetahuan yang menyangkut sastra ini akan merupakan pengetahuan yang gersang dan kering apabila ia tidak diimbangi dengan kemampuan dan kegairahan menikmati keindahan karya sastra itu sendiri. Oleh karena itu keberhasilan kita di dalam membimbing anak-anak didik kita ke arah apresiasi sastra yang sehat menghendaki adanya keseim-

bangun antara pengajaran sastra sebagai ilmu dan pengetahuan pada satu pihak dan pengembangan kemampuan serta kegairahan menikmati keindahan karya sastra pada pihak lain.

Pengembangan kemampuan dan kegairahan menikmati karya sastra hanya dapat dilaksanakan dengan mengadakan kemungkinan berkembangnya kemampuan dan kegairahan itu.

Pengadaan kemungkinan itu dilaksanakan dengan jalan menyediakan kesempatan bagi anak-anak didik itu mengenal, memahami, dan menghayati keindahan karya sastra secara langsung dengan jalan membaca karya sastra yang bersangkutan, bukan dengan jalan membaca saduran, ringkasan, atau garis-garis besar tema dan jalan ceritanya saja. Kegiatan seperti deklamasi dilaksanakan secara teratur sebagai bagian latihan pengembangan apresiasi sastra, dan tidak hanya dilakukan sebelum dan pada waktu perlombaan membaca puisi, sebelum dan pada waktu upacara tertentu, atau sebelum dan pada waktu acara malam kesenian pada akhir tahun ajaran. Dengan kata lain, pengembangan kemampuan dan kegairahan menikmati keindahan karya sastra itu menghendaki usaha yang tak terputus-putus baik dari pihak guru sastra maupun dari pihak anak didik.

Pengenalan, pemahaman, dan penghayatan keindahan karya sastra secara langsung dengan jalan membaca karya sastra yang bersangkutan menghendaki adanya kemampuan dan kegairahan membaca pada anak didik. Dengan demikian, pengembangan apresiasi sastra pada anak didik sekaligus juga menghendaki adanya pengembangan kemampuan dan kegairahan mereka membaca. Dalam hubungan ini, peranan perpustakaan sekolah besar sekali. Oleh karena itu,

perpustakaan sekolah harus pula dikembangkan.

Faktor yang juga sangat menentukan dalam hubungan dengan pengembangan kemampuan dan kegairahan menikmati keindahan karya sastra tentu saja adalah guru sastra sendiri. Guru sastra yang tidak memiliki pengetahuan tentang sastra tentulah tidak dapat diharapkan memiliki kemampuan mengajarkannya kepada anak didiknya. Guru sastra yang tidak memiliki kemampuan dan kegairahan membaca tentulah tidak dapat diharapkan akan berhasil di dalam usahanya mendorong dan membimbing anak didiknya ke arah penguasaan kemampuan dan kegairahan membaca. Guru sastra yang hanya membaca karya sastra dalam bentuk saduran, ringkasan, atau garis-garis besar tema dan jalan ceritanya tentulah tidak dapat diharapkan berhasil meyakinkan anak didiknya bahwa mereka harus membaca karya sastra yang bersangkutan itu sendiri.

Guru sastra yang tidak memiliki kemampuan dan kegairahan menikmati keindahan karya sastra tentulah tidak akan berhasil menimbulkan kemampuan dan kegairahan itu pada anak didiknya. Guru sastra yang tidak meningkatkan mutunya sebagai guru sastra tentulah tidak akan dapat menyajikan sastra sebagai seni yang hidup kepada anak didiknya.

Ada alasan yang kuat untuk meminta sastrawan benar-benar memikirkan dan menyiapkan masa depan sastra ini. Kalau tidak disiapkan dengan baik semenjak sekarang ini, perkembangan teknologi yang diterapkan di bidang media masa mungkin saja dapat membuat sastra menjadi semakin lumpuh, semakin tidak berguna dan akhirnya dilupakan samasekali. Yang saya maksudkan dengan sastra di sini adalah keseluruhan medium dari uraian verbal yang tersusun serta mengandung sesuatu pesan (message) dan tidak hanya satu bentuk ataupun satu jenis saja dari medium tersebut.

Dalam artiannya yang seperti ini, bila tidak disiapkan dengan baik, karya tertulis ataupun tercetak akan sulit bertahan terhadap saingan televisi dan keajaiban teknologi lainnya yang terus disiapkan, dikembangkan dan disediakan bagi pengisi waktu yang senggang, demi hiburan dan informasi. Satu waktu di masa depan manusia mungkin memperlengkapi dirinya dengan mesin yang bila knopnya disentuh, mampu menyajikan sesuatu film, cerita, bahan pengetahuan, sesuai dengan selera dan pilihan manusia itu. Pengantar yang masih kasar dari kejadian futuris ini sudah dapat disaksikan sekarang: bila dahulu menjelang jam tidur seorang ibu duduk di kepala bantal anaknya sambil membacakan cerita yang dikan-

dung oleh sebuah buku, kini baik ibu maupun buku sekaligus telah diganti fungsinya oleh sebuah kaset yang sekaligus dapat bercerita dengan nada suara yang berbeda-beda, bernyanyi dengan atau tanpa iringan musik. Dalam konteks perkembangan dan penerapan teknologi, buku dapat saja dianggap ketinggalan jaman seperti lembaran-lembaran lontar yang kini menghiasi almari museum, sedangkan benda-benda cetakan lainnya benar-benar terbatas pada kegunaan fungsionalnya yang sangat elementer.

Masa depan sastra yang suram seperti ini pasti tidak akan terjadi bila memang ada usaha yang sungguh-sungguh untuk mendorong penciptaan karya-karya yang lebih besar dan tinggi mutunya. Untuk keperluan ini, menurut hemat saya, perlu diperhatikan sesedikitnya tiga hal.

Pertama, di dalam pertemuan ini yang perlu saling diperkenalkan dan dibahas bukanlah (hanya) situasi kehidupan sastra di negara masing-masing peserta tetapi kehidupan itu sendiri. Sebab, apabila di dalam pengkritikan (*criticism*) kita hanya bertanggung jawab atas apa-apa yang kita kehendaki, di dalam penciptaan kita harus bertanggung atas apa-apa yang dapat kita lakukan dengan material yang harus kita terima. Sedangkan material yang diterima oleh sastrawan (seniman) adalah kehidupan sebagaimana yang dihadapinya pada saat dan tempatnya sendiri, termasuk emosi dan perasaan pribadinya sendiri.

Kedua, menyadari bahwa usaha mendorong penciptaan karya ke arah yang lebih besar dan lebih bermutu secara implisit berarti secara sadar dan sengaja tidak membiarkan kebebasan ekspresi berkembang tanpa kondisi atau pun tuntutan tertentu. Sebab, dalam tahap penciptaannya, sastra—sama halnya dengan cabang seni lainnya—adalah suatu aktivitas ekspresif. Ia dalam dirinya merupakan suatu aktivitas estetis untuk menyatakan *impuls internal* terhadap gejala eksternal, terhadap kualitas esensial dari alam atau pun kenyataan-kenyataan dari kehidupan. Namun, kebebasan ekspresi seharusnya tidak boleh dibiarkan begitu saja apabila tanpa sesuatu kondisi atau pun restriksi demi kenaikan mutu. Walaupun seni merupakan suatu aktivitas kreatif yang bebas, derajat mutunya, menurut hemat saya, tergantung pada sejauh mana karya sastra (seni) tersebut benar-benar merupakan satu paduan yang harmonis dari kepekaan perasaan dan ketajaman penalaran yang lahir dari inspirasi artistik dan imajinasi estetisi penciptanya.

Ketiga, para sastrawan tidak boleh mengabaikan perkembangan ilmu dan teknologi. Sebab, perubahan dan mutasi yang diakibatkan-

nya di dalam kehidupan manusia tidak hanya bersifat teknik, tetapi pasti akan meliputi cara berpikir, nilai-nilai kehidupan, metode komunikasi, istilah dan tata bahasa, hubungan antar manusia dan antar masyarakat. Ilmu dewasa ini sudah menyentuh hampir setiap segi kehidupan manusia, dan dapat diduga bahwa pengaruh kekuasaannya menjadi semakin besar di hari-hari yang akan datang. Karenanya merupakan kepentingan setiap orang, termasuk sastrawan dan tidak hanya sarjana, untuk dapat memahami lebih mendalam arti dan kegunaan ilmu, sesedikitnya untuk mengetahui bagaimana dapat memanfaatkannya atau pun mengelakkan keburukan-keburukannya. Usaha pengenalan dan pengertian seperti ini melalui medium dari uraian verbal yang tersusun kiranya dapat disebut sebagai "sastra ilmu" (*science literacy*).

Sastra ilmu dapat beraneka ragam, mulai dari pengetahuan tentang menyiapkan (ramuan) makanan yang bergizi sampai ke pengetahuan tentang pemanfaatan hukum-hukum fisika. Diperlukan adanya orang-orang yang mampu menjelaskan secara sederhana kepada orang awam masalah-masalah ilmiah yang pelik dan rumit, sedangkan media masa dan lembaga-lembaga pen-

didikan dapat membantu memasyarakatkan ilmu tersebut. Hal ini berarti bahwa kelompok sastrawan bersedia menerima ke dalam kalangan-nya para penulis ilmu pengetahuan dan dengan demikian membuat pengertian sastra jauh lebih luas dari sekedar "*belles lettres*" sampai meliputi "sastra ilmu" seperti saya sebut tadi.

Untuk meletakkan keseluruhan aktivitas sastra yang beraneka ragam ini ke dalam suatu perspektif yang lebih jelas, ada baiknya keanekaragaman sastra itu dibedakan ke dalam tiga kelompok karena, walaupun berkaitan erat satu dengan lainnya, mereka ini berbeda satu dengan lainnya tidak hanya dalam tujuannya masing-masing, tetapi juga berbeda mengenai wilayah permasalahannya, lingkungan pembaca penulisnya, isinya, alat penyampaiannya, bahkan cara penyajian dan formatnya.

Ketiga jenis sastra ini adalah: sastra ilmu praktis, sastra sivistik dan sastra ilmu kultural. Mengenai apa yang dimaksudkan dengan istilah dari ketiga jenis sastra ini sebenarnya telah saya uraikan panjang lebar pada berbagai forum dan kesempatan. Berhubung dengan itu, pula mengingat terbatasnya tempat, saya kira hal ini tidak perlu diuraikan lagi.

Di Sekitar Komunikasi Ilmu dan Seni

Oleh: Taufik Abdullah

PENDAHULUAN

Bukan tak pernah terjadi dalam sejarah pemikiran akan kuatnya pengaruh dugaan-teoritis yang mengatakan bahwa kesenian adalah tak lain dari suatu *mimesis* alias salinan atau tiruan. Kesenian dalam pengertian ini ialah suatu usaha untuk menyalin "alam" ke dalam berbagai macam bentuk. Kesenian yang tertinggi adalah yang paling setia menyalin alam itu.

Jika demikian, apakah perbedaan yang sesungguhnya antara ilmu dengan seni? Bukankah keduanya menghadapkan diri kepada alam dan realitas? Tidakkah keduanya diharapkan untuk memberikan "sesuatu" tentang realitas yang dihadapi itu? Mungkin, pemecahan yang termudah dapat dirumuskan dengan mengatakan bahwa jika seni adalah "salinan—realitas"—atau barangkali, dengan gaya Suzanne Langer, sesuatu—yang bersifat *virtual*—maka ilmu ialah "keterangan" tentang realitas itu.

Mencari kesejajaran atau pertentangan antara pendekatan seni dan ilmu terhadap realitas akan dapat menyebabkan kita memasuki dua kemungkinan yang keras bersifat eksklusif—yang satu tautologi, sedangkan yang lain teka-teki tanpa henti. Bukankah telah jelas, bahwa jika seni bertolak dari rangsangan yang sangat pribadi terhadap realitas, baik yang diobservasi maupun dirasakan (meskipun corak rangsangan itu hanya mungkin dalam konvensi kultural yang telah terbina), maka ilmu berdasarkan atas pengamatan empiris dan ditopang oleh pengerjaan yang rasional dan sistematis serta dibimbing oleh kesadaran etis yang menuntut obyektivitas? Betapa jelas, tetapi siapakah yang bisa menafsirkan bahwa pengerjaan ilmu atau usaha ke arah

terumuskannya "keterangan" tentang realitas, yang disebut obyektif itu, sering pula dibimbing oleh rangsangan yang juga sangat pribadi? Inspirasi yang konon merupakan sumber utama dari penciptaan seni, bukanlah hal yang terlalu aneh dalam pengerjaan ilmu. Begitu halnya dalam ilmu yang mencari ketetapan yang universal dan menetap, dan tak ubahnya dengan ilmu yang bersifat partikularistik dan unikum—jika kita akan memakai pembagian ilmu menurut gaya para Neo-Kantian, tentunya.

Biasa memang jika pada "perwujudan" (*appearance*) sebagaimana yang bisa dilihat, didengar atau dirasakan, yang diberikan oleh seni dituntut bukan saja "keindahan" tetapi juga "kebenaran". "Kebenaran", Whitehead pernah berkata, "adalah penyesuaian perwujudan kepada realitas". Dan, tentu bukanlah yang harus terlalu dipermasalahkan jika pada *ilmu dituntut bukan saja "kebenaran", tetapi juga "kejujuran"*. Dan dapat pula dikatakan bahwa "kejujuran" adalah penyesuaian dan sekaligus batas antara hasrat subyektif dan keharusan obyektivitas.

Dan begitulah selanjutnya, bertumpuk perbandingan bisa diajukan di sekitar pendekatan seni dan ilmu terhadap realitas dan pada kemungkinan keduanya untuk mengkomunikasikan realitas itu. Tetapi dengan begini akhirnya yang akan didapatkan hanyalah suatu taksonomi, yang mungkin indah, namun tak lebih nyaring berbicara daripada koleksi kupa-kupa.

Jika hanya itu saja, tentu masih bisa dimaafkan. Bukankah koleksi yang baik itu enak dipandang dan bisa pula sekedar menambah—"ketahuan", jika belum bisa disebut "pengetahuan", yang menuntut sistematis itu.

Soalnya ialah seni sebagai *mimesis* (suatu teori yang telah berumur hampir dua setengah ribu tahun) tak lebih daripada suatu pendekatan awal, ketika para pemikir mulai mengadakan refleksi terhadap hasil ciptaan yang mendatangkan rasa keharusan estetis itu. Kini? Berapakah sistem filsafat yang telah memasalahkan hakikat seni—mulai dari fenomenologi eksistensialis, dan Marxist, sampai kepada neo-positivistik. Barangkali, banyak terdapat kecenderungan untuk melihat seni sebagai "hasil ciptaan", jadi suatu "benda", produk dari suatu masyarakat (jadi suatu sistem) tetapi bukan tak ada yang lebih suka melihatnya sebagai simbol, lambang, "mengatakan sesuatu tentang sesuatu". Maka dengan begini legitimasi dari perbandingan ilmu dan seni menjadi problematik yang makin sukar untuk diatasi.

KOMUNIKASI ILMU DAN SENI

Sementara usaha ilmu, khususnya ilmu-ilmu sosial dan kemanusiaan, untuk "mengerti" dan "menerangkan" seluruh realitas sosial menghadapi pergumulan yang berat ketika hasil dan kesadaran seni harus dianggap sebagai bagian yang inheren dari realitas itu. Sejauh manakah kemungkinan ilmu untuk mengadakan "komunikasi" dengan hasil seni? Atau, dengan pertanyaan yang dibalik, mungkinkah seni berkomunikasi dengan ilmu ataukah ia hanyalah sesuatu yang dirasakan, dinikmati; ataupun ditolak, berdasarkan kemampuannya menyentuh hal-hal yang berada di luar rangsangan yang rasional?

Bahwa jaman *uomo universale*—periode ketika hasil ilmu yang tertinggi dan seni yang terindah bisa dihasilkan oleh masing-masing pentolan kultural—telah berakhir sewaktu spesialisasi makin menjadi-jadi, semua tentu sudah maklum. Apalagi Leonardo da Vinci dan Michael Angelo bukanlah sekedar bintang-bintang yang menyinari langit Renaissance Italia tetapi *genius* yang mahal terdapat dalam seabad. Namun, pernah juga ada yang merasa heran mengapa kini penulisan sejarah dan karya sastra telah makin terpisah? Rasanya, baru kemarin kita masih menemukan para ahli sejarah terkemuka adalah pula sekaligus para tokoh literer yang disegani.

Begitu di sana, tak berbeda keadaan di sini, dulu. Sekarang? Bukan saja perpaduan kemampuan yang seimbang pada diri seseorang merupakan hal yang sangat langka, kecenderungan berseni-seni pada penulisan sejarah menjadi hal yang sering dicurigai. Sejarah sebagai "art" tinggallah lagi pada kemampuan membuat *emplot-*

ment, pengkisahan, tetapi secara teori berada "di luar" sejarah sebagai ilmu. Pengkisahan hanyalah *skill*, ketrampilan, dan, mungkin, kepekaan terhadap bahasa. Maka dalam suasana seperti ini, betapapun para ahli sejarah akan memaki-maki bahwa suatu karya-sejarah tertentu yang ditulis dengan bersastra-sastra, dengan kata lain, berseni-seni bermutu rendah dan secara ilmiah tak bisa dipertanggungjawabkan, namun karya seperti inilah yang tetap merebut pasaran. Dan, dengan begini perpecahan makin melebar. Para sejarawan yang "ilmiah" makin berkarya untuk kalangan mereka sendiri.

Tetapi, biarlah masalah perebutan pasaran ini terkatung-katung saja. Tiada keganjilan apapun yang terletak di dalamnya. Hanya saja timbul juga pertanyaan apakah hal ini—hal yang diper-masalahkan oleh Walter Lacquer ini—adalah pula menunjukkan proses ke arah terjadi keterasingan yang satu terhadap yang lainnya?

Pernah seorang ahli sejarah kesenian mengatakan bahwa ada dua cara untuk mempelajari manifestasi seni, yang pertama bercorak filosofis dan metafisis, dan yang lainnya historis dan analitis. Jika yang pertama menggumuli masalah eksistensi seni dan situasi yang melatarbelakangi proses penciptaannya, maka yang lain hanyalah melibatkan diri pada hal-hal "luar" bentuk dan corak, dan segala sesuatu yang berkaitan dengan perkembangannya. Mungkin ia tak salah. Sedikitnya memang begitu kecenderungan umum sejarah kesenian dalam pengertian konvensional. Dengan cara begini berbagai *style* dan orientasi dalam perwujudan berbagai dari bentuk kesenian bisa diperlihatkan. Dan, jika sekiranya sekedar kedalaman ingin dilakukan, maka kemungkinan hubungan antara *style* dan kecenderungan sosial-ekonomis dari masyarakat menikmatinya pun bisa pula diperlihatkan.

Namun betapapun pentingnya corak studi ini, ia melihat hasil seni sebagai suatu produk yang seakan-akan berdiri sendiri dalam keutuhannya. Sedangkan aspek lain tak lebih hanya berfungsi sebagai latar belakang sehingga kemunculan suatu *style* dan berkembangnya tradisi yang bertolak dari *style* tersebut bisa dijelaskan. Bahkan perkembangan selanjutnya, terutama dalam sejarah kesenian yang formal—artinya menyangkut *visual arts* atau seni rupa (musik dan sastra berada di luar bidang ini)—pembagian kerja pun makin lama makin terpaksa diadakan antara para kritikus seni, *connoisseur*, dan ahli sejarah seni.

SENI SEBAGAI BAGIAN DARI REALITAS

Tetapi bagaimanakah kiranya jika seni itu terutama harus dilihat sebagai bagian dari realitas sosial? Seni atau hasil seni tidaklah dilihat hanya sebagai dirinya, tetapi dijadikan berarti dalam kaitannya dengan seluruh realitas lainnya dan merupakan bagian dari kehidupan dan dinamik sosial-kultural. Maka dalam hal ini kita tak hanya berhadapan dengan kecenderungan positivistik dan empirik dari ilmu pengetahuan—khususnya ilmu-ilmu sosial—tetapi juga pada berbagai kemungkinan pendekatan teoritis dan kecenderungan yang berbeda-beda dari berbagai disiplin ilmiah. Pendekatan ekonomis-sosiologis, umpamanya, akan memungkinkan kita melihat perubahan dari selera seni, dan, tentu juga, sekaligus memperhitungkan peristiwa ekonomis yang ditimbulkannya. Maka, konon, dalam abad yang lalu saja lukisan Rembrandt dan El Greco mengalami kenaikan harga sampai 100.000 persen. Memang, jika hanya disiplin ilmu yang dipakai sebagai salah satu pendekatan terhadap seni-seni sebagai bagian dari dinamik sosial umumnya—maka tak kurang dari sembilan pendekatan, mulai dari sejarah, komperatif, sosiologis, psikologis, sampai pada semiotik, yang telah dikerjakan dengan sukses yang berbeda-beda. (Sekurangnya begitulah berdasarkan keterangan buku tebal keluaran UNESCO).

Namun, masalah yang tetap terasa ialah hal yang sederhana yaitu hasil kesenian tidak hanya "fakta" seperti adanya fakta ekonomi, dan sebagainya, tetapi juga adalah sesuatu yang kehadirannya disyahkan oleh nilai estetik yang dipancarkannya. Kalau begitu seberapa jauh hal ini bisa terungkap? Kembali kita ambil contoh sejarah—bukan sejarah kesenian, tetapi sejarah dalam pengertian yang umum atau, kalau perlu, juga sosiologi. Terlepas dari perbedaan pendekatan dari keduanya—yang satu lebih mementingkan proses, sedangkan yang lain struktur—baik ilmu sejarah, maupun sosiologi—dalam usaha untuk mengerti dan menerangkan realitas sosial harus mengadakan pilihan. Bukan suatu pilihan yang sewenang-wenang tetapi yang ditentukan oleh problem pokok yang telah dirumuskan. Apakah yang akan dicari sesungguhnya? Pilihan harus ada, karena realitas demikian kompleksnya untuk dengan begitu saja dirangkul. Ukuran yang sederhana dalam melakukan pilihan ialah penting atau tidaknya "sesuatu"—jika penting, maka "sesuatu" itu akan dianggap sebagai "fakta" sementara. Kemudian dikaji pula apakah hal itu berkaitan

(*relevance*) atau tidak—jika juga berkaitan maka sesuatu itupun menjadi "fakta" yang harus diperhitungkan. Kehadirannya itu semestinya dikaitkan dalam konteks permasalahan secara keseluruhan. Maka, di sinilah kita akan menghadapi masalah lain, jika kita bertolak dari kecenderungan positivistik dan empirik itu.

Begini, jika masalahnya ialah "penting" dan "berkaitan", maka hal ini ditentukan oleh kedudukan "fakta" itu dalam konteks keseluruhan. Semua "fakta" pada tahap yang paling awal dianggap sederajat dan barulah dalam konteks keseluruhan akan tampak bahwa yang satu mempunyai tingkat *significance* yang lebih dari yang lainnya. Kesenian, sebaliknya, sangat tergantung pada penilaian—mutu yang tinggi atau mutu yang biasa saja, nilai abadi atau nilai seketika. Dengan kata lain jika ilmu, khususnya sejarah dan sosiologi itu, cenderung untuk melihat segala "fakta" pada tahap awal sebagai mempunyai kadar "penting" yang sama, maka seni sejak semula telah ditentukan oleh perbedaan nilai. Atau, lebih tegas lagi dapat dikatakan bahwa studi sejarah dan sosial yang positivistik dan empirik pada galibnya bersifat egaliter, yaitu menentukan tingkat penting atau tidak pada konteks masalah secara keseluruhan. Sedangkan kesenian yang bertolak dari kesadaran estetik itu, pada dasarnya bercorak hierarkhis, yang "ini" lebih indah dari yang "itu". Maka dengan gaya lirik berkatalah Gaëtan Picon, "Republik Persamaan menggantikan Kejayaan Homerik". Keharusan analisis terlalu kering untuk menghadapi Homerus yang penuh romantik. Maksudnya, tentu, sejarah (atau sosiologi) tercecce dalam mempertimbangkan arti nilai estetik dari hasil seni yang ditelitinya.

Tetapi estetika memang tak bisa diukur begitu saja. Mestikah studi sejarah atau sosial lebih memperhatikan karya-karya besar, sebagaimana kritisi kontemporer memujikannya, ataukah sebaiknya lebih melihat pada hasil-hasil yang populer, terlepas dari kemungkinan keabadian nilai, tetapi lebih umum dinikmati masyarakat umum? Jika masalahnya hanyalah soal merekam "suara jaman", artinya bagaimana dunia manusia ingin dilihat dalam periode tertentu, mungkin bisa diperdebatkan manakah yang lebih baik dari kedua pendekatan itu. Max Weber tegas memilih yang kedua—apa yang disebutnya "etik Protestan" bertolak dari interpretasi tentang teks-teks yang dihasilkan oleh orang-orang yang tak terkenal. Tetapi Lucien Goldman tanpa ragu-ragu mengambil karya besar dan menjadikannya

sebagai wakil kelompok sosial yang diperkirakan-nya dengan baik dirumuskan oleh karya sastra besar tersebut. Inilah yang dilakukannya terhadap Pascal dan hal yang sama dikerjakannya pada Racine.

Tetapi soalnya masih belum habis, pendekatan ilmiah terhadap aspek estetik masih belum sepenuhnya terselesaikan. Maka dalam hal ini tak ada salahnya barangkali permasalahan yang telah disinggung sejak awal diulang lagi: bagaimanakah hendaknya sikap ilmiah terhadap seni? Jika telah berbicara sikap, *attitude*, memang tanggapan filosofis terhadap seni tak bisa dielakkan. Inilah basis, tetapi tak berhenti sampai di sini. Pendekatan ilmu barulah mungkin jika sikap yang filosofis itu telah bisa dioperasionalkan.

Pendekatan seni sebagai *mimesis* akan membawa kita kepada kemacetan, sedangkan menjadikan seni sebagai suatu sistem simbol akan terlalu pagi untuk menghadapi masalah pelik. Sebab itu Raymond Williams mungkin bijaksana juga, ketika ia menganjurkan proses lebih sederhana.

BENTUK SENI

Begini—dengan memotong saja segala argumen awalnya—kita bertolak saja dari strategi yang mengatakan bahwa pada tahap paling awal seni itu adalah satu dari berbagai cara untuk melukiskan dan mengkomunikasikan. Dan, tentu setiap bentuk seni adalah sesungguhnya perkembangan dari cara-cara yang biasa dipakai—sajak tentu bermula dari ucapan, atau tarian bermula dari gerakan, dan seterusnya. Dengan begini sebenarnya seni bahkan merupakan suatu "bentuk komunitas umum yang intens". Bukan saja karena berbagai perwujudannya, tetapi komunikasi yang disampaikan seni adalah "pengalaman yang berharga", yang bermula dari imajinasi kreatif. Dalam pendekatan ini terjembatani batas antara "isi" dan "bentuk" dan terkabur pulalah dalam suatu kesatuan perbedaan analitis tentang "kesadaran" dan "realitas".

Betapun seni itu—atau sebut sajalah yang lebih khusus, sastra, misalnya—bertolak dari hasrat kreatif, tetapi ia baru bermakna jika pada dirinya terlekat kekuatan yang komunikatif. Karena itu, tinggi rendahnya mutu estetik ditentukan pada tahap yang paling awal oleh kemampuan komunikatif itu dan sebab itu pula seni sering berfungsi sebagai perangkul "makna umum masyarakat". Dengan kata lain hasrat-merdeka dari penciptaan tidaklah bisa terlepas secara total dari tradisi yang akan memungkinkannya mene-

ruskan pasangan yang komunikatif. Estetika yang tak ternikmati, yang tak "komunikatif", sama sekali tak bisa dikatakan "indah". (Nanti seorang strukturalis akan bisa mem-*butir-butir*-kan apa-apa prasyarat "indah" pada sastra; awalnya: "kemungkinan *mimetic*, visi tentang kehidupan yang memadai, kemudian: keutuhan tematis, simbolik, moral dan sebagainya; dan akhirnya: retorika). Dalam proses komunikasi tingkat hubungan antara makna "pribadi", yang dipancarkan oleh si seniman dengan hasil karyanya, dengan "makna umum" adalah hal yang paling menentukan. Sebab itu, dalam kenyataannya, perubahan dalam kesenian sebenarnya bermula dari perpanjangan makna atau modifikasi alat. Lebih daripada itu, batas tertentu komunikasi akan terlepas, dan "organisasi pengalaman", yang merupakan pengikat antara pencipta dengan calon penikmat, akan goyah.

"perpanjangan makna"—dan memang pada akhirnya usaha mengerti dan menerangkan (secara rasional dan sistematis) kesenian dalam konteks dunia sosial, yang telah disebut di atas, akan menanyakan apakah makna sesungguhnya dan cara dan bentuk penyampaian "uraian" atau diskripsi dan "komunikasi" itu. Maka kita akan berhadapan dengan masalah simbol dan makna.

Dengan begini, masalah perbedaan mutu jadinya harus dilihat dari kemampuan hasil seni berkomunikasi dengan simbol yang efektif dan mengatakan hal-hal yang dalam konteks sosial-kultural masyarakat "penikmat" bernilai tinggi. Dan, selanjutnya, yang lebih penting, kesemuanya mengharuskan pula adanya pencarian metode untuk menangkap makna dari sistem simbol. Ini artinya bahwa kesibukan yang hanya terpusat pada membalik-balik atau menengok-nengok (tentu dengan perbandingan dan perenungan) hasil seni akan sangat jauh daripada memadai. Dari sudut pengerjaan ilmu, ini artinya bahwa apapun masalah pokok yang dihadapi, kesadaran interdisipliner adalah suatu keharusan. Tak pelak lagi pada tahap ini—tahap ketika usaha interpretasi makna dilakukan—sangatlah *crucial* dalam proses penelitian, apalagi jika dihadapkan kepada karya seni yang tidak mempunyai "juru bicara" dan "pembahas" sejamin atau "manual" (hal terakhir ini tentu lebih kena kepada seni tradisional, yang bermula dari keharusan agama yang pakai teks). Iconografi dalam hal ini bisa dianggap kurang sukar, umpamanya, karena adanya kemungkinan menyesuaikan hasil seni dengan buku petunjuk.

BERBAGAI CORAK HUBUNGAN SENI

Jika usaha untuk mendapatkan tafsiran atau interpretasi tentang maknanya—"tentang sesuatu yang mengatakan sesuatu"—telah sekedarnya selesai, maka kesempatan untuk "kembali" mempertentangkan seni dengan masyarakat penikmat bisa dilakukan. Dalam hal ini berbagai kemungkinan dari corak hubungan seni dengan masyarakat pun bisa pula diharapkan. Tidak selamanya seni terluluh dalam seluruh dunia sosialnya, seperti yang bisa diharapkan dari seni rakyat, yang menisbikan batas antara "pencipta" dan "penikmat". Juga tak merupakan suatu ke-

anehan jika suasana konfrontatif antara keduanya terjadi, seperti umpamanya yang diperlihatkan oleh kecenderungan seni *avant-garde*. Dan begitulah seterusnya. Dengan kata lain, cara pendekatan yang mencoba untuk melihat seni dalam konteks dunia sosial secara keseluruhan ini adalah bersifat struktural.

Tentu apa yang telah diajukan di atas ini tak lebih daripada suatu *ancang-ancang* problematik. Bukanlah suatu apologia jika dikatakan pula bahwa apa yang disebut tak lebih dari sentuhan-sentuhan yang masih memerlukan pemikiran lebih lanjut, belum lagi jika pemakaiannya dalam pengerjaan ilmiah harus pula dipertanyakan.

Kreativitas: Usaha Memelihara Kehidupan Budaya

Oleh: Harsja W. Bachtiar

Banyak orang dengan merasa heran dan sering kali juga kagum, takjub melihat banyaknya perubahan yang senantiasa berlangsung dalam masyarakat kita. Keadaan masyarakat dan kebudayaan kita sekarang ini jauh berbeda dari keadaan masyarakat dan kebudayaan kita sepuluh tahun yang lalu, duapuluh tahun yang lalu, tahun-tahun 1950-an, tahun-tahun 1930-an, tahun-tahun 1920-an, dan terlebih-lebih lagi, dalam masa yang jauh lebih dahulu lagi.

Di berbagai bidang kehidupan, kita melihat perubahan-perubahan, besar maupun kecil, terbatas pada segolongan orang maupun tersebar luas di seluruh masyarakat. Juga lingkungan alam banyak mengalami perubahan. Hutan belukar berubah menjadi tanah-tanah pertanian, sawah, dan ladang berubah menjadi tempat-tempat pemukiman, pedesaan, malah perkotaan. Teknologi berubah dan berkembang dari teknologi yang agak sederhana menjadi semakin kompleks, rumit. Dan, tentu saja, perubahan dan perkembangan juga terwujud dalam kesusasteraan, dalam seni suara dan musik, seni pahat dan arsitektur, seni tari dan seni panggung. Banyak karya ciptaan budaya yang sekarang dapat dinikmati, ciptaan-ciptaan budaya yang memperindah kehidupan kita, tidak ada dalam masa pemerintahan Soekarno, apa lagi dalam masa pendudukan Jepang dan masa penjajahan Belanda.

Banyak orang dengan merasa heran dan sering kali juga kagum, takjub melihat banyaknya perubahan yang merupakan akibat daya cipta manusia-manusia Indonesia. Tapi banyak juga orang memandang ke sana-sini memperhatikan kenyataan-kenyataan yang dihadapi oleh mereka dan mengambil kesimpulan bahwa tidak ada

ciptaan-ciptaan baru yang dihasilkan oleh manusia-manusia Indonesia. Manusia-manusia Indonesia sekarang tidak kreatif, tidak ada hal-hal yang baru.

Uraian singkat ini cenderung membenarkan pandangan, pendapat pertama bahwa daya cipta manusia-manusia Indonesia cukup banyak terwujud. Uraian singkat ini merupakan usaha untuk menjelaskan perwujudan daya cipta manusia ini atau kreativitas manusia sebagai suatu gejala sosial tanpa mengingkari adanya aspek-aspek lain dari perwujudan daya cipta manusia, terutama manusia Indonesia, ini. Tinjauan sosiologi hanya merupakan satu di antara berbagai kemungkinan cara meninjau, mengkaji gejala yang sebenarnya sangat kompleks ini.

Keadaan yang Memungkinkan Kreativitas Berkembang

Kreativitas dimungkinkan oleh keadaan-keadaan tertentu. Berbagai ahli memusatkan perhatian pada usaha untuk mengetahui ciri-ciri dari keadaan-keadaan yang memungkinkan kreativitas berkembang, agar dapat memperoleh pengetahuan dan pengertian yang lebih besar tentang gejala yang cukup menarik ini dan, kalau mungkin, memanfaatkan pengetahuan yang diperoleh untuk mengembangkan kreativitas lebih lanjut. Banyak yang telah ditulis oleh mereka, banyak yang telah dibicarakan tentang gejala kreativitas yang dipermasalahkan ini. Untuk keperluan kita sekarang ini hanya akan diajukan beberapa faktor saja dari permasalahan yang cukup kompleks ini.

Seperti halnya dengan setiap gejala sosial, keadaan yang memungkinkan kreativitas berkembang sebenarnya terdiri dari berbagai faktor yang erat berhubungan satu sama lain, sehingga boleh

dikatakan bahwa bilamana hanya satu atau dua faktor yang bersangkutan itu saja terwujud, kreativitas tidak akan berkembang.

Salah satu faktor penting yang memungkinkan kreativitas berkembang adalah adanya kebutuhan sosial yang menghendaki suatu bentuk, struktur, pola atau sistem yang baru, karena apa yang telah ada dianggap tidak lagi memadai atau tidak bisa memenuhi kebutuhan. Kebutuhan sosial ini dapat berwujud dalam pergaulan antara anggota masyarakat, ataupun hubungan-hubungan sosial yang lain. Dalam keadaan tertentu orang-orang yang berhubungan satu sama lain bisa merasa kurang senang, tidak puas, dengan bentuk dan sifat hubungan-hubungan mereka, sehingga mereka merasakan perlunya penciptaan bentuk-bentuk, pola-pola, atau sistem hubungan yang baru. Juga dalam bidang politik dan ekonomi dapat terwujud keadaan-keadaan yang kurang menyenangkan, yang menuntut pemikiran dan tindakan yang baru. Terwujudnya keadaan demikian memungkinkan hasil daya cipta orang-orang yang bisa memenuhi kebutuhan-kebutuhan sosial yang ada itu, dapat diterima baik, sehingga kreativitas yang menghasilkan ciptaan-ciptaan baru itu dapat berkembang.

Salah satu faktor lain yang tidak kurang penting adalah pembuahan silang antar sistem budaya. Suatu masyarakat yang mewujudkan lebih dari satu sistem budaya, apalagi bilamana masing-masing sistem budaya merupakan kebudayaan yang kaya, dapat mengakibatkan pembuahan silang yang menghasilkan terciptanya bentuk-bentuk budaya baru. Masyarakat yang hanya mewujudkan satu kebudayaan saja tidak memiliki kemungkinan ini, dan oleh sebab itu kreativitas yang disebabkan oleh pembuahan silang ini tidak terwujud dalam masyarakat demikian. Sebaliknya, semakin banyak sistem budaya yang berbeda terwujud dalam suatu masyarakat, semakin besar juga kemungkinan terjadinya kreativitas sebagai akibat macam-macam pembuahan silang antar berbagai macam sistem budaya ini.

Tradisi budaya yang kuat yang menuntut agar sekalian anggota masyarakat ataupun pendukung-pendukung tradisi budaya yang bersangkutan berfikir dan bertindak sesuai dengan tradisi, sukar memungkinkan kreativitas anggota masyarakat yang hendak mencipta sesuatu yang baru. Hasil daya cipta anggota masyarakat demikian, bilamana ditanggapi sebagai sesuatu yang baru, cenderung ditanggapi oleh para anggota lain dari masyarakat yang bersangkutan

sebagai penyimpangan, penyelewengan sesuatu yang tidak bisa dibenarkan. Dan oleh sebab itu harus ditumpas, dimusnahkan.

Begitupun halnya dengan kekuasaan politik atau agama yang menghendaki agar supaya sekalian orang berpikir dan bertindak sesuai dengan kehendak penguasa-penguasa yang bersangkutan. Penguasa-penguasa yang menuntut agar supaya para anggota masyarakat hanya menerima ideologi, politik atau ajaran-ajaran agama menurut tafsiran para penguasa saja sebagai satu-satunya tafsiran nilai-nilai dan aturan-aturan yang berlaku, sangat mempersukar perkembangan kreativitas yang mungkin menghasilkan ciptaan-ciptaan yang tidak sesuai dengan penafsiran tunggal ini. Pada hakekatnya, adanya integrasi masyarakat yang terlalu kuat cenderung mempersulit perkembangan kreativitas.

Sebaliknya, kebebasan yang terlalu besar dan yang seolah-olah tidak mengenal batas, cenderung untuk memang mengakibatkan banyak, amat banyak gejala kreativitas, akan tetapi, gejala-gejala kreativitas yang sebagai keseluruhan mengakibatkan anarki dalam masyarakat dan kebudayaan. Dengan lain perkataan, perkembangan kreativitas hanya dapat berlangsung dalam masyarakat yang mewujudkan adanya kebebasan budaya, akan tetapi hal ini tidak berarti bahwa kebebasan ini haruslah tanpa batas.

Seorang ahli sosiologi terkemuka, P.A. Sorokin, mengemukakan bahwa kreativitas yang berarti dalam masyarakat hanya dapat timbul bilamana pencipta adalah seorang genius, orang yang mempunyai bakat super-rasional dan super-peka dalam menanggapi kenyataan-kenyataan atau permasalahan-permasalahan yang dihadapinya. Menurut beliau, seorang yang tidak mempunyai bakat istimewa ini tidak akan dapat mencipta karya-karya yang berarti, meskipun dia berada dalam keadaan yang sungguh-sungguh menunjang perkembangan kreativitas. Bakat ini tidak sungguh-sungguh merupakan kemampuan untuk menanggapi kenyataan ataupun permasalahan secara rasional, dan tidak pula hanya merupakan tanggapan perasaan terhadap kenyataan atau permasalahan yang merangsang dirinya dan yang diungkapkan dalam bentuk ciptaan tertentu, seperti suatu sajak, suatu drama, suatu pemikiran politik, ataupun suatu karya ilmiah.

Malah, menurut Sorokin, kreativitas sering juga mengandung faktor keberuntungan. Orang yang mempunyai daya cipta, bisa dalam keadaan-keadaan tertentu menjumpai bermacam-macam faktor yang secara kebetulan berhubungan sedemikian rupa, sehingga merangsang ataupun mem-

bantu terwujudnya hasil daya ciptanya sebagai suatu obyek yang konkrit.

Sekali lagi, biasanya sekalian faktor ini banyak faktor lain secara bersamaan merupakan persyaratan dari kemungkinan-kemungkinan pengembangan kreativitas dalam masyarakat.

Kreativitas dalam Masyarakat Indonesia Kini

Dan bagaimanakah keadaan masyarakat Indonesia sekarang ini berkenaan dengan kemungkinan pengembangan kreativitas ini?

Masyarakat Indonesia, sebagai kita semua ketahui, adalah suatu masyarakat majemuk yang terdiri dari amat banyak golongan yang masing-masing mempunyai kepentingan tersendiri, kebutuhan-kebutuhan yang diharapkan dapat terpenuhi. Masing-masing suku bangsa, yang jumlahnya amat banyak di kepulauan kita ini, terkait pada gaya hidup tersendiri. Pola-pola tingkah laku orang Jawa dalam banyak hal berbeda daripada pola-pola tingkah laku orang Minangkabau, orang Batak atau orang Ambon. Hubungan-hubungan kekerabatan yang terdapat pada orang-orang Sunda dalam banyak hal berbeda dari hubungan-hubungan kekerabatan yang terdapat pada orang-orang di Flores. Cara berfikir orang-orang Dayak di Kalimantan Tengah dalam banyak hal berbeda dari cara berfikir orang-orang Aceh, Bali, dan Manado.

Masyarakat majemuk kita mewujudkan perbedaan-perbedaan agama. Penganut-penganut agama Islam merupakan golongan tersendiri, berbeda dari penganut-penganut agama Kristen Protestan, Katolik Roma, Hindu ataupun Buddha. Pendukung dari masing-masing agama ini juga cenderung untuk mewujudkan pola-pola tingkah-laku tersendiri.

Di samping perbedaan-perbedaan suku bangsa dan golongan agama, dalam masyarakat kita masih terdapat banyak perbedaan golongan-golongan lain, seperti perbedaan golongan atas dasar perbedaan jenis pekerjaan, jenis dan tingkat pendidikan, serta kedudukan dalam sistem ekonomi.

Perbedaan-perbedaan golongan yang terus-menerus bertambah banyak dan bertambah besar ini, terlebih-lebih lagi dijumpai dalam masyarakat-masyarakat perkotaan. Masyarakat-masyarakat perkotaan yang besar mewujudkan jauh lebih banyak keanekaragaman golongan yang berbeda-beda daripada yang terwujud dalam masyarakat-masyarakat pedesaan, meskipun dalam banyak, dan semakin banyak masyarakat pedesaan di kepulauan kita, perbedaan sosial juga menjadi lebih kompleks, rumit. Perbedaan-perbedaan sosial

yang paling banyak dengan sendirinya terdapat pada masyarakat ibu kota Jakarta Raya.

Karena masyarakat Indonesia merupakan masyarakat majemuk, seseorang manusia Indonesia, terlebih-lebih dalam masyarakat perkotaan, sering dihadapkan dengan berbagai jenis orang yang berbeda pola pikirannya, dan demikian pula berbeda jenis pola tindakannya. Orang Palembang sering kali tidak hanya menghadapi sesama orang Palembang, melainkan orang-orang suku bangsa lain. Dalam keadaan demikian, ia sering tidak dapat mempertahankan cara berfikir dan bertindak yang merupakan tradisi golongannya tapi juga tidak bisa mengikuti cara berfikir dan bertindak dari orang bertradisi lain yang dihadapinya.

Seseorang manusia Indonesia sering kali juga dituntut untuk menjalankan berbagai peranan berbeda, misalnya peranan sebagai orang Bengkulu dalam satu keadaan, sebagai orang Islam dalam keadaan lain, sebagai orang Indonesia dalam keadaan lain lagi dan kadang-kadang bahkan dalam keadaan-keadaan tertentu sebagai orang internasional, peranan-peranan yang memerlukan pola-pola berpikir dan pola-pola bertindak tersendiri dalam masing-masing keadaan yang berbeda ini.

Keadaan demikian sering kali mendorong, malah dalam keadaan tertentu memaksa, seseorang untuk berpikir dan bertindak kreatif. Keadaan sosial yang dihadapi sering kali terwujud sedemikian rupa, sehingga tidak ada pola-pola berpikir ataupun bertindak yang lazim digunakan dapat diterapkan pada keadaan-keadaan yang dihadapi itu. Pemikiran dan tindakan kreatif yang terhasikan merupakan bentuk-bentuk, pola-pola, ataupun sistem-sistem yang memang baru.

Biasanya memang ada sejumlah orang tertentu yang lebih tergerak untuk menghasilkan pemikiran dan tindakan kreatif daripada kebanyakan orang lain. Mereka boleh dikatakan merupakan kelompok-kelompok minoritas pencipta dalam masyarakat, orang-orang yang mengakibatkan masyarakat dan kebudayaan berubah dan berkembang.

Tentu, sebaliknya, juga terdapat banyak orang yang tidak bisa memenuhi tuntutan keadaan yang dihadapi, sehingga menjadi orang yang merasa frustrasi, khawatir, kecil hati, marah, benci atau orang yang mewujudkan jenis perasaan lain yang tidak menyenangkan dirinya. Seringkali, mereka menjadi kurban perasaan dan kurban keadaan.

Pada umumnya, manusia Indonesia mempunyai kemahiran menanggapi keadaan sosial yang

dihadapinya dengan pikiran atau tindakan kreatif. Pada umumnya kebutuhan sosial atau tuntutan keadaan dapat ditanggapi secara kreatif. Banyak kebutuhan-kebutuhan demikian dalam masyarakat kita sebenarnya sangat mendukung perkembangan pemikiran dan tindakan yang bersifat kreatif.

Pembuahan Silang Antar-sistem Budaya dalam Masyarakat Kita

Masyarakat Indonesia tidak hanya mewujudkan satu sistem budaya, melainkan banyak sistem budaya yang beraneka ragam. Sistem-sistem budaya yang tertua adalah, tentu saja, sistem-sistem budaya masing-masing daerah yang jumlahnya amat banyak di kepulauan kita. Masing-masing sistem budaya ini mengandung kepercayaan tertentu yang diwarisi dari para nenek moyang para pendukung sistem budaya yang bersangkutan. Masing-masing sistem budaya mengandung pengetahuan mengenai lingkungan alamiah, lingkungan sosial maupun lingkungan budaya para anggota masyarakat daerah yang bersangkutan: pengetahuan mengenai tumbuh-tumbuhan, jenis-jenis hewan, sifat-sifat manusia, keadaan jasmaniah manusia, teknologi, dan banyak lagi. Masing-masing sistem budaya mengandung nilai-nilai yang merupakan pedoman umum dalam bertindak, terutama berkenaan dengan sesama anggota masyarakat, serta aturan-aturan yang merupakan penjabaran dari nilai-nilai ini dan yang menyatakan hak-hak dan kewajiban-kewajiban masing-masing orang dalam keadaan-keadaan tertentu.

Masing-masing sistem budaya juga mengandung pedoman-pedoman berkenaan dengan cara mengungkapkan perasaan.

Sekalian unsur budaya ini, unsur-unsur yang dikandung oleh suatu sistem budaya tertentu, cenderung berhubungan satu sama lain, sehingga mempengaruhi satu sama lain.

Agama-agama besar yang berasal dari luar kepulauan kita, juga terkait pada kebudayaan-kebudayaan tertentu, yang masing-masing merupakan sistem budaya tersendiri, berbeda dan dalam banyak hal tidak begitu serasi dengan sistem-sistem budaya pribumi di kepulauan kita ini.

Bersamaan dengan perjuangan yang mempersatukan penduduk di kepulauan ini menjadi satu bangsa, bangsa Indonesia, terbentuk suatu kebudayaan baru yang sekarang merupakan kebudayaan nasional kita. Kebudayaan nasional ini tidak sama dengan penjumlahan sekalian ke-

budayaan daerah dan juga tidak sama dengan kebudayaan-kebudayaan yang terkait pada agama-agama besar yang berasal dari luar kepulauan kita.

Agar supaya daftar sistem budaya yang diwujudkan oleh masyarakat kita menjadi lebih lengkap, ada baiknya bilamana diingatkan bahwa juga terdapat sistem-sistem budaya asing dalam masyarakat kita, seperti kebudayaan Arab, Belanda, Cina, Amerika, dan Jepang.

Adanya sistem-sistem budaya yang berbeda-beda ini dalam satu masyarakat merangsang pembuahan silang antar sistem-sistem budaya ini, pembuahan silang yang terwujud sebagai gejala-gejala kreativitas yang menghasilkan hal-hal yang baru, yang tidak sama dengan apa yang telah ada sebelumnya. Kreativitas yang disebabkan oleh pembuahan silang ini malah bisa menghasilkan sistem-sistem budaya tersendiri yang baru, seperti sistem budaya peranakan Cina dan sistem budaya para anak remaja di kota-kota besar.

Sebenarnya, masing-masing kebudayaan yang besar tidak hanya mengakibatkan kreativitas sebagai akibat pembuahan silang dengan kebudayaan lain, melainkan juga bisa mengakibatkan kegiatan-kegiatan kreativitas yang terangsang oleh banyak unsur budaya yang berbeda dan mungkin bertentangan satu dengan lain dalam sistem budaya yang sama.

Berbagai sistem budaya daerah mengandung unsur-unsur yang bersifat tradisional maupun modern. Unsur-unsur yang berbeda ini seringkali merangsang kreativitas yang menghasilkan pola-pola atau unsur-unsur budaya yang baru.

Kebudayaan yang terkait pada agama-agama yang besar, seperti agama Islam, Katolik Roma dan Hindu, mengandung unsur-unsur mistik, unsur-unsur hukum dan unsur-unsur rasional yang sering tidak begitu serasi satu sama lain. Ketidakserasian ini sering kali merangsang kreativitas yang menghasilkan unsur-unsur budaya yang baru, pemikiran-pemikiran keagamaan yang baru, pengelompokan yang baru.

Demikian pun halnya dengan kebudayaan nasional kita yang mengandung unsur-unsur ideologi, unsur-unsur ilmu pengetahuan dan banyak hal yang sering kali tidak begitu serasi. Oleh sebab itu, perbenturan antara ideologi dan ilmu pengetahuan, misalnya, bisa menghasilkan suatu bentuk atau pola pemikiran yang baru.

Apa yang telah dikemukakan ini memungkinkan kita mengambil kesimpulan bahwa adanya bermacam-macam perbedaan sistem budaya dalam masyarakat kita merupakan keadaan yang mendorong pertumbuhan kreativitas.

Berkenaan dengan kebebasan budaya dalam masyarakat kita yang secara minimal harus ada untuk memungkinkan kreativitas berkembang, dapatlah dikatakan ahwa pada umumnya kebebasan ini cukup besar selama ini, termasuk kebebasan budaya dalam masa penjajahan Belanda, masa pendudukan Jepang, masa revolusi, dan masa pemerintahan Sukarno.

Memang benar ada bermacam-macam larangan, bermacam-macam hambatan, bermacam-macam jenis pengawasan yang mengakibatkan anggota-anggota tertentu dari masyarakat kita tidak merasakan adanya kebebasan budaya ini, dan dari masa ke masa, golongan yang menjadi kurban bisa berbeda.

Akan tetapi, pembatasan kebebasan budaya sering kali ternyata justru merangsang kreativitas, sehingga terhasiikan pola-pola pemikiran yang sama sekali baru bentuk dan isinya, sering sebagai pernyataan protes terhadap keadaan yang dihadapi.

Gejala genius dan keberuntungan tidak perlu dipersioalkan panjang lebar di sini, karena gejala-gejala ini bukan gejala sosiologi. Meskipun demikian, dengan jujur dapatlah kita katakan bahwa dalam masyarakat kita banyak keadaan-keadaan yang secara kebetulan menguntungkan kreativitas yang dapat dikembangkan.

Kreativitas dan Harapan

Perkembangan masyarakat yang sebagian besar merupakan akibat dari usaha-usaha pembangunan dalam berbagai bidang kehidupan menumbuhkan harapan-harapan yang makin lama makin banyak. Peningkatan taraf pendidikan dari para anggota masyarakat kita memperluas cakrawala dari banyak orang dan membangkitkan harapan-harapan baru yang menuntut tanggapan dari pihak sejumlah anggota masyarakat ini yang tergerak untuk berusaha mencipta karya-karya baru yang diharapkan ikut memenuhi harapan-harapan yang terdapat dalam masyarakat. Dalam hubungan-hubungan antar anggota masyarakat tercipta banyak bentuk hubungan sosial yang baru. Negara kita, misalnya, dibentuk dan dikembangkan agak berlainan daripada kebanyakan negara lain di dunia kita, negara-negara yang cenderung merupakan negara-negara yang dikuasai oleh suatu agama tertentu atau negara-negara yang merupakan negara *sekuler*. Negara kita dibentuk dan dikembangkan sesuai suatu negara yang mengutamakan kepercayaan kepada Tuhan Yang Maha Esa dan oleh sebab itu merupakan negara yang menganggap agama amat

penting, tetapi negara kita tidak merupakan negara yang dikuasai oleh satu agama saja. Bentuk-bentuk sosial, seperti dwi-fungsi ABRI dan KOPKAMTIB — apa pun pendapat kita masing-masing mengenai bentuk-bentuk sosial ini — adalah hasil daya cipta anggota-anggota masyarakat yang mengakibatkan pembentukan bentuk-bentuk sosial ini. Dalam bidang manajemen, usaha pengelolaan manusia maupun fasilitas, berbagai anggota masyarakat berpikir dan bertindak sangat kreatif, sehingga, misalnya, terbentuk antara lain, Pertamina, suatu organisasi raksasa yang berhasil mengembangkan jaringan hubungan yang amat luas, meskipun kemudian ternyata bahwa kreativitas dalam contoh ini justru terlalu besar. Sekarang ini telah banyak berbentuk perusahaan-perusahaan yang cukup besar, yang tidak mungkin terbentuk dan berkembang tanpa kreativitas dari orang-orang yang mengusahakan perusahaan-perusahaan besar ini. Sebagai hasil kreativitas dalam bidang usaha, sekarang ini kita jumpai sejumlah harian, mingguan, dan bulanan yang besar sekali oplahnya dibanding dengan keadaan media massa kita 20 tahun yang lalu. Oplah surat kabar **Kompas**, **Sinar Harapan**, **Pelita** dan beberapa harian lain sudah menjadi sangat tinggi dan penyebaran surat kabar ini di seluruh kepulauan kita pun sudah sangat luas. Begitu pun halnya dengan majalah seperti **Tempo** dan **Intisari**. Dalam bidang kesusasteraan tidak lagi hanya dijumpai karya-karya sastra yang diterbitkan oleh Balai Pustaka dan terbitan-terbitan yang sezaman dalam tahun-tahun 20-an dan 30-an, tapi juga banyak karya sastra yang baru, hasil ciptaan para sastrawan yang berkarya sekarang ini, termasuk dengan sendirinya karya-karya sastra yang merupakan hasil ciptaan Rendra, Taufik Ismail, Mochtar Lubis, Ajip Rosidi, Gunawan Muhammad, dan banyak lagi.

Pendek kata, dalam banyak bidang, bagaimanapun keadaan masyarakat kita, daya kreatif banyak anggota masyarakat kita menghasilkan ciptaan-cietaan baru yang sedikit banyaknya dapat dan memang dimanfaatkan oleh anggota-anggota lain dari masyarakat kita.

Tentu, kita dapat mengadakan pembedaan antara pencipta-pencipta yang sebenarnya hanya peniru-peniru saja, pencipta-pencipta taraf menengah yang tidak sungguh-sungguh menghasilkan karya-karya besar, dan pencipta-pencipta yang benar-benar hebat, orang-orang yang sungguh-sungguh menghasilkan karya-karya yang merupakan sumbangan besar pada perkembangan masyarakat atau kebudayaan. Meskipun begitu, bagaimanapun seseorang digolongkan dalam peng-

golongan ini, hasil daya ciptanya merupakan perwujudan dari sesuatu yang baru, betapun kecilnya arti hasil daya cipta yang bersangkutan.

Tentu, hasil daya cipta orang-orang yang menghasilkan karya-karya baru ini belum tentu sesuai dengan apa yang dirasakan sebagai kebutuhan ataupun apa yang diharapkan oleh orang lain. Orang-orang lain yang telah mempunyai harapan-haraan tertentu, tapi tidak terpenuhi oleh para pencipta karya-karya baru ini, cenderung untuk tidak memperhatikan apa yang telah dihasilkan, karena yang dihasilkan memang tidak memenuhi harapan mereka. Oleh sebab itu mereka juga cenderung untuk beranggapan bahwa kreativitas dalam masyarakat kita ini terhenti, mandeg, tidak ada.

Tentu, kebutuhan sosial maupun harapan un-

tuk memperoleh manfaat dari ciptaan-ciptaan tertentu dapat juga diadakan dan dikembangkan dengan sengaja, sehingga orang-orang yang semula tidak merasa membutuhkan karya-karya ciptaan tertentu, seperti karya-karya sastra, bisa dididik sedemikian rupa, sehingga pada suatu waktu mereka pun merasa membutuhkan karya-karya ciptaan yang bersangkutan. Bilamana hal ini terjadi, terbentuklah hubungan erat antara pencipta hasil ciptaan dan pemanfaatan hasil ciptaan yang bersangkutan oleh orang lain.

Akhirnya, tentu saja, meskipun gejala kreativitas terwujud banyak dan cukup luas di berbagai bidang kehidupan masyarakat kita, kreativitas dalam masyarakat kita untuk menjamin kehidupan kebudayaan kita masih dapat dikembangkan menjadi lebih besar lagi, hal mana haruslah merupakan usaha kita semua.



DAFTAR RIWAYAT HIDUP

Harsja W. Bachtiar

Lahir di Bandung, 1934.

Sesudah tamat SMA Negeri No. I (Budi Utomo) Jakarta, belajar sosiologi, antropologi, ilmu politik dan sejarah Jawa-Hindu di Universitas Amsterdam, 1953 — 1955; Kemudian melanjutkan studi dalam sosiologi dan antropologi serta juga pengkajian Cina di Universitas Cornell 1955 — 1959 (BA; MA). Akhirnya juga belajar sosiologi, ilmu politik dan psikologi di Universitas Harvard, 1963 — 1967 (Ph. D)

Pengajar di Fakultas Sastra, Universitas Indonesia (FSUI) sejak 1959, sampai menjadi Gurubesar Sosiologi dan Sejarah Masyarakat. Pernah bekerja sebagai Dekan FSUI, 1969 — 1975

Selain pengajar di FSUI, juga pengajar di Perguruan Tinggi Hukum Militer, sejak 1959 dan Dekan Perguruan Tinggi Ilmu Kepolisian (PTIK) sejak September 1980

Kesenian dalam Perubahan Kebudayaan

oleh: Selo Soemardjan

Arti Kebudayaan

Sering kali kebudayaan diartikan sebagai keseluruhan hasil cipta, rasa dan karya masyarakat yang dipimpin dan diarahkan oleh karsa. Kalau cipta diartikan sebagai proses yang menggunakan daya berfikir dan bernalar, rasa adalah kemampuan untuk menggunakan panca indera dan hati, sedang karya adalah ketrampilan tangan, kaki, bahkan seluruh tubuh manusia. Karsa adalah ibarat komandan atau pemimpin yang menentukan kapan, bagaimana, dan untuk apa ketiga unsur kebudayaan itu digerakkan.

Apabila kebudayaan itu digambarkan seperti pengertian di atas, maka kesenian adalah tidak lain daripada unsur kebudayaan yang bersumber pada rasa, terutama rasa keindahan yang ada pada manusia. Rasa keindahan ini dapat disentuh lewat panca indera, yaitu lewat penglihatan mata, pendengaran telinga, penciuman hidung, perasaan lidah, dan perasaan pucuk jari-jari. Rasa keindahan merupakan rasa halus di dalam jiwa manusia dan yang memberikan kemampuan kepadanya untuk menangkap, meresapkan dalam hati sebagai pusat perasaan, dan kemudian menyentuhkan pada jiwa segala *impuls* yang datang dari sekitar manusia, semuanya setelah tersaring menurut keindahannya. Kekuatan rasa halus itu berbeda-beda dalam jiwa masing-masing orang. Ada orang yang kekuatan rasa halusnya besar sehingga dengan mudah *impuls-impuls* dari luar ditangkapnya, tetapi ada juga orang yang rasa halusnya lemah, dan oleh karena itu *impuls-impuls* keindahan dari sekelilingnya lewat padanya tanpa menyentuh sama sekali hati dan jiwanya, meskipun *impuls-impuls* itu sudah tersalur lewat panca inderanya. Selanjutnya perlu diketahui bahwa di antara orang-orang yang besar

kekuatan rasa halusnya terdapat perbedaan-perbedaan mengenai kekuatan dan kehalusan tiap-tiap inderanya dalam proses menyalurkan *impuls-impuls* dari luar ke dalam hati dan jiwa orangnya. Ada orang yang hatinya mudah tersentuh melewati penglihatan matanya, dan karena itu orang tadi menjadi amat sensitif terhadap kehalusan (dan dengan sendirinya juga kekasaran) segala sesuatu yang dilihatnya dengan mata dalam dunia yang mengelilinginya. Orang lain lebih mudah menyaring kehalusan dari luar melewati telinganya, sehingga orang itu berbakat menghargai keindahan segala sesuatu yang masuk dalam jiwanya melalui saluran pendengarannya. Demikian pula ada orang-orang lain yang rasa halusnya lebih mudah tersentuh melalui saluran unsur lain dari panca inderanya.

Seni adalah kemampuan seseorang atau sekelompok orang untuk menciptakan berbagai *impuls* yang melalui salah satu unsur panca indera, atau mungkin juga melalui kombinasi dari beberapa unsur panca indera, menyentuh rasa halus manusia lain di sekitarnya sehingga lahir penghargaan terhadap nilai-nilai keindahan *impuls-impuls* tadi. Dengan demikian maka terjadilah apresiasi terhadap hasil seni yang diciptakan tadi, apresiasi mana dapat berukuran tinggi atau rendah menurut intensitas penyentuhan hati dan jiwa manusia yang tersentuh.

Apabila ada orang yang tersentuh rasa halusnya karena kehadiran keindahan di sekelilingnya maka sudah barang tentu orang itu bereaksi. Seperti disinggung di atas maka reaksi itu dapat berbentuk penghargaan yang dalam bidang seni disebut apresiasi terhadap impuls-impuls keindahan yang menyentuhnya. Makin mendalam rasa nikmat yang dialami oleh seseorang makin

tinggi apresiasinya, dan makin datar rasa nikmat itu, makin rendahlah apresiasinya. Jika makin tinggi apresiasinya maka makin besar pengorbanan tenaga, waktu dan mungkin juga keuangan orang itu yang sanggup memberinya untuk merasakan kenikmatan seni tadi. Reaksi yang diwujudkan dengan apresiasi itu kita namakan reaksi *latent*. Reaksi *latent* ini ada pada para penggemar seni.

Sebaliknya ada reaksi lain yang kita namakan reaksi kreatif. Yang kita maksudkan adalah reaksi seseorang yang setelah tersentuh rasa halusnyanya di dalam hati dan jiwanya kemudian tergerak untuk memberikan ekspresi atau wujud dari perasaan tersebut, misalnya saja dengan tarian, gamelan, musik, lukisan, nyanyian dan puisi. Orang yang mampu memberikan reaksi yang kreatif tersebut adalah seniman atau seniwati.

Watak

Di antara para penggemar seni dan para seniman ada perbedaan dalam sifat wataknya. Keduanya adalah anggota masyarakat, dan karena itu keduanya dalam hidupnya sehari-hari mengikuti sistim nilai dan norma sosial yang berlaku dalam masyarakat itu dan yang terbentuk oleh kebudayaan masyarakat tersebut. Oleh karena itu maka keduanya, baik penggemar seni dan seniman, secara umum dipimpin keseniannya oleh sistim nilai dan norma sosial yang bersama-sama mereka hayati.

Di samping itu masing-masing penggemar seni dan masing-masing seniman memiliki bakat pribadi, bakat mana buat sebagian ditentukan oleh unsur yang paling kuat di antara panca indera masing-masing penggemar seni dan seniman. Lain daripada itu sebagai individu mereka masing-masing memiliki pengalaman hidup pribadi yang berbeda dengan pengalaman hidup orang lain. Pengalaman hidup yang individual atau pribadi itu berpengaruh dalam persepsi *impuls-impuls* yang mereka terima dari dunia di sekelilingnya, sehingga pengalaman hidup pribadi itu memberikan corak atau warna yang khas pada rasa seni dalam hati dan jiwa mereka masing-masing.

Apabila dibandingkan kekuatan rasa seni sosial dan rasa seni pribadi itu maka pada umumnya dapat dikatakan bahwa rasa seni sosial pada para penggemar seni lebih kuat daripada rasa seni pribadi mereka, sedang di dalam jiwa seorang seniman sejati (yang perlu kita bedakan dari seniman yang hanya ikut-ikutan saja) rasa seni pribadinya pada umumnya lebih kuat daripada

rasa seni sosialnya. Dengan demikian maka seorang seniman sejati, meskipun tidak dapat bebas sama sekali dari pengaruh rasa seni sosialnya, mampu mengembangkan corak atau pola pribadinya yang berbeda daripada corak dan pola pribadi seniman lain. Bahkan rasa seni pribadi itu memungkinkannya berolah seni secara kreatif, sering dengan melawan sistim nilai dan norma sosial yang berlaku dalam masyarakatnya. Dalam keadaan yang demikian itu maka tergantunlah dari sikap toleransi dan sikap keterbukaan dalam sistim nilai dan norma sosial tadi apakah kreasi seorang seniman dapat apresiasi baik atau buruk, atau dengan perkataan lain apakah hasil seninya oleh masyarakat yang diwakili oleh para penggemar seni dipuji atau dicela.

Memang sudah menjadi kenyataan dalam masyarakat di mana saja bahwa kesenian sebagai salah satu unsur kebudayaan tidak dapat lepas dari pengaruh kebudayaan itu. Oleh karena itu kesenian juga tidak dapat menghindarkan diri dari perubahan-perubahan yang terjadi dalam kebudayaan yang meliputinya.

Perubahan Kebudayaan

Kebudayaan sesuatu masyarakat pada pokoknya berfungsi menghubungkan manusia dengan alam di sekitarnya dan dengan masyarakat di mana manusia itu menjadi warga. Dengan teknologi yang dimiliki oleh masyarakat maka manusia dapat menyesuaikan diri dengan alam, atau malahan dapat memanfaatkan alam buat keperluan hidupnya.

Lain daripada itu dengan menghayati nilai-nilai serta norma-norma sosial yang berlaku maka manusia dapat hidup serasi dengan warga-warga lain dalam masyarakat itu. Dalam segala hubungan itu maka manusia selalu berusaha untuk memperoleh kebahagiaan yang memuaskan hatinya. Bagi suatu masyarakat maka kebahagiaan itu seolah-olah sudah dicapai sepenuhnya dalam kehidupan yang dialaminya, sehingga masyarakat itu tidak berusaha untuk meningkatkannya. Masyarakat yang demikian itu menjadi tradisionalistik atau statik.

Sebaliknya ada masyarakat lain yang keinginan akan kebahagiaan itu seolah-olah tidak pernah dapat terpenuhi. Masyarakat yang demikian senantiasa berusaha memperbaiki taraf hidupnya dan memperbaharui cara memenuhi keperluan hidupnya untuk mendapatkan kebahagiaan pada taraf yang lebih tinggi. Masyarakat yang demikian itu bersikap terbuka terhadap hal-hal yang baru

yang mungkin dapat memenuhi keinginannya dengan memberikan kemantapan dan kepuasan yang lebih besar. Masyarakat yang demikian itu dengan rela menerima perubahan-perubahan tatahidupnya, karena dipandangnya bahwa tiap perubahan mengandung harapan pada kehidupan yang lebih baik.

Perkembangan kesenian pada umumnya mengikuti proses perubahan yang terjadi dalam kebudayaan sesuatu masyarakat. Sebagai salah satu unsur dalam kebudayaan maka kesenian akan mengalami hidup statik yang diliputi oleh sikap tradisionalistik apabila kebudayaannya juga statik dan tradisionalistik. Sebaliknya kesenian akan ikut selalu bergerak dan berkembang apabila kebudayaannya juga selalu bersikap terbuka terhadap perubahan dan inovasi.

Kalau kita melihat pada kebudayaan di Indonesia dan membandingkan sifatnya sebelum dan sesudah negara kita mencapai kemerdekaan maka tampak jelas perubahan yang terjadi. Pada pokoknya dapat dikatakan bahwa salah satu unsur dalam kebudayaan masyarakat Indonesia yang menonjol di zaman sebelum merdeka adalah feodalisme yang ditopang dengan tradisionalisme. Kalau tidak salah maka Pemerintah Hindia Belanda waktu itu mengikuti adanya 274 raja, sultan, dan sunan di seluruh Indonesia. Di antara mereka itu, misalnya, terdapat Susuhunan Surakarta dan Sultan Yogyakarta yang kekuasaannya terhadap rakyat dalam kerajaannya benar-benar dirasakan.

Demi "*rust en orde*" atau ketenteraman dan ketertiban yang dijadikan dasar pemerintahan Hindia Belanda maka para sultan, sunan, dan raja itu diakui kekuasaannya secara berturun-turun dan mereka dibenarkan menjalankan kekuasaan itu menurut tradisi yang kuat. Namun pengakuan dan perlindungan dari pihak Pemerintah Hindia Belanda terhadap mereka itu diikat pada suatu janji, yaitu bahwa mereka selamanya setia pada Pemerintah Hindia Belanda dan selalu mengindahkan dan melaksanakan instruksi-instruksinya. Dengan demikian pula maka politik kolonialisme Belanda dapat mempertahankan terpisahnya daerah-daerah para sultan, sunan dan raja itu, dan dengan sendirinya juga terpisahnya suku-suku bangsa yang jumlahnya beratus-ratus tersebar di kepulauan Nusantara.

Kemerdekaan yang pada tahun 1945 direbut oleh rakyat Indonesia dengan revolusi bersenjata mengubah kebudayaan itu secara radikal. Feodalisme diubah menjadi demokrasi, tradisionalisme diubah menjadi progresivisme, sikap tertutup terhadap hubungan dengan masyarakat-masyarakat di negara lain diubah menjadi sikap ter-

buka, sedang sikap "*nrimo*" atau puas dengan apa yang sudah tercapai diubah menjadi sikap untuk selalu meningkatkan taraf manusia dan masyarakat.

Namun meskipun perubahan-perubahan radikal itu dapat terjadi dalam taraf pengertiannya, akan tetapi realisasinya sudah barang tentu tidak dapat diwujudkan secepat yang diharapkan oleh para pemimpin masyarakat.

Pada kenyataannya, proses perubahan itu dapat berlangsung cepat atau lambat tergantung pada sikap golongan di dalam masyarakat yang menerimanya. Proses perubahan dari feodalisme ke arah demokrasi di bidang politik dan sosial, misalnya, berjalan cepat dalam golongan politik yang sejak semula menentang kekuasaan kolonial asing, sedang proses itu berjalan tersendat-sendat di dalam golongan keluarga besar para raja, sultan atau sunan yang dahulu menikmati kekuasaan pemerintahan dan kedudukan sosial yang tinggi yang dilindungi dengan sistem pemerintahan feodal.

Di samping itu tampak perbedaan pula dalam laju perubahan dari kebudayaan yang tradisionalistik menjadi progresif. Pada umumnya generasi tua yang sudah banyak terikat pada sistem nilai dan norma sosial yang mereka ikut menyusun dan menghayati, dan juga masyarakat desa yang tidak banyak mendapat kesempatan untuk berkomunikasi dengan masyarakat lain, cenderung untuk mempertahankan kebudayaan yang lama. Adapun generasi muda yang karena umurnya masih merasa bebas untuk membentuk hari depannya, terutama generasi muda terpelajar di dalam masyarakat kota, menunjukkan gejala lebih mudah menerima unsur-unsur kebudayaan yang lain daripada yang sudah mereka alami.

Di samping semuanya itu oleh Pemerintah Republik Indonesia diusahakan dengan sadar agar di atas kebudayaan-kebudayaan suku-suku bangsa terbentuk pula kebudayaan nasional yang diakui dan dihayati oleh semua warga negaranya. Usaha ini tampak berhasil, meskipun dengan susah payah, di bidang politik dan kehidupan bernegara, di mana makin lama makin kuat kesadaran para penduduk Indonesia sebagai warga negara Republik Indonesia dan warga bangsa Indonesia.

Tidak hanya di bidang politik saja terdapat perkembangan baru, akan tetapi dengan kebijaksanaan pembangunan nasional yang dilakukan sejak tahun 1967 terjadi kemajuan pesat di bidang ekonomi dan pendidikan formal. Kemajuan di kedua bidang itu tidak hanya meningkatkan taraf ekonomi dan pendidikan umum, akan tetapi juga

membawa perubahan dalam sikap hidup banyak orang Indonesia.

Perkembangan Kesenian

Terbawa oleh perubahan-perubahan kebudayaan seperti diuraikan garis besarnya di atas maka di bidang kesenian pun terjadi perubahan-perubahan yang selaras. Di zaman penjajahan ada beberapa kraton, di antaranya kraton Kesunanan Surakarta, kraton Kesultanan Yogyakarta, pura Mangkunegaran dan Pakualaman, kraton Kesultanan Sepuh dan Anom di Cirebon, yang berfungsi sebagai pusat kesenian. Meskipun rakyat umum memiliki kesenian wayang dan gamelan misalnya, namun terdapat gamelan-gamelan pusaka yang semata-mata di bunyikan di dalam kraton saja, atau di tempat lain menurut ketentuan adat kraton. Demikian pula ada beberapa jenis tarian, seperti misalnya tarian bedoyo dan lawung di Yogyakarta, yang hanya boleh dibawa-kan oleh anggauta keluarga raja dan hanya di dalam kraton atau pura saja.

Mengikuti proses perubahan kebudayaan dari sistim feodal menuju kepada sistim demokrasi maka kesenian kraton itu dibebaskan dan sekarang boleh dipentaskan oleh siapa saja dan di mana saja. Sesuai pula dengan sistim demokrasi maka sekarang tidak ada suatu cabang atau pola kesenian yang dimonopoli oleh kraton atau oleh keluarga raja di Yogyakarta dan Surakarta.

Perkembangan kesenian di Pulau Bali menunjukkan gejala yang semacam. Di pulau itu sebenarnya tidak ada cabang kesenian yang hanya boleh dibawakan di dalam kraton.

Sejak zaman dahulu maka kesenian di Pulau Bali merupakan kesenian rakyat yang diciptakan dan dilestarikan oleh rakyat. Akan tetapi di antara berbagai macam tarian dengan iringan gamelannya ada yang hanya boleh dilakukan buat keperluan agama. Adapun tempat melakukannya dibatasi dalam pura atau di halaman pura saja, sedang waktunya harus dipilihkan yang sesuai dengan hari yang berarti menurut *cyclus* agama Hindu Bali. Dengan demikian maka tarian dan iringan gamelannya tersebut merupakan bagian dari upacara agama dan bermaksud untuk mengekalkan hubungan antara manusia dan masyarakat dengan dewa-dewa. Semua keperluan upacara agama, termasuk tarian dan iringan gamelannya, diadakan oleh seluruh masyarakat yang terikat dalam organisasi banjar.

Sejak Indonesia menjalankan usaha pembangunan nasional yang diatur dalam Repelita dan di mana prioritas tertinggi diberikan kepada

pembangunan ekonomi, maka perkembangan kesenian di Pulau Bali tidak dapat melepaskan diri dari pembangunan ekonomi itu. Dalam bidang pembangunan ekonomi itu maka jumlah wisatawan, domestik maupun asing yang mengunjungi Pulau Bali setiap tahun bertambah. Mereka pada umumnya ingin sekali menyaksikan kesenian Bali, tidak hanya yang memang disediakan bagi umum, akan tetapi juga yang merupakan bagian dari upacara agama di dalam pura. Mula-mula para wisatawan itu dibolehkan masuk ke dalam halaman pura untuk menyaksikannya, tanpa dipungut bayaran. Untuk keperluan itu para wisatawan harus menyesuaikan programnya dengan hari-hari upacara yang sudah ditentukan oleh agama. Tetapi dengan munculnya perusahaan pariwisata yang mengatur jalan kelilingnya para wisatawan, terutama wisatawan asing, maka lambat laun tari-tarian upacara agama tadi dilakukan atas permintaan perusahaan itu. Waktu dan tempatnya diatur menurut permintaan perusahaan, sedang para wisatawan dipungut bayaran yang sebagian diserahkan kepada pemerintah banjar.

Proses perubahan penyajian kesenian ini jelas bersifat perubahan yang semula bersifat murni agama dan kemudian menjadi komersial. Sampai sekarang bayaran dari para wisatawan yang menjadi bagian banjar masih diterima oleh pemerintah banjar untuk digunakan keperluan masyarakat, termasuk keperluan upacara-upacara agama dan pemeliharaan pura. Akan tetapi dari sudut sosiologis dikhawatirkan bahwa perkembangan selanjutnya akan menjurus pada kesenian komersial yang sifatnya individual, sehingga para pelaku dalam tarian dan gamelan akan menuntut bayaran untuk pribadinya. Apabila perubahan itu sampai sekian jauhnya maka hilanglah sifatnya kemasyarakatan dan agama, dan lengkaplah proses yang menuju ke arah komersialisasi keseniannya. Dalam proses perubahan itu maka kelihatan bahwa para pelaku dari generasi tua yang sejak dahulu bersama-sama menari dan memukul gamelan dengan para anggauta generasi muda, tetap aktif bersama-sama tanpa ada yang meninggalkan kesenian yang tradisionalistik atau religious itu. Mungkin yang menjadi motivasi ialah bahwa yang dapat menghasilkan uang adalah justru kesenian yang asli, kuno, atau tradisionalistik dan bersifat khas Bali, oleh karena kesenian itulah yang dicari oleh para wisatawan.

Anehnya kalau di Bali terjadi perubahan tujuan sebagian acara kesenian dari sifat keagamaan ke arah sifat komersial, maka di daerah-daerah lain malahan timbul kesenian baru yang ber-sumber pada agama, yaitu agama Islam. Yang

dimaksudkan ialah kesenian yang ditampilkan pada Musabaqoh Tilawatil Qur'an atau kesenian membaca kitab suci Al-Qur'an dengan lafal dan lagu yang khas Arab. Lagu pembacaan ini berkembang menjadi suatu seni suara tersendiri yang dilombakan di tingkat daerah, tingkat provinsi, bahkan di tingkat antar negara.

Lain daripada seni membaca kitab suci Al-Qur'an itu dalam waktu beberapa tahun terakhir ini timbul pula seni suara dengan iringan musik terbang dan alat musik lainnya, seni suara mana dikenal dengan nama Kasidah. Isi atau lirik yang dinyanyikan terang berisikan ajaran-ajaran agama Islam, akan tetapi cara pembawaannya lebih "sekuler" dan modern, bahkan dilakukan dengan tari-tarian yang meskipun boleh dikatakan modern, akan tetapi tidak melanggar kaidah-kaidah sopan santun dan susila yang sesuai dengan ajaran agama. Mungkin karena tilawatil Qur'an dan kasidah merupakan seni baru maka kebanyakan yang menampilkan adalah seniman pria dan wanita muda. Meskipun tempat penampilannya tidak perlu di dalam mesjid atau musollah, namun seni ini karena bersumber pada agama selalu ditampilkan secara nonkomersial.

Kesenian Islam yang disebutkan di sini sekiranya sukar dimasukkan dalam kategori perubahan kebudayaan, oleh karena seni itu baru. Mungkin lebih tepat dapat dikatakan bahwa seni itu timbul sebenarnya dari kegiatan yang dalam waktu yang lampau dianggap biasa, akan tetapi kemudian diangkat menjadi seni dengan disempurnakan mutu seninya. Istilah perkembangan kesenian sekiranya lebih sesuai digunakan di sini.

Suatu perkembangan lain di bidang kesenian terjadi karena berubahnya sikap masyarakat yang semula menolak pengaruh dari masyarakat asing berubah menjadi sikap yang terbuka. Pada waktu Presiden Sukarno di awal tahun enam puluhan berkuasa sebagai Pemimpin Besar Revolusi maka beliau melarang para seniman musik dan penyanyi Indonesia membawakan lagu-lagu Beatles yang di dunia internasional pada waktu itu amat populer. Lagu-lagu itu yang oleh Pemerintah waktu itu dinamakan lagu-lagu "ngak-ngik-ngok" dianggap tidak sesuai dengan semangat revolusi yang sedang menjiwai bangsa Indonesia. Atas dasar sikap yang demikian itu, para anggota kelompok Koes Bersaudara di Jakarta ditangkap dan ditahan dalam penjara karena mereka berani memperdengarkan lagu-lagu yang dianggap "ngak-ngik-ngok" itu.

Untuk mempertebal semangat revolusi melalui seni suara dan seni tari maka dengan persetujuan Pemimpin Besar Revolusi pada waktu itu

oleh partai Komunis Indonesia dibentuk Lembaga Kebudayaan Rakyat, disingkat Lekra. Lembaga ini diakui sebagai satu-satunya lembaga yang berwenang mengarang lagu-lagu Indonesia baru dengan tari-tarian baru yang semuanya bersifat kerakyatan. Dengan kegiatan Lekra itu maka secara sadar kesenian digunakan sebagai alat revolusi, atau sebenarnya pada waktu itu sebagai alat politik PKI. Tidak hanya seni suara dan seni tari saja yang digunakan sebagai alat politik, akan tetapi seni lukis pun diarahkan sedemikian rupa sehingga menghasilkan lukisan-lukisan yang dapat mendukung politik PKI dalam suasana revolusi nasional.

Sebenarnya usaha memasukkan bidang kesenian ke dalam politik mobilisasi kekuatan masyarakat ke arah tujuan tunggal mengandung kontroversi yang berat. Seperti dijelaskan di atas maka seorang menjadi seniman sejati karena watak pribadinya yang kuat, bahkan lebih kuat daripada watak sosial (*social character*) yang harus mengikuti sistem nilai dan norma sosial seperti orang-orang lain. Kecuali kalau watak pribadi seorang seniman memang sesuai dengan politik pemerintah atau politik partai yang sedang berkuasa maka sebenarnya tidak ada seniman sejati yang ikhlas dirinya dimasukkan dalam gerakan mobilisasi politik yang dengan ketat membatasi dan mengarahkan perkembangan jiwa seninya.

Oleh karena itu, dalam pelaksanaan Supersemar (Surat Perintah Sebelas Maret 1966) PKI dilarang eksistensi dan kegiatannya dan kemudian Presiden Sukarno tidak berkuasa lagi, baik sebagai Kepala Negara maupun sebagai Pemimpin Besar Revolusi, maka Lekra dengan sendirinya ikut dibubarkan dan segala batasan dan pengarahan kesenian dengan sistem mobilisasi dihapuskan. Para seniman kemudian diberi kebebasan untuk mengembangkan seninya menurut perkembangan jiwanya masing-masing.

Sejak itu dengan deras pengaruh kesenian dari masyarakat asing masuk di Indonesia, seperti juga banyak unsur kebudayaan dari masyarakat luar yang dianggap lebih maju diterima oleh masyarakat Indonesia, misalnya teknologi baru, ilmu pengetahuan baru di berbagai bidang, sistem ekonomi baru, dan sudah barang tentu mode pakaian baru. Istilah baru di sini harus diartikan baru buat masyarakat Indonesia pada waktu itu.

Seperti yang terjadi dalam bidang-bidang lain dari kehidupan masyarakat maka penerimaan unsur-unsur baru di bidang kesenian dilakukan secara selektif. Di dalam sektor seni suara, pada umumnya masyarakat Indonesia segan untuk me-

nerima musik asing yang klasik oleh karena untuk dapat menikmati, dan lebih-lebih untuk menampilkannya musik klasik itu diperlukan proses belajar yang lama dan tidak ringan. Lain daripada itu musik klasik sukar diadaptasikan pada seni suara yang asli di Indonesia. Untuk belajar musik klasik dari masyarakat asing juga diperlukan apresiasi positif dari masyarakat, sedang masyarakat Indonesia sebagian terbesar tidak dapat ikut merasakan dan menghargai keindahan musik klasik itu.

Dengan demikian, dalam seleksi unsur-unsur seni suara dari luar negeri terjadi pilihan unsur-unsur yang ringan, yang relatif mudah dan apabila dapat murah untuk diperdengarkan. Oleh karena sifat-sifatnya yang baru dari unsur kesenian asing itu maka penerimaannya dalam kebudayaan di Indonesia pada pokoknya terselenggara melalui saluran generasi muda. Dalam proses ini, lagu-lagu Beatles, *rock-and-roll*, dan selanjutnya *pop-music* dengan cepat diterima dan meluas di kalangan para pemuda dan pemudi Indonesia, mula-mula di kota-kota, kemudian menyebar ke daerah-daerah di luar kota.

Akhir-akhir ini *pop-music* atau musik populer mendapat sambutan luas sekali di kalangan generasi muda. Meluasnya apresiasi yang demikian itu dipermudah dengan perantaraan televisi dan dengan industri kaset yang timbul di mana-mana tanpa memerlukan investasi modal yang terlalu besar. Dari sudut konsumen kaset, alat pendengar lagu-lagu ini amat menarik oleh karena relatif tidak mahal, lagipula mudah sekali pemakaiannya. Akibat dari teknologi seni suara modern itu timbul permintaan (*demand*) yang besar sekali terhadap lagu-lagu pop, sehingga mendorong banyak orang mengarang lagu-lagu pop baru dan juga mendorong orang lain menjadi penyanyi pop dengan harapan suaranya dapat dijual lewat kaset atau diperdengarkan di muka pertemuan-pertemuan besar. Dengan demikian, *pop-music* menimbulkan industri yang cukup menguntungkan.

Ada akibat lain yang terlihat dalam ciptaan lagu-lagu pop baru. Semula lagu-lagu pop yang diimpor dari luar negeri hampir semuanya tersusun dalam bahasa Inggris. Akan tetapi karena banyaknya pencipta dari bangsa Indonesia yang tidak faham bahasa Inggris maka kemudian diciptakan lagu-lagu pop dalam bahasa Indonesia. Ada beberapa orang yang menganggap penggunaan bahasa Indonesia untuk menciptakan lagu-lagu pop baru itu merupakan usaha penciptanya untuk kembali kepada identitas Indonesia. Penulis karangan ini meragukan pendapat yang

demikian itu oleh karena dari semua unsur dalam lagu-lagu pop hanya bahasanya sajalah unsur Indonesianya.

Lagipula oleh karena yang dikejar dengan lagu-lagu pop itu adalah popularitas agar kasetnya dapat laku dalam jumlah yang besar, maka yang terjadi adalah produksi massa dengan mutu yang rendah.

Tetapi tidak seluruh publik musik di Indonesia beralih selernya kepada musik impor. Anehnya, pada satu pihak industri elektronik membuka pintu lebar untuk masuknya pengaruh dari luar negeri ke Indonesia, tetapi di lain pihak industri itu juga menjadi saluran untuk menghidupkan kembali kesenian Indonesia tradisional. Dalam hal inilah mungkin orang dapat melihat tumbuhnya kembali identitas Indonesia dalam seni. Melewati kaset pula banyak lagu-lagu daerah direkam dan dijual secara komersial. Tampaknya publik yang menyukainya cukup banyak, mungkin yang terbanyak di daerah pedesaan di mana alat kaset rekorder dengan baterai mudah digunakan. Banyak lagu-lagu yang oleh masyarakat sudah hampir dilupakan dapat dihidupkan kembali, sehingga dengan demikian lagu-lagu itu tidak hanya mendapat apresiasi dari generasi tua yang mengingatnya dari waktu masih mudanya, akan tetapi lagu-lagu itu juga didengar oleh generasi muda, bahkan juga oleh orang-orang dari suku bangsa lain yang dahulu tidak mengenal lagu-lagu lama itu. Proses yang demikian itu dibantu juga oleh siaran-siaran televisi. Dengan melewati media komunikasi massa itu, terjadilah pewarisan unsur seni dari generasi tua kepada generasi muda, dan di samping itu terjadi pula pemerataan unsur seni sesuatu suku bangsa kepada suku-suku bangsa lainnya.

Oleh karena di atas sudah disebut proses timbulnya kembali identitas Indonesia, ada baiknya disebut di sini mengenai terjadinya proses itu di bidang kesenian lainnya. Yang tampak jelas dalam hal ini adalah tumbuhnya kembali kesenian batik. Dalam dekade limapuluhan dialami proses modernisasi di segala bidang kehidupan masyarakat sebagai ekspresi keinginan masyarakat untuk menunjukkan kepada masyarakat lain dan kepada dirinya sendiri bahwa masyarakat Indonesia dapat hidup setaraf dan memiliki semacam kehidupan masyarakat yang dahulu menjajahnya. Dalam hubungan dengan itu pada waktu itu terasa sekali tendensi untuk meninggalkan segala sesuatu yang dianggap tradisional untuk diganti dengan yang modern dalam arti impor. Seni batik tradisional merosot dalam apresiasi masyarakat, oleh karena bahan pakaian batik dianggap tidak ber-

fungsi selaras dengan proses modernisasi. Industri batik ikut merosot pula. Akan tetapi dengan datangnya wisatawan-wisatawan asing yang ingin membeli barang-barang yang khas Indonesia maka seni batik timbul kembali dan pakain batik mulai berfungsi lagi, meskipun dengan bentuk lain daripada bentuk yang tradisional. Dalam perkembangan batik ini maka wujud batiknya hendak dipertahankan, akan tetapi polanya disesuaikan dengan selera modern, sedang proses pembuatan serta produksinya kemudian dilakukan secara industri bermesin untuk melayani pasaran yang luas dan untuk mendapatkan keuntungan yang lebih banyak.

Seni batik juga mendapat ekspresi baru, yaitu dengan diciptakannya lukisan batik. Dalam lima sampai tujuh tahun sejak timbulnya seni lukisan batik itu maka penghargaan dari masyarakat selalu meningkat dan banyak orang yang mencoba menjadi pelukis batik tanpa mengingat apakah dalam dirinya ada bakat seni atau tidak. Sayang sekali bahwa bentuk seni ini kemudian menjadi kurang disenangi publik karena pasaran banyak dibanjiri dengan lukisan batik yang sama sekali tidak mengandung unsur seni di dalamnya. Sekarang tinggal ada beberapa orang seniman batik saja yang dapat diakui benar-benar mampu melukis batik yang bermutu seninya.

Di dalam bidang seni lukis tampaknya hanya dapat dikenal dan diakui secara luas sebagai seni lukis jika beridentitas asli dalam arti bukan tiruan dari seni asing seperti seni lukis Bali. Lukisan-lukisan Bali yang bertemakan agama Hindu Dharma dan yang kebanyakan melukiskan tokoh-tokoh dan adegan-adegan dari cerita Ramayana, lagipula lukisan-lukisan yang menggambarkan kehidupan rakyat Bali dengan corak yang khas Bali, terkenal di Bali, di seluruh Indonesia, dan dunia sebagai lukisan Bali. Meskipun banyak pelukis muda di Bali yang mengagumkan publik dengan kreasinya dalam bidang seni lukis dengan corak asing, termasuk seni lukis modern dan abstrak, namun modernisasi itu tidak mempengaruhi seni lukis yang mempunyai latar belakang agama dan tradisi rakyat Bali. Selama masyarakat Bali masih setia pada agamanya dan masih tetap mengindahkan nilai-nilai dan norma-norma adat dalam sistim sosialnya sehari-hari, diduga bahwa seni lukis yang asli itu akan bertahan pula terhadap pengaruh dari pihak lain.

Gejala bertahanannya unsur tradisional dalam seni terhadap tumbuhnya seni modern tampak pula di bidang seni tari. Seni tari Jawa dan Bali, seperti juga dengan seni lukis Bali asli, sampai sekarang tetap dapat bertahan dalam gaya

maupun teknik penampilannya, oleh karena seni tari itu tidak dapat lepas dari dasarnya, yaitu cerita Ramayana, Mahabharata atau cerita-cerita lain yang sejak zaman dahulu dikenal oleh masyarakat Jawa atau Bali dan di dalam kehidupan sehari-hari masih banyak digunakan sebagai sumber nilai-nilai sosial. Ceritera-ceritera itu dilestarikan dalam masyarakat lewat media wayang atau diwariskan dari generasi tua kepada generasi muda lewat pembawaan lisan dari orang tua kepada anak dalam lingkungan keluarga.

Seni tari Jawa atau Bali itu oleh seniman-seniman muda diadaptasikan kepada selera generasi muda zaman sekarang. Yang diubah atau dimodernisasikan adalah gerakan-gerakan tarian-saja, ceriteranya yang menjadi sumber seninya, tidak ikut diubah. Dengan perkataan lain, tarian yang sudah diadaptasikan atau diinovasikan tidak lagi dihubungkan dengan ceritera-ceritera tradisional, akan tetapi diberi maksud lain yang dihubungkan dengan kehidupan masyarakat kontemporer.

Kesimpulan

Makna yang dapat disimpulkan dari uraian di atas ialah bahwa kesenian sebagai salah satu unsur kebudayaan sesuatu masyarakat akan ikut bertahan atau ikut berubah mengikuti gerak kebudayaan induknya. Pada umumnya generasi tua lebih konservatif dalam sikap hidupnya, sehingga generasi itu cenderung untuk mempertahankan kebudayaan yang mereka alami dalam keadaan sudah tua itu. Dengan sendirinya generasi ini juga akan memberikan apresiasi yang tinggi terhadap kesenian yang sudah "*established*" dan yang sudah mereka kenal lama.

Sebaliknya generasi muda pada umumnya cenderung untuk menghargai hal-hal yang baru, juga dalam bidang kesenian, sehingga generasi muda itu cenderung untuk memberikan apresiasi yang tinggi terhadap kesenian dalam bentuk dan penampilan yang baru pula. Dalam proses meningkatnya umur para warga generasinya maka lambat laun generasi muda itu menjadi generasi dewasa, dan kemudian menjadi generasi tua yang konservatif dan mempertahankan kebudayaan serta kesenian yang mereka kenal dalam hidup mereka. Secara umum dapat dikatakan bahwa generasi tua berfungsi memelihara kelestarian kebudayaan untuk diwariskan kepada generasi muda yang menyusulnya. Adapun generasi muda berfungsi menerima dan memafaatkan segala unsur kebudayaan yang mereka warisi, tetapi

dengan diadaptasikan melalui inovasi-inovasi supaya lebih sesuai dengan keperluan hidup yang nyata dan mengikuti selera zaman yang mereka alami.

Dalam proses yang umum itu mungkin muncul seorang seniman atau budayawan yang besar dan yang berpengaruh demikian kuatnya kepada masyarakat di sekelilingnya, sehingga pola-pola seni dan pola-pola budaya yang diciptakan olehnya secara khas dapat memberi warna yang sampai lama akan dapat terlihat dalam seni dan budaya masyarakat itu.

Selama dalam masyarakat Indonesia belum muncul seniman atau budayawan yang besar itu maka kesenian dan kebudayaan yang hidup dalam

masyarakat kita diharapkan untuk dipelihara dan dikembangkan oleh lembaga-lembaga kesenian dan kebudayaan, baik yang diciptakan oleh Pemerintah seperti misalnya Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, atau Dewan Kesenian DKI Jakarta dengan Taman Ismail Marzuki, karawitan di Bali dan Surakarta, maupun yang timbul dengan kekuatan masyarakat sendiri seperti Toya Bungka di Bali yang dikelola oleh Sutan Takdir Alisyahbana, Bengkel yang diasuh oleh Rendra, Padepokan yang dipimpin oleh Bagong Kussudiardjo atau Perkumpulan oleh Wisnu Wardana di Yogyakarta, dan banyak lembaga serta pusat kegiatan lainnya yang bergerak khusus di bidang kebudayaan atau kesenian di berbagai daerah.



RIWAYAT HIDUP

Prof. Dr. Selo Soemardjan

(Sumber Who's Who). Lahir 23 Mei 1915 di Yogyakarta. Pendidikan Mosvia di Magelang, memperoleh gelar Ph D (Doktor) di bidang Sosiologi dari Universitas Cornell, USA. Kini selain sebagai Guru Besar dalam Bidang Sosiologi pada FIS UI, juga sebagai Asisten Wakil Presiden dalam bidang Kesejahteraan Rakyat dan Ketua Yayasan Ilmu-ilmu Sosial yang bergerak dalam penerbitan buku-buku ilmu sosial.

Sebuah Rangka Pemmasalahan

Oleh: Edi Sedyawati

SEJARAH TARI INDONESIA bila hendak ditampilkan membutuhkan suatu kerangka bangunan yang harus dibentuk lebih dahulu. Konsep "Indonesia" sendiri baru tumbuh pada masa pergerakan nasional, tetapi tari (di Indonesia) sudah hadir di berbagai daerah dalam wilayah RI jauh sebelum waktu itu. Misalnya di kerajaan Sriwijaya, kerajaan Majapahit dan lain-lain.

Ini berarti sejarah tari Indonesia sudah dimulai dari masa kerajaan-kerajaan besar tersebut. Tetapi bila tari dikaitkan dengan makna konsep politik, maka sejarah tari Indonesia berarti akan merupakan penjabaran mengenai bagaimana tari hidup dan berkembang dalam hubungannya dengan pengaruh kekuatan-kekuatan politik.

Lain lagi bila tari dikaitkan dengan "Kebudayaan Indonesia". Maka yang terakhir ini memperlihatkan bahwa kriteria budaya tersebut terikat erat dengan kriteria wilayah. Sebab kebudayaan Indonesia itu diartikan sebagai himpunan kebudayaan yang ditumbuhkan oleh manusia atau masyarakat yang merupakan penghuni-penghuni daerah yang termasuk dalam wilayah Indonesia. Edi Sedyawati binti Iman Sudjahri, sarjana arkeologi dari fakultas Sastra Universitas Indonesia, tetapi banyak mempelajari masalah tari di Indonesia menyatakan bahwa tinjauan Sejarah Tari Indonesia atas dasar politik lebih rumit dibandingkan dengan tinjauan atas dasar Sejarah Budaya. Oleh karena itu, ia memperlakukan Sejarah Tari Indonesia itu hendak dilihat dari mana? Unsur apa yang hendak ditinjau? Untuk itu Edi Sedyawati yang telah sering menulis artikel mengenai tari di berbagai surat kabar dan majalah di Jakarta, kali ini menulis tentang: "Sejarah Tari Indonesia, Sebuah Rangka Permasalahan."

Pendahuluan

"Sejarah Tari Indonesia" adalah suatu pokok yang tak dapat ditampilkan langsung dari data, melainkan ia membutuhkan suatu kerangka bangunan yang harus dibentuk lebih dahulu. Konsep "Indonesia" baru tumbuh pada masa Pergerakan Nasional dan baru menjadi kenyataan setelah Proklamasi Kemerdekaan Republik Indonesia, sedang tari sudah hadir di berbagai daerah dalam wilayah RI, sejak berabad-abad sebelum konsep Indonesia tersebut terwujud. Gagasan-gagasan semasa mengenai Sriwijaya-besar dan Majapahit-besar dapat diajukan untuk dianggap sebagai pendahulu dari konsep Indonesia tersebut. Apabila yang demikian ini dite-

rima, maka "Sejarah Tari Indonesia" dapat diawali dari masa kerajaan-kerajaan besar tersebut. Apa-apa yang terdapat sebelumnya adalah 'latar belakang' atau "preliminaries" daripadanya.

Bangunan seperti di atas itu dapat diterima jika pengertian "Indonesia" itu diambil dalam maknanya sebagai konsep politik yang berkait erat dengan kriteria kekuasaan. Maka Sejarah Tari Indonesia dalam hal itu akan merupakan penjabaran mengenai bagaimana tari hidup dan berkembang dalam hubungannya dengan pengaruh kekuatan-kekuatan politik tersebut.

Suatu dasar tinjauan lain dapat pula diajukan, yaitu: pengertian "Indonesia" diambil dalam makna budayanya. Dengan dasar tinjauan

ini maka Sejarah Tari Indonesia berisi hal-hal serta perkembangan tari yang terkait dengan "kebudayaan Indonesia". Dalam hal ini, kebudayaan Indonesia itu sendiri diartikan sebagai kebudayaan, atau himpunan kebudayaan-kebudayaan, yang ditumbuhkan oleh manusia atau masyarakat yang merupakan penghuni daerah-daerah yang termasuk wilayah Indonesia sekarang.

Dasar tinjauan yang terakhir ini memperlihatkan bahwa kriteria budaya tersebut berkaitan erat dengan kriteria wilayah. Dalam hal ini wilayah adalah penentu kuat sedang budaya adalah penentu penyerta, artinya, budaya adalah penentu yang bersifat pasif. Agak berbeda sifatnya dengan tinjauan atas dasar kriteria politik. Dalam hal terakhir ini wilayah juga merupakan penentu, tetapi atas penentu yang berupa wilayah ini kekuasaan politik mempunyai peranan yang bersifat aktif. Kembangsusutnya wilayah bergantung pada kemauan dan kekuatan politik. Maka dalam pendekatan ini wilayah merupakan penentu penyerta.

Dua Tinjauan

Akibat dari adanya dua macam pandangan

mengenai wilayah sebagai penentu tersebut timbul dua tinjauan:

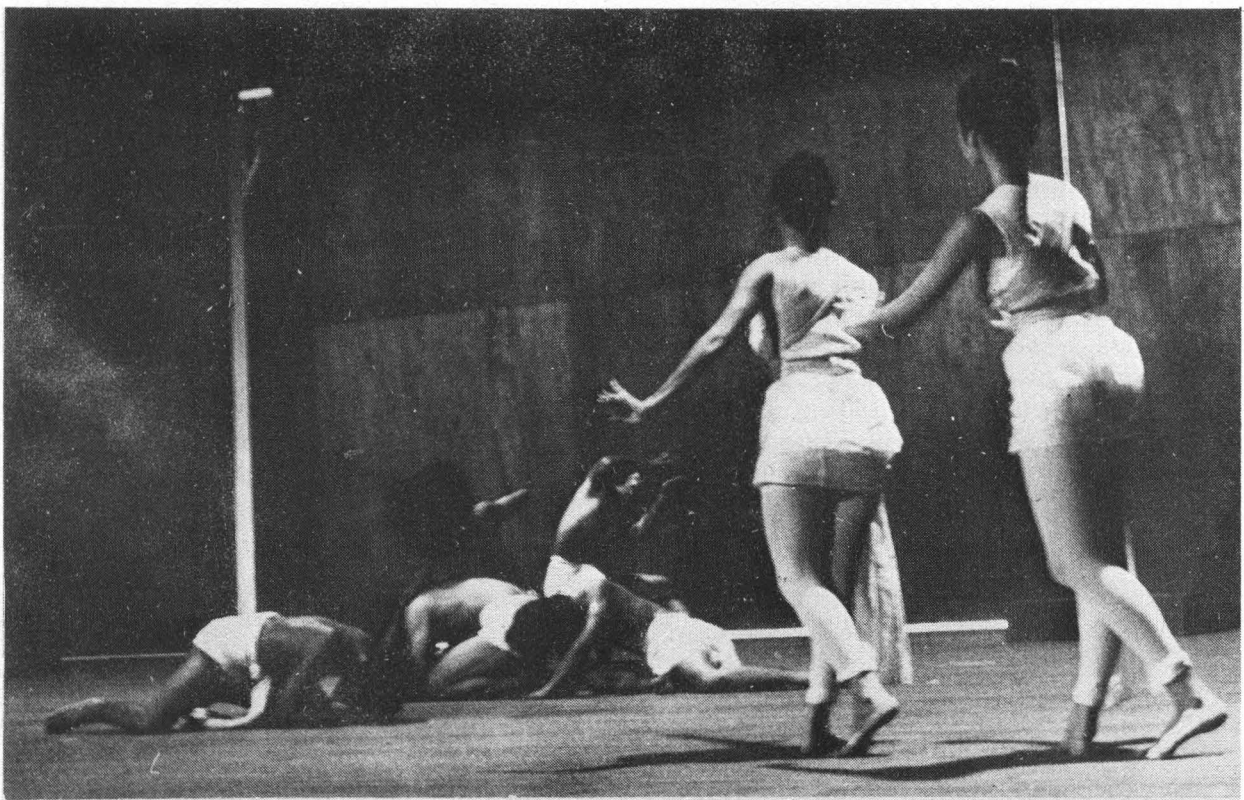
- a) tinjauan atas dasar budaya membawa kita untuk memasukkan ke dalam 'keranjang Indonesia' semua kebudayaan (jadi juga: semua seni tari di dalamnya) dari daerah-daerah yang kini adalah wilayah Indonesia; dan
- b) tinjauan atas dasar politik, membawa kita untuk memusatkan perhatian kepada seni tari yang hidup dalam lingkungan-lingkungan yang dijangkau oleh kekuatan "Indonesia-besar" atau "Nusantara-besar" pada masing-masing jamannya. Untuk jaman tertentu, ini bisa tidak menjangkau seluruh daerah yang kini termasuk Indonesia, sebaliknya bisa menjangkau daerah yang kini tidak termasuk Indonesia.

Tinjauan atas dasar Sejarah Politik lebih rumit daripada tinjauan atas dasar Sejarah budaya, karena untuk setiap masa kekuasaan tertentu harus dipersoalkan daerah-daerah mana saja yang dicakup oleh kekuasaan tersebut. Namun hasilnya akan memadai, karena ganti-bergantinya kekuasaan di daerah demi daerah akan mendapat perhatian besar, sedang kenyataan sering menunjukkan bahwa ganti-bergantinya kekuasaan tersebut mempunyai pengaruh tertentu atas wujud-wujud pernyataan seni.



Tarian Palembang dalam acara Bhineka Tunggal Ika di Istana Negara, Jakarta: menembus batas-batas daerah untuk menuju kesatuan Indonesia.

(Foto: Direktorat Kesenian Ditjen Kebudayaan Dep. P. dan K.)



*Sebuah karyatari sesudah Kemerdekaan: "Kenangan Masa Lampau" oleh Bagong Kussudiardjo (TIM, 1973).
(Foto: Hadi Pr.)*

Dalam hal ini perlu pula diperhatikan bahwa ada arus besar dan ada arus kecil yang mempengaruhi pergantian gaya atau pergantian konsep dalam kesenian. Arus besarnya ditentukan oleh kekuatan politik, sedang arus kecilnya ditentukan oleh migrasi.

Mengenai perubahan gaya atau pun perubahan konsep dalam kesenian itu, perlu pula dibedakan antara perubahan yang berlandaskan akulturasi dengan perubahan yang disebabkan oleh inovasi. Kekuatan politik maupun migrasi lebih pasti membawakan proses akulturasi, tetapi belum tentu juga inovasi. Namun suasana yang mendorong inovasi, jadi ke arah penemuan-penemuan, bisa diakibatkan oleh adanya kekuatan politik yang memadai untuk itu. Suasana yang memberikan kelonggaran untuk menemukan dan mencari yang baru-baru itu, pada gilirannya akan melahirkan pribadi-pribadi penemu.

Maka kita kembali kepada pertanyaan awal: ke-indonesiaan dari "Sejarah Tari Indonesia" itu hendak dilihat dari mana? Dari situasi sekarang, atautkah mengikuti sejarah dari konsep kesatuan Indonesia yang pernah kembang-surut di masa-masa lalu?

Kalau pertanyaan itu sudah dijawab dengan suatu pilihan, maka ada pilihan lain yang masih harus dilakukan: unsur apakah dari tari itu yang hendak ditinjau sejarahnya, unsur bentuknya atau unsur konsep seninya? Pada umumnya bentuk dan konsep memang berkait erat, karena bentuk adalah penjabaran dari konsep. Tetapi kadang-kadang terdapat pula perbedaan-perbedaan konsep yang tersamar karena keserupaan bentuk. Contoh dari kasus seperti itu adalah konsep *nrtya* yang pantomimik dan *nrtta* yang figuratif, yang sama-sama menggunakan perbendaharaan gerak yang bentuk-bentuknya bahkan sama. Sejumlah perbendaharaan gerak tertentu dapat digunakan dalam susunan-susunan yang semata-mata bertujuan untuk menciptakan keindahan bentuk, dengan dukungan irama yang mengalir dalam pola-pola tertentu, keseluruhannya tanpa dikaitkan dengan arti tertentu. Jadi, tari seperti ini bersifat nonrepresentasional, atau dinamakan juga tari murni. Dalam seni tari Hindu klasik genre seperti ini disebut *nrtta*. Sejumlah perbendaharaan gerak yang sama itu digunakan pula dalam genre *nrtya* yang bersifat representasional.

Di sini masing-masing gerak diberi arti, atau dengan kata lain dipakai untuk menyampaikan ar-

ti. Menjadi sulit untuk membedakan kedua genre tersebut jika yang kita lihat adalah relief-relief candi yang menggambarkan sikap-sikap perben-daharaan gerak yang dipakai oleh kedua-duanya.

Konsep-konsep dalam seni tari, di samping berkenaan dengan tipe ekspresi seperti yang telah diperbedakan di atas, juga dapat diperbedakan berdasarkan fungsi tari. Dengan melihat fungsi ini, kita dapati tari yang berfungsi sebagai sarana persembahan kepada Yang Maha tinggi atau Yang Maha kuasa, berbeda dengan tari yang berfungsi sebagai sarana hiburan. Fungsi-fungsi ini dapat memperoleh sorotan sentral, sedang perubahan bentuk ekspresinya mengikut sebagai faktor penyerta. Sebaliknya, kesatuan-kesatuan bentuk tertentu dapat dijadikan sasaran sorotan sentral, sedang fungsi-fungsi dilihat sebagai ciri penyerta

sebab sering kita jumpai wujud-wujud penyajian yang sifat ketariannya tidaklah amat menonjol. Ada bentuk-bentuk penyajian yang memadukan tari dengan akrobatik dan permainan kekebalan. Ada pula bentuk-bentuk penyajian teater yang mengandung tari, dialog dan nyanyi.

Dengan adanya berbagai bentuk penyajian ini, maka suatu batasan perlu ditentukan mengenai apa yang hendak disebut sebagai tari. Pada umumnya, segala penyajian yang mengandung unsur tari dimasukkan ke dalam perhitungan pada waktu orang membahas Sejarah Tari. Kenyataan adanya variasi penyajian tari ini menunjukkan bahwa sebenarnya perlu diadakan pembagian penyajian tari atas tipe-tipe, misalnya atas:



Gaya Bedaya Surakarta: pemilikannya telah meluas ke luar lingkungan asalnya. Tampak para remaja Jakarta dalam pergelaran di TIM, 1980. (Foto: Medkom DKJ)

yang dapat berubah-ubah. Cara penyorotan yang terakhir adalah yang lebih lazim dipakai di dalam studi Sejarah Kesenian.

Tari yang Mana?

Sejarah Tari adalah sejarahnya bentuk-bentuk atau fungsi-fungsi tari. Adakah obyek penelitiannya mudah ditentukan? Ternyata perlu ditegaskan, apa saja kemungkinan wujud tari itu,

1. tari sepenuhnya:
 - 1.1 tak mengandung cerita, dan
 - 1.2. mengandung cerita;
2. tari terpadu dengan unsur seni lain:
 - 2.1 tari dengan dialog,
 - 2.2 tari dengan nyanyi, dan
 - 2.3 tari dengan dialog dan nyanyi;
3. tari terpadu dengan permainan:
 - 3.1 tari dengan akrobatik,

- 3.2 tari dengan demonstrasi kekebalan,
- 3.3 tari dengan sulapan, dan
- 3.4 tari dipadu dengan dua atau lebih unsur permainan tersebut pada 3.1, 3.2 dan 3.3.

Tipe nomor 2 biasanya mengandung cerita, sedang tipe nomor 3 dapat mengandung cerita dapat tidak. Dalam penggolongan atas tipe-tipe di atas, unsur musik tidak secara khusus disoroti tersendiri karena unsur tersebut hampir selalu lengket tak terpisahkan dari gerak tari itu sendiri. Musik di sini diartikan secara luas, meliputi musik vokal maupun instrumental. Demikian pula paduan dengan unsur sastra tidak disorot tersendiri, karena sastra dalam seni pertunjukan selalu tampil melalui modus penyajian yang bervariasi, misalnya: dialog, nyanyian, resitasi seperti yang dilakukan oleh dalang.

Penggolongan atas tipe-tipe tersebut di atas memang masih kasar, hanya dimaksudkan untuk memungkinkan orang melihat secara gamblang. Apabila seorang peneliti telah menghadapi suatu daerah penelitian tertentu, maka pembagian itu dapat diperhalus. Peranan musik, sastra, dalang, dan lain-lain dapat dimasukkan sebagai faktor-faktor penentu yang dapat memperbedakan suatu bentuk penyajian dengan bentuk penyajian yang lain.

Dalam menentukan obyek penelitian, suatu kesulitan lain mungkin pula timbul, yaitu kesulitan untuk menentukan apakah suatu peristiwa tertentu itu sebenarnya bisa disebut tari atau bukan. Dalam pelaksanaan upacara-upacara tertentu terdapat bagian-bagian daripadanya yang membuat orang bisa menyebutkannya tarian juga, walaupun aspek keupacaraannya yang jauh lebih menonjol. Gerak-gerak yang teratur dan terarah lebih merupakan suatu tindakan upacara daripada suatu tarian. Gerak-langkah yang dilakukan adalah yang diperlukan buat upacara, dan sering kali sedemikian sederhana untuk disebut tari. Maka dalam hal ini seorang peneliti memerlukan sebuah definisi mengenai tari: sebuah definisi minimal dan sebuah definisi maksimal. Definisi minimal misalnya:

"tari adalah suatu susunan gerak beraturan yang dengan sengaja dirancang untuk mencapai suatu kesan tertentu";
sedang definisi maksimal misalnya:

"tari adalah bentuk upaya untuk mewujudkan keindahan melalui susunan gerak dan irama yang dibentuk dalam satuan-satuan komposisi."

Adanya kemungkinan untuk menggunakan ber-



Gubahan untuk pentas atas dasar ide dari tari pergaulan rakyat Betawi: "Plesiran" karya Yulianti Parani (TIM, 1972).
(Foto: Medkom DKJ)

bagai definisi inilah yang harus disadari oleh seorang yang hendak terjun ke penelitian Sejarah Tari. Beberapa definisi dapat dipakai bersama-sama, tetapi harus senantiasa dengan kesadaran akan artinya sebagai penentu variasi.

Pendekatan Sinkronis dan Diakronis

Suatu penelitian Sejarah Tari, seperti halnya penelitian sejarah pada umumnya, dihadapkan pada tuntutan untuk berjas-jelas mengenai pendekatan yang digunakannya: sinkronis atau diakronis. Pendekatan diakronis, seperti telah disinggung di atas, menuntut kejelasan mengenai pokok bahasan sentral yang hendak dilihat perubahan dan perkembangannya sepanjang jaman. Di situ perlu dijelaskan benar apa yang merupakan pokok bahasan sentral dan apa yang merupakan pokok bahasan penyerta.

Sebaliknya, tinjauan sinkronis berusaha mencapai pemahaman yang menyeluruh mengenai ihwal tari pada suatu titik waktu dan tempat tertentu. Tinjauan di sini berfaset-faset, untuk memberi gambaran selengkap mungkin mengenai arti tari dalam sistem budaya dan sistem masyarakat tertentu, pada suatu kurun waktu tertentu pula.

Tinjauan sinkronis jika dilakukan atas tari di

masa kini dapat menggunakan metode pengamatan langsung dan wawancara. Ini adalah **Ethno-choreology** atau disebut juga *Dance-Ethnology*, suatu nama sub-disiplin yang dianggap kurang memadai lagi, karena dalam kenyataan pokok telaahnya tidak lagi terbatas pada tari dalam lingkungan-lingkungan etnis, melainkan juga yang berlaku di kota-kota besar. Karena obyek yang diteliti masih hidup, maka kemungkinan untuk mengulang pengamatan selalu tersedia (meski dengan persyaratan yang bisa cukup berat, misalnya harus menunggu berlalunya suatu daur waktu tertentu yang amat panjang).

Sebaliknya jika yang menjadi pokok bahasan adalah tari di masa lalu. Bahan-bahan informasi biasanya tidak lengkap dan amat terbatas pula jenisnya. Metode penelitian yang diperlukan berbeda pula dari metode yang digunakan pada Etnologi Tari, karena sumber-sumber datanya berbeda. Untuk dapat mengeluarkan data dari sumber-sumber tersebut diperlukan kemampuan tertentu di bidang arkeologi/sejarah seni rupa, sejarah kuna/epigrafi dan filologi.

Hasil-hasil studi dengan menggunakan dasar tinjauan sinkronis ini amat bermanfaat untuk memberikan gambaran-gambaran lengkap menge-



Tari untuk Pendidikan, suatu aspek tari yang belum cukup mendapat perhatian. Di sini tampak mahasiswi LPKJ melatih di Lab School IKIP Jakarta. (Foto: Andi Arnold)

nai arti tari dalam struktur kebudayaan tertentu. Tinjauan diakronis akan menjadi lebih mantap jika dapat menggunakan hasil-hasil studi sinkronis tersebut.

Masalah Periodisasi

Menentukan pembabakan jaman adalah suatu pekerjaan yang tak dapat dielakkan jika orang hendak menyusun Sejarah Tari Indonesia. Pertanyaan yang dihadapi adalah: apakah pembabakan itu dapat demikian saja mengikuti pembabakan dari Sejarah Politik?

Satu-satunya usaha mengadakan pembabakan Sejarah Tari Indonesia telah dilakukan oleh Soedarsono (periksa bukunya antara lain *Djawa dan Bali: Dua Pusat Perkembangan Tari Tradisionil di Indonesia*. Gadjah Mada University Press, Jogjakarta, 1972). Ia membagi jaman-jaman tidak semata-mata berdasarkan kekuasaan politik, melainkan berdasarkan tata masyarakat. Secara garis besar ia membuat pembabakan Sejarah Tari Indonesia atas: jaman masyarakat primitif, jaman masyarakat feodal dan jaman masyarakat modern. Dalam penjelasannya ternyata bahwa yang dimaksudkannya dengan jaman masyarakat primitif adalah jaman prasejarah yang dibaginya lebih terperinci atas jaman batu dan jaman logam. Sedang jaman feodal, khususnya di Jawa, dibaginya atas: jaman Indonesia-Hindu, jaman Indonesia-Islam, jaman invasi bangsa Barat dan jaman Pergerakan Nasional. Dasar dari pembabakan ini tidak diuraikannya dengan jelas, tetapi di sana-sini tersirat keterangan bahwa ia melihat berubahnya lingkungan kegiatan tari mengikuti perubahan-perubahan tata masyarakat tersebut. Dalam memerinci jaman primitif dan jaman feodal, tampak bahwa ia menggunakan faktor kebudayaan sebagai penentu. Jadi keseluruhan pembabakannya merupakan kombinasi antara kriteria tata masyarakat dan kriteria kebudayaan. Hanya sayang tidak diberikan argumentasi yang gamblang mengenai mengapa perkembangan tari harus dilihat dalam rangka urutan jaman yang dipaparkannya itu. (Dalam uraian mengenai isi dari jaman-jaman itu sayang terdapat beberapa asumsi yang terlalu tergesa-gesa dikemukakan, tanpa dukungan dari data; sedang beberapa informasi pun tidak tepat. Periksa khususnya halaman 36-52 dari buku yang disebutkan di atas).

Edi Sedyawati pernah pula melontarkan pemikiran mengenai pembabakan Sejarah Tari Indonesia (periksa artikelnya, "Jalan Perkembangan Tari di Indonesia", majalah *Budaya Dja-*

ja, 54 tahun V, November 1972, hal. 654--662). Ia membagi jalan perkembangan (sejarah) tari di Indonesia atas tahap-tahap abstrak yang tak dapat secara persis dikaitkan dengan satuan-satuan waktu tertentu.

Pembagian tahap-tahapnya adalah atas:

- 1) tahap kehidupan terpencil dalam wilayah-wilayah etnik;
- 2) tahap masuknya pengaruh-pengaruh luar sebagai unsur asing;
- 3) tahap penembusan secara sengaja atas batas-batas kesukuan, sehubungan dengan tampilnya nasionalisme Indonesia;
- 4) tahap gagasan mengenai pengembangan tari untuk taraf nasional;
- 5) tahap kedewasaan baru yang ditandai oleh pencarian nilai-nilai di dalam tari itu sendiri.

Keindonesiaan merupakan kriteria utama dalam pentahapan di atas itu.

Dalam kesempatan lain, ia melakukan penelitian dengan pendekatan sinkronis (Periksa hasil penelitian "Tari Dalam Sejarah Kesenian Jawa Dan Bali", proyek penelitian No. 282/PSSR/DPPM/9/77, Ditjen Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan). Di sini yang disoroti adalah tari dalam suatu masa dan suatu satuan budaya tertentu, yang termasuk tahap kedua dari pembagian di atas. Khususnya yang disoroti itu adalah tari di daerah sekitar Borobudur-Prambanan pada abad-8—10 Masehi. Dalam batas ruang dan waktu yang relatif sempit itu, di telaah apa saja jenis tari yang ada dan apa fungsinya. Semua sumber data yang ada mengenai masa dan wilayah tersebut digunakan, sehingga dengan demikian diharapkan muncul pemahaman maksimal mengenai tari di masa dan wilayah yang bersangkutan. Studi-studi seperti ini jika telah semakin banyak dilakukan mengenai berbagai satuan wilayah-masa, akan dapat memberikan umpan balik yang memungkinkan kita membangun periodisasi yang lebih memadai untuk Sejarah Tari Indonesia.

Pada akhirnya, masalah periodisasi ini tak dapat dilepaskan dari masalah sumber-sumber data. Kadang-kadang kita terpaksa menjadi seakan-akan kurang "fair" terhadap suatu jaman/wilayah tertentu, semata-mata karena kita memang tak dapat mengada-ada mengenai suatu jaman/wilayah yang sumber datanya memang langka.

Misalnya saja mengenai masa Prasejarah. Karena tidak cukupnya sumber yang dapat digunakannya, maka Soedarsono terpaksa

menduga-duga dengan mengatakan antara lain:
 "... walaupun pada jaman Batu itu tak ada peninggalan satupun yang ada sangkut pautnya dengan tari, tetapi pada jaman itu pasti sudah ada tari. Hal ini juga lebih bisa dikuatkan lagi dengan adanya kenyataan bahwa di antara cabang-cabang kesenian itu yang paling tua adalah seni tari." (Soedarsono, *op.cit.*, hal. 37)

dan juga:

"... pada jaman masyarakat primitif yang meliputi jaman Batu dan jaman Logam, di mana kehidupan manusia masih sangat dipengaruhi oleh kekuatan alam sekitarnya yang bersifat magis, maka sekali lagi tari-tarian mereka lalu bersifat magis dan sakral dan suci. Bentuk tari-tarian mereka pun masih sederhana pula, sesuai dengan instrumen musik pengiringnya yang sederhana dan hanya satu macam itu saja. Tari-tarian mereka hanya menirukan gerakan-gerakan alam dengan gerakan-gerakan tangan, kepala, serta depakan-depakan kaki." (Soedarsono, *op.cit.*, hal. 39). (Penyesuaian ke Ejaan Yang Disempurnakan oleh penyalin). Demikian pula ketidakadilan serupa dapat diterima oleh daerah-daerah tari tertentu. Dalam hal ini, suatu daerah yang pernah diteliti untuk sebuah monografi etnologi

lebih memungkinkan penampilan yang tepat dari data tarinya dibandingkan dengan daerah yang tak pernah tersentuh oleh penelitian etnografi.

Sebagai kata akhir, perlu kiranya diajukan di sini suatu konsep seni yang dapat dijadikan sasaran pengamatan utama dalam meneliti sejarah tari, yaitu konsep gaya. Gaya tari dapat dijelaskan sebagai:

suatu gugusan sifat-sifat tertentu yang memberikan kesan khas pada seni tari yang bersangkutan, dan yang didukung oleh tehnik tari tertentu yang khas pula baginya.

Sejarah Tari dapat disusun sebagai riwayat timbul tenggelamnya gaya-gaya tari. Namun keterbatasannya ada juga, karena untuk dapat memberikan deskripsi yang sempurna dari suatu gaya tari tertentu dibutuhkan penelaahan yang disertai pengamatan total. Artinya, uraian yang tepat mengenai suatu gaya tari tak dapat diperoleh semata-mata dari gambar-gambar atau dari uraian-uraian tertulis yang fragmentaris saja. Dengan demikian, untuk mendapatkan pengetahuan mengenai gaya tari dari masa yang silam banyak diperlukan interpretasi, yang sudah tentu harus didukung sebaik mungkin oleh data pembandingan.

RIWAYAT HIDUP SINGKAT



Nama : Edi Sedyawati Binti Iman Sudjahri
 Lahir di : Malang, pada 28 Oktober 1938.
 Pendidikan : terakhir Fakultas Sastra Universitas Indonesia jurusan Arkeologi (lulus 1963).
 Pekerjaan : Pengajar pada Fakultas Sastra Universitas Indonesia dan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta.
 Minat penelitian : Sejarah Kesenian Indonesia, baik bidang Seni Rupa maupun Seni Pertunjukan.

Kecuali dalam beberapa laporan penelitian, hasil-hasil pengamatannya dituangkan dalam karangan-karangan pendek di majalah-majalah: *Arkeologi*, *Budaya Jaya*, *Majalah Ilmu-ilmu Sastra Indonesia*; atau pada pertemuan-pertemuan seperti: Seminar Pekan Wayang Indonesia I, Pertemuan Ilmiah Arkeologi I dan II, Konferensi IAHA (International Association of Historians of Asia) VII dan VIII, dan lain-lain. Ia juga menulis entries mengenai Tari untuk *Ensiklopedi Indonesia* edisi baru terbitan Elsevier.

Judul artikel-artikelnya antara lain: "Wayang Dalam Kesenian Jawa Kuna", "Gambyong menurut Serat Cabolang dan Serat Centini", "Serangkai Relief Tari Pada Candi Rara Jonggrang, Prambanan", "Pemerincian Unsur Dalam Analisa Seni Arca", "Kesatuan Gaya Seni Arca Antara Candi Rara Jonggrang dan Plaosan Lor", "Iconographical Data From Old Javanese Kakawins", "Peranan Penelitian dalam Penyelenggaraan Pendidikan Kesenian", "Ikonografi Hindu dari Sumber-sumber Prosa Jawa Kuna", "Permasalahan Telaah Ikonografi Dari Sumber-sumber Jawa Kuna", "The Question of Indian Influence on Ancient Javanese Dance", "Tekateki Sebuah Naravahana", dan lain-lain. Tulisan-tulisannya yang berupa resensi pertunjukan-pertunjukan dimuat dalam harian-harian *Sinar Harapan* dan *Kompas* serta majalah *Tempo*.

Jabatan yang pernah dipegang:

Pejabat Ketua Bidang Koreografi pada Lembaga Musikologi dan Koreografi, Ditjen. Kebudayaan Dep. P. dan K. (1970-'74); Ketua Jurusan/Akademi Tari pada Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (1971-'77); Pengurus Harian Dewan Kesenian Jakarta (1971-73); anggota Dewan Kesenian Jakarta (1971-'76); Ketua Seksi Arkeologi, Fakultas Sastra UI (1974-'76).

Tari Klasik Gaya Yogyakarta

Oleh: B.P.H. Surjobrongo

Telah menjadi kenyataan bahwa di kalangan masyarakat pada umumnya, bahkan di dalam lingkungan penari gaya Yogya sendiri, terdapat kesalahpahaman tentang tari klasik Yogya ini. Pernyataan demikian terdengar agak janggal, tetapi ini adalah suatu kenyataan.

Apa sebabnya?

Di kalangan luar istana para penari mendapat asuhan dan didikan dari Sekolah Tari Krido Bekso Wiromo dengan guru-guru yang terdiri dari para pengasuh tari kraton pada jaman sebelum Perang Dunia II. Di sini para siswa-penari hanya mendapat didikan teknis belaka sehingga mereka mengira bahwa tari gaya Yogya hanyalah itu saja, sedangkan pada hakikatnya tidak berhenti pada keahlian teknik belaka.

Di dalam kraton, justru ilmu dan seni jiwa merupakan unsur yang menentukan para penari terasnya. Sedangkan ilmu ini tidak selalu diketahui oleh para guru tari karena tidak diajarkan kepada setiap murid atau pun guru. Hal ini disebabkan karena dikhawatirkan akan disalahtafsirkan oleh siswa atau pun guru yang tidak memenuhi syarat kematangan, kejiwaan, bakat, dedikasi, disiplin, dan tingkatan kecerdasan. Menurut pengalaman, seseorang yang telah dihindangi oleh rasa sombong, sukar sekali untuk dapat menerima ilmu *Joget Mataram*.

Kaidah dalam Seni Tari Jawa Yogyakarta

Sifat tari klasik gaya Yogyakarta adalah abstrak-simbolis, yang mengandung maksud seakan-akan permainan garis atau *lijnenspel* di dalam tari kita tidak ada artinya, tetapi di dalam *stilering* yang dilakukan sejauh mungkin, terletak perlambang dari karakter yang dikandung dalam ragam-ragam tari. Misalnya dalam ragam tari

Limpur dan Kambeng dilambangkan sifat-sifat yang tenang, tabah dan sederhana, sedangkan dalam ragam tari *Kalang-Kinantang* dilambangkan sifat angkuh dan banyak tingkah. Untuk motif-motif tari seperti *gajah-ngoling*, *wedi-kengser*, *menjangan*, dan *ranggah* sudah dapat dimengerti sesuai dengan namanya. Di dalam tari gaya Yogya, *stilering* berlaku begitu jauh sehingga antawencananya diatur menurut modulasi yang telah ditetapkan.

Pedomannya adalah *antep*, lantang dengan dititikberatkan pada percakapan yang terang, sedang syarat yang terakhir inilah yang oleh kebanyakan penari justru diabaikan. Penari yang tidak terlatih dalam modulasi suaranya akan *sasar-susur* dalam tekanan kata-katanya. Unsur *greged* dan *sengguh* amat penting pula di dalam *antawecana* kita, sedangkan nada gamelan harus menjadi perhatian penari juga, agar di dalam suasana tegang, suaranya dapat ditingkatkan satu nada lebih tinggi, misalnya, dari *jangga* ke *dada* dengan mempercepat pengucapan rangkaian kata-kata.

Antawecana yang demikian adalah peninggalan dari masa sebelum adanya pengeras suara, yang pada waktu itu suara para penari harus dapat terdengar di segala penjuru pentas.

Patokan-patokan tari di dalam kraton sesungguhnya tidak seketat yang diperkirakan oleh kalangan luas. Memang sangat ketat untuk tingkat elementer, tetapi bagi para penari teras tidaklah demikian keadaannya. Mereka diberikan kebebasan yang luas untuk menafsirkan semua gerak dan sikap, sesuai dengan selera pribadi mengenai perannya di dalam garis-garis tertentu sehingga timbul gaya yang menjadi ciri khas dari beberapa penari tertentu. Kebanyakan dari

mereka malah menyimpang dari peraturan-peraturan yang berlaku terutama di dalam menghayati peranan dalam pewayangan yang membutuhkan penjiwaan khusus, misalnya *ladak*, *luruh*, *jatmika*, dan *branyak*.

Di dalam tari gaya Yogya terdapat 2 macam patokan, yaitu *patokan baku* dan *patokan tidak baku*.

Patokan baku adalah patokan yang *harus/mutlak* ditaati oleh seorang penari putra dan putri, yang ingin mencapai tingkat optimal dalam seni tarinya.

Patokan itu terdiri dari 7 pasal, yaitu sebagai berikut.

1. **Pandangan** Seorang guru dapat mengukur konsentrasi batin seorang penari melalui pandangannya yang terarah; mata yang berkedip-kedip atau yang mengarah ke mana-mana (*jelalatan*) dapat diartikan *rongeh* atau kasar dengan konsentrasi batin yang lemah; untuk tari gaya Yogya ini merupakan kesalahan yang amat besar.

Pandangan yang terarah dapat diatur oleh seorang penari menjadi pandangan lunak atau tajam. Dengan sendirinya kemudian dapat meluas menjadi ulat dan semu atau ekspresi muka sehingga setiap pergolakan jiwa seperti marah, gembira, *sengsem* atau cinta, dapat diekspresikan secara sangat *refined* (*fisionomis*).

2. **Pacak-gulu** Pacak gulu adalah salah satu gerak tari yang sukar, kebanyakan penari bukan menggerakkan *gulunya* (lehernya), tetapi kepalalah yang digerakkan; dalam tari cara demikian dinamakan *pacak-rai* bukan *pacak-gulu*. Yang betul harus berpangkal pada *jiling*, sehingga *pacak-gulu tekuk jiling*, yang dalam tari Yogya terdapat 4 macam yaitu:

- a. *pacak-gulu baku* atau pokok;
- b. *tolehan*, ini dapat dibagi dalam *tolehan biasa* dan *nglenggot*;
- c. *coklekan*, khusus untuk tari golek, cantrik dan kera, dan tidak boleh digunakan untuk Bedoyo/Srimpi;
- d. *gedheg*, khusus untuk gagahan.

3. **Deg** Sikap *torso* yang tegak lurus tanpa menegangkan pundaknya karena akan mengganggu gerak leher dan lengannya; juga agar pernafasan dapat berjalan lancar.

4. **Gerak cethik** gerak ini amat penting untuk keluwesan gerak kaki dan lambung sehingga dapat terhindar dari gerak-gerak yang salah, yaitu pada *oyogan-dengkul* dan *oyogan-lambung* yang tampak datar, kurang luwes.

Apabila *cethik* telah dapat digerakkan sesuai dengan fungsinya sebagai pengerem gerak-gerak yang berlebihan yang tampak *geforceerd*, maka tarinya akan tampak tenang dan stabil. Cethik baru dapat berfungsi dengan lancar dan baik setelah paha berada dalam posisi yang benar.

5. **Mlumahing pupu** atau terbukanya posisi paha, yang mempunyai fungsi agar tarinya tampak stabil, fleksibel dan ringan; tanpa posisi ini *footwork*/perincian gerak kaki akan tampak berat dan kurang trampil, terutama untuk adegan perangan dan junjungan kaki, di mana keseimbangan/*balans* harus sempurna; kecuali itu *cethik* akan sukar dapat digerakkan.

6. **Nyeklintingnya jari-jari kaki** memberikan konsentrasi pada bagian kaki sehingga kaki tertanam kokoh di atas lantai, yang akan mempengaruhi intensitas dari semua gerakan dan sikap dari seluruh badan.

7. **Mendhak** yang mapan dapat memberikan gerakan kaki yang lebih hidup sehingga tarinya tampak ebrah tidak mringkus karena ruang geraknya menjadi lebih luas. Jika penari kurang *mendhak* tariannya akan tampak lemah, tanpa konsentrasi; intensitas gerak menjadi kosong tak berisi. Sebaliknya, terlalu *mendhak* akan menghasilkan tarian yang *geforceerd*, *ngoyo* atau terlalu banyak tenaga yang terbuang tanpa guna, *onnodige kracht-verspilling*. Semua gerakan merupakan kesatuan dari gerak-gerak tersendiri, tetapi yang saling berkaitan dengan sinkronisasi yang sempurna.

Apabila patokan-patokan itu ditaati oleh para penari dengan sungguh-sungguh, makin lama tari mereka akan makin mapan sehingga dapatlah mereka melepaskan diri dari faktor kebetulan, seperti kebetulan saja mereka kali ini menari baik, tetapi jelek sekali pada kesempatan lain.

Demikian secara *sumier* penjelasan tentang patokan-patokan baku dalam tari gaya Yogya yang semestinya harus dihayati oleh setiap penari. Akan tetapi, anehnya oleh penari sekarang justru malah diabaikan, padahal tanpa penghayatan terhadap patokan-patokan dasar ini, amat sukarlah bagi seorang penari untuk dapat mencapai kematangannya; dan mereka hanyalah mementingkan ragam-ragam tarinya, yang sebenarnya tidak dapat dilakukan dengan cermat tanpa berpangkal pada patokan-patokan di atas. Maklumlah bahwa seorang penari pada suatu

ketika akan mencapai batas kemampuan teknisnya, yang baginya merupakan titik mati. Tanpa kematangan teknis tarinya tidaklah akan makin mapan, bahkan akan mengalami kemunduran karena mengabaikan patokan-patokan baku itu. Lebih-lebih apabila sudah tidak didampingi seorang guru yang kompeten. Semuanya ini berdasarkan pengalaman kita selama bertahun-tahun. Hanya seorang guru yang kompetenlah yang mampu mengangkat seorang penari dari titik mati ini dengan pengisian ilmu dan penyempurnaan atau perfeksi dalam garis-garis yang rumit. Seorang guru yang belum ahli tidak akan mampu menjalankan tugas yang demikian rupa. Dia tidak akan dapat memperbaikinya, bahkan kebanyakan justru merusak.

Semua yang tersebut di atas adalah mengenai patokan baku. Mengenai patokan yang tidak baku sehubungan dengan ragam-ragam tari yang meskipun polanya telah ditetapkan, tetapi penerapannya boleh menyimpang dari patokan sesuai dengan interpretasi dan selera si penari sendiri. Seorang guru dapat memperkenalkan asal si penari dapat memenuhi 3 syarat, yaitu dijalankan dengan *luwes*, *patut* atau *sreg*, dan *bersih* atau cermat.

Jelasnya demikian, apabila suatu ragam tari dilakukannya dengan supel dan lancar, sesuai dengan bentuk badannya atau peranannya, dan dilakukan dengan keyakinan penuh tanpa mengurangi keindahan gerakannya.

Semua patokan-patokan ini dimaksudkan agar para penari apabila diamati dari berbagai sudut, ekspresi plastisnya akan tampak rapi dan serasi.

Seorang guru harus dapat mengetahui kekurangan yang telah menjadi pembawaan fisik dari seorang penari. Misalnya kaki yang lemah, leher yang pendek, ukuran kaki atau lengan yang tidak sesuai dengan torsonya. Guru dapat menyembunyikannya dengan cara menari yang khusus, yang kerap kali menyimpang dari patokan-patokan yang telah ditetapkan.

Sungguh tidak ringan atau mudah tugas seorang guru dalam hal ini.

Teknik Berlatih dalam Tari Jawa Gaya Yogyakarta

Sesungguhnya dapat dikatakan tidak adanya sistematis dalam latihan menari di dalam kraton. Namun, kesempatan untuk berlatih pada zaman Sri Sultan Hamengku Buwono VIII, yaitu sebelum Perang Dunia II, amatlah leluasa.

Setiap hari diadakan latihan menari pada siang hari, yaitu pukul 10.00 — 15.00 untuk pria

dan pada malam hari pukul 19.00 — 21.00 untuk putri, kecuali pada hari Jumat dan malam Jumat. Sedang dalam bulan Puasa semua kegiatan dihentikan.

Untuk putri selalu diajarkan tari Bedoyo dan Srimpi. Untuk pria dititikberatkan pada wayang-wong yang akan dipentaskan setiap 1½ tahun sekali secara masal, yang pada saat itu 400—500 orang penari turut mengambil bagian. Pementasannya berlangsung 2, 3 atau 4 hari secara hampir terus-menerus, dimulai pada pukul 06.00 pagi tepat sehingga pukul 22.00 atau 23.00, atau seharinya selama 16--17 jam; penabuhnya terdiri atas 3 kelompok.

Selama pementasan ini berlangsung, semua panari, penabuh, wiraswara dan para perias ditampung dalam satu bagian istana. Pergelaran sebesar ini dapat disaksikan oleh umum, lagi pula tanpa dipungut biaya.

Sebelum pementasan resmi dilaksanakan, beberapa bulan sebelumnya diadakan *gladi resik* atau *general-rehearsal* untuk mengetes kemampuan para pelaku; sampai di mana persiapan mereka, baik fisik, mental maupun spiritual dalam menghadapi tugas seberat itu. Bila perlu diadakan perubahan-perubahan.

Memang sangat berat tugas para penari untuk berkonsentrasi selama berjam-jam dengan menumpahkan segala potensi lahir dan batin dalam menghayati peranannya; maklumlah bahwa setiap *jejeran* berlangsung 1—2 jam dan para pelaku harus berada dalam sikap sempurna selama itu. Artinya, dengan *pandangan* yang terarah, *deg* yang tegak lurus dan tidak boleh bergerak walaupun diganggu oleh seekor semut atau lebah.

Di samping latihan-latihan pada siang hari, para penari pria kerap kali masih diberikan tugas untuk berlatih pada malam hari, dalam pasamuhan menjamu tamu resmi dari Sri Sultan.

Teranglah bahwa para penari dapat mengembangkan bakatnya dengan leluasa di bawah pengawasan para guru yang bermutu. Para kader dididik dalam latihan *tayungan* yang setiap hari diadakan sebelum latihan wayang-wong dimulai, selama ¾ jam.

Dalam latihan ini tidak ada sistematika, para calon penari hanya meniru-nirukan ragam tari dasar dari para penari yang lebih lanjut (senior) yaitu tari impur untuk *alusan* dan tari kalangkinantang untuk *gagahan*.

Para calon penari yang tampak berbakat, mendapat pengawasan khusus dari para guru dan sebagian dipersiapkan untuk diberikan peranan putri dalam wayang-wong.

Maklumlah bahwa pada waktu itu peranan putri dalam wayang-wong dilakukan oleh anak laki-laki karena pada waktu itu dianggap tidak sopan apabila seorang putri yang terhormat menari bersama-sama laki-laki. Bahkan tari golek dilakukan oleh anak laki-laki pula, waktu itu, karena tari itu dianggap terlalu *frivool* atau terlalu *pernes* apabila dilakukan oleh seorang putri. Peraturan tata susila masih sangat ketat.

Di dalam Kraton terdapat 3 tingkatan guru beksa, yaitu sebagai berikut.

1. Guru yang hanya menangani tingkat *tayungan* saja, yaitu tingkat elementer.
2. Guru-guru yang hanya menangani peran pembantu (figuran) dalam wayang-wong.
3. Guru-guru yang bertanggung jawab penuh dalam mematangkan para penari yang berbakat. Dalam hal ini sebagian besar tergantung pada murid itu sendiri karena tanpa kemauan keras dari si penari, seorang guru tidak dapat berbuat banyak.

Tanpa ambisi untuk mengetahui batas kemampuannya, seorang penari akan tetap menjadi penari bermutu sedang saja. Soal ini diinsyafi penuh oleh para penari waktu itu; mereka lalu belajar (*meguru*) pada salah seorang guru utama, dengan berkunjung ke rumahnya.

Cara mereka memberikan pelajaran waktu itu amat sukar ditangkap oleh para siswa yang belum banyak pengalaman dan pengetahuannya.

Mereka menggunakan istilah-istilah khusus seperti, misalnya, kurang *kencang*, *cemplang*, *rongeh*, *keder*, *reged*, dan *kidhung*.

Si murid harus mencari sendiri apa yang dimaksud oleh gurunya. Cara ini memaksa seorang murid untuk berpikir dan melatih diri sehingga mengetahui apa yang dimaksudkan gurunya. Cara demikian itu merupakan seleksi untuk mengetahui kecerdasan, dedikasi, dan ketekunan untuk membentuk seorang penari klas (*klasse-danser*) yang kelak akan mendapat peranan penting.

Peranan seorang guru dalam hal ini adalah menggali segala potensi lahir dan batin yang masih tersembunyi di dalam tubuh muridnya. Para muridnya yang kurang mampu akan mundur teratur menghadapi cara didikan demikian, lalu tinggal murid-murid yang mempunyai tekad yang besar yang sanggup meneruskan.

Tidaklah Demikian Cara memberikan Pelajaran Tari Waktu Sekarang

Sekolah tari Krido Bekso Wiromo memperkenalkan cara yang sistematis, yang terdiri dari teori dan tanpa gamelan selama ½ tahun.

Pada tahap pertama diajarkan teori sikap-sikap dasar dari leher, torso, tangan dan kaki, untuk ragam tari impur bagi alusan dan kalang-kinantang bagi gagahan; untuk bagian putri dipelajarkan sikap-sikap dasar dari *sari-tunggal* yang terdiri dari 24 macam ragam tari, kesemuanya tanpa iringan gamelan, hanya dengan hitungan 1 sampai 4 selaras dengan irama gamelan.

Pada tahap kedua dipraktekkan semua yang didapat dalam tahap pertama dengan iringan gamelan.

Pada tahap ketiga, para penari pria mendapat pelajaran *enjeran* beserta perangnya dan bagian putri mendapat pelajaran tari *Srimpi*.

Lama kursus seluruhnya 3 tahun dengan latihan 3 kali dalam seminggu. Ini tidak berarti bahwa para siswa telah mahir menari sesudah menyelesaikan kursus ini. Jadi, mereka masih membutuhkan pengalaman sebanyak-banyaknya di bawah pengawasan para guru, lebih-lebih apabila mereka mengabdikan diri dalam kraton. Di tempat ini mereka masih mendapatkan pendidikan khusus dalam bidang kehalusan gerak, keluwesan, ketelitian, patrap, dan penjiwaan sesuai dengan standar Kraton.

Sekolah tari Krido Bekso Wiromo berdiri atas prakarsa Persatuan para Pemuda waktu itu, yaitu *Jong Java*. Mereka dalam bidang politik dan ekonomi selalu mengalami hambatan dan kegagalan karena kekerasan politik kolonial Belanda. Oleh karena itu, *Jong Java* mengalihkan perjuangan mereka dalam bidang kebudayaan, khusus pada keseniannya. Untuk itu, pada tahun 1918 suatu delegasi memohon kepada Sri Sultan Hamengku Buwono VII agar tari-tarian istana diperbolehkan untuk diajarkan kepada umum, di luar tembok Kraton. Permohonan ini dikabulkan oleh Sri Sultan dengan ikhlas hati dan Putra Mahkota, Sri Sultan Hamengku Buwono VIII diperintahkan melaksanakan dengan sebaik-baiknya dan kedua saudaranya G.P.H. Tejukusumo dan B.P.H. Suryodiningrat ditunjuk sebagai direktur utamanya dalam bidang teknis. Semula segala biaya dipikul oleh pihak istana, dan sebagian guru-guru Kraton mendapat tugas untuk menangani pelajaran-pelajarannya.

Pada waktu itulah tercipta sistematis dalam memberikan pelajaran menari. Krido Bekso Wiromo pula mengawali peranan-peranan putri pewayangan yang dilakukan oleh para siswa putri sendiri, meskipun proses ini berlaku setapak demi setapak.

Di samping Krido Bekso Wikromo ada pula sekolah tari yang berasal dari kraton yang bernama *Bebadan Among Bekso Kraton*. Setelah di

dalam istana tidak diadakan latihan menari lagi, karena suasana Negara masih keruh setelah berakhirnya Perang Dunia II, maka Sri Sultan Hamengku Buwono IX merasa perlu, demi kontinuitas seni tari gaya Yogyakarta, untuk memindahkan kegiatan-kegiatannya dari dalam istana keluar istana agar umum mendapat kesempatan diasuh oleh guru-guru kraton. Sekolah ini didirikan pada tahun 1950 dan bernaung di bawah Kawedanan Ageng Punakawan Krido Mardowo, suatu instansi di dalam istana yang mengurus bidang kesenian.

Sejak bulan Agustus 1973 Kawedanan Ageng Punakawan Krido Mardowo, telah membuka kesempatan pula bagi umum untuk belajar menari di dalam Kraton, yang juga merupakan promosi kepariwisataan.

Sejak dahulu kala para putra-putri Sri Sultan diharuskan belajar menari karena di dalam pelajaran tari terkandung unsur-unsur pendidikan mengenai tata susila dan tata krama yang pada waktu itu sangat diperhatikan, misalnya, *sila*, *lampah-pocong*, *ndadap* dan berjalan yang teratur lebih-lebih apabila telah dapat menyelami bidang seni jiwanya.

Dalam mendalami teknik tari oleh para guru ditekankan pada kepekaan irama-gending (*ritmis-gevoelig*), kepekaan irama-gerak (*bewegings-gevoelig*) dan irama-jarak (*afstands-gevoelig*).

Adapun penjelasannya adalah sebagai berikut:

1. *ritmis-gevoelig* adalah kemampuan mengikuti irama gending dengan cermat dengan tekanan pada *kethuk*, *kenong*, *kempul* dan *gong*.
2. *bewegings-gevoelig* adalah kemampuan menggerakkan anggota badan dalam tempo yang tetap sehingga menghasilkan rangkaian gerak yang *vloeïend*, *mengalir*.
3. *afstands-gevoelig* adalah kemampuan pengambilan jarak antara anggota badan yang digerakkan yang harus selalu tetap pula, menurut selera yang telah ditetapkan sendiri.

Semua pola-gerak berdiri sendiri, tidak boleh saling mempengaruhi, tetapi digerakkan dengan sinkronisasi yang sempurna.

Dengan menghayati kesemuanya itu dan mentaati patokan-patokan baku, seorang penari tampak ringan dalam menari dan enak dilihat.

Memang maksud dari patokan baku adalah semata-mata agar dapat menari seekonomis dan seefisien mungkin. Sungguh tidak mudah tugas seorang guru tari, terutama bila pelajarannya sudah mulai meningkat ke taraf pewatakan dalam tari.

Perwatakan dalam Tari Gaya Yogyakarta

A perfect technician does not mean that he is an artist. Ini berarti bahwa seorang penari meskipun tinggi mutu tekniknya belum dapat dinamakan seorang seniman, apabila belum dapat mengisi gerak-geraknya dengan jiwanya.

Sebetulnya sangat sukarlah menguraikan perwatakan di dalam tari. Namun, kami akan mencoba menjelaskannya.

Di dalam ragam tari dasar terkandung perwatakan yang khusus. Misalnya, tari *Impur* untuk alusan: gaya ini mempunyai watak halus, bares atau sederhana, *jetmika*, *sungguh* atau percaya pada diri sendiri.

Tari Kambeng untuk gagahan, mempunyai sifat yang sama.

Tari Kalang-kinantang untuk *alus* dan *gagahan*, mempunyai watak keras, *kongas* atau banyak tingkah, angkuh, *grege* atau dinamis.

Tari Bapang mengandung watak kasar dan sombong.

Watak dalam tari *Impur* dan *Kambeng* diungkapkan dengan tari, tanpa banyak variasinya dan sedikit *pacak-gulu*, sedangkan unsur *sungguh* harus ditonjolkan.

Tari *Kalang-kinantang* lebih banyak variasinya, banyak *pacak-gulu* dan unsur *grege* harus tampak dengan jelas.

Watak dalam tari *Bapang* diungkapkan dengan gerak-gerak yang berlebih-lebihan dan kadang-kadang lucu, seperti *cindhil ngungak cething* dan *kodok mongkrong*.

Sifat *luruh* dan *branyak* menjadikan watak yang dalam pengungkapan tarinya lebih rumit lagi karena unsur *luruh* dan *ladak* harus dapat diterapkan di antara watak-watak yang telah ditetapkan untuk masing-masing gayanya.

Kesemuanya ini ditambah dengan perwatakan dalam pewayangan, yang menjadikan penghayatan makin sulit dan rumit. Dalam hal ini faktor *lenggah* dan *pantas* menjadi faktor yang penting. Misalnya, peranan Arjuna tidak lenggah apabila irama-gerakannya dilakukan berpatah-patah dalam tari *Impurnya*, sedangkan irama gendingnya harus *toya-mili* atau *vloeïend*, tampaknya *ngunthel*, tetapi ternyata tidak, dengan istilah teknis *nangguh irama* bukan *nuthuk irama*.

Agak berlainan dengan menarikan Karna meskipun gaya tarinya sama-sama *impur*, tetapi ungkapannya agak berlainan, irama gerakannya agak berpatah-patah sedikit dan agak cepat, unsur *greget*, ditonjolkan sedikit.

Demikianlah sekedar contoh dalam *nuanser* ing pewatakan di dalam tari kita yang berpangkal

pada jiwa dan diatur oleh jiwa pula. Oleh karena itu, konsentrasi total atau *sewiji* merupakan syarat mutlak untuk dapat melaksanakannya.

Memang penari teras di dalam kraton dalam menghayati peranannya selalu berada dalam semacam *trance*. Mereka tidak merasakan lagi apa yang dilakukannya, segalanya digerakkan oleh *instink* tarinya. Apakah yang menyaksikan satu atau ribuan orang sama saja bagi mereka. Maklumlah bahwa pada pementasan besar yang dimulai pada pukul 6.00 pagi, penonton hampir tidak ada, tetapi *inzet* dan konsentrasi para penari tidak kalah dengan mereka yang mulai menari apabila penonton telah memenuhi halaman dan ruangan kraton.

Peranan masing-masing penari terasa dalam kraton waktu itu, merupakan spesialisasi. Mereka masing-masing melakukan peranan yang sama selama bertahun-tahun sehingga dapat mencapai kematangan dan kedewasaan dalam keseluruhannya. Titik berat dalam pemilihan peranan diletakkan pada wanda seorang penari (*postur* dan roman mukanya) yang cocok dengan peranannya. Namun, tanpa berbekal ilmu *Joged Mataram*, amat sukarlah bagi seorang penari untuk mengekspresikan apa yang terkandung di dalam jiwanya yang merupakan penampungan semua *impuls*. *Implus* yang didapatnya dari media yang berhubungan erat dengan peranannya, misalnya medium *lagon*, medium *gending*, *kawi*, *kondho*, dialog. Bahkan dalam posisi tidak bergerak, misalnya tancep atau duduk, konsentrasinya tidak boleh dikendorkan, istilahnya masih *njoged* meskipun tidak bergerak karena *deg* badan, posisi kaki, lengan dan tangan, pandangan, masih menetapi peraturan tari sehingga masih dapat digolongkan *anjoged*.

Di dalam kosa kata kita, istilah *anjoged* dan *jogedan* mempunyai arti sendiri-sendiri. *Anjoged* kita artikan menari dengan penuh keyakinan, dengan gerak-gerak mantap berisi dan indah dilihat, sedangkan *jogedan* hanya menggerakkan bagian-bagian tubuh tanpa keyakinan hanya menurut hapalan saja.

Seorang penari gaya Yogya bagaimana pun baik tekniknnya, apabila tidak berlandasan ilmu *Joged Mataram*, tidak dapat digolongkan penari kelas satu karena tarinya tampak otomatis atau mekanis, plastis tanpa isi.

Joged Mataram adalah kejiwaan atau seni-jiwa dari tari klasik gaya Yogyakarta; boleh dikatakan bahwa tekniknnya yang merupakan unsur lahiriah adalah wadahnya dan *Joged Mataram* merupakan isinya. Ilmu ini diciptakan oleh Sri Sultan Hamengku Buwono I (1755-1792). Ada

pepatah bahwa seni tanpa ilmu adalah hampa. Tidak setiap guru mengetahui ilmu ini sehingga kebanyakan murid tidak mengenalnya pula. Ini disebabkan oleh perintah Sri Sultan I kepada guru utama, waktu itu R.T. Tirtokusumo, agar ilmu ini jangan diajarkan kepada setiap orang yang belajar menari (termuat dalam babad Giyanti pungkasan). Isi ilmunya tidak terdapat dalam serat babad yang manapun, tetapi diajarkan secara lisan kepada guru-guru tertentu. Para guru utama kita mendapatnya dari guru-guru mereka dan demikian seterusnya. Kami sendiri mendapatkannya dari guru utama kita yang sekarang, K.P.H. Brongtodiningrat dan beliau mendapatkannya dari guru utama R. Rio Kertaatmojo, zaman Sri Sultan Hamengku Buwono VII. Mungkin karena *emet* dan *memetnya*, ilmu *Joged Mataram* ini tidak diperbolehkan diajarkan pada setiap orang karena dikhawatirkan akan disalahtafsirkan, dan demikianlah kenyataannya. Menurut pengalaman kita para penari yang belum matang jiwanya, teknik tarinya, pengalaman dan pengetahuannya tidak dapat menangkap makna dari *Joged Mataram* guna penerapan pada dirinya. Apakah isi dari *Joged Mataram* ini?

Ilmu *Joged Mataram* hanya terdiri dari 4 unsur, yaitu sebagai berikut.

1. **Sewiji**, yang mempunyai arti konsentrasi total, tanpa menimbulkan ketegangan dalam jiwa.
2. **Greged** adalah dinamik atau *elan* atau semangat atau api yang membara di dalam jiwa seseorang. *Greged* tidak boleh dilepaskan begitu saja, tetapi harus dikekang untuk disalurkan ke arah yang wajar. Yang dimaksud agar seseorang dapat mengekang emosinya untuk menghindari tindakan-tindakan yang kasar.
3. **Sengguh**, berarti *self-confidence* atau percaya pada diri sendiri, tanpa mengarah ke kesombongan atau arogansi.
4. **Ora mingkuh**, berarti tidak lemah jiwa atau kecil hati, tidak takut menghadapi kesukaran-kesukaran, mengandung arti penuh tanggung jawab.

Filsafat ini diterapkan dalam seni tari, lambat laun akan menuju keseimbangan lahir dan batin, ekspresi plastisnya akan dapat diisi dan dikontrol oleh seni-jiwa ini, yang kemudian akan menjelma menjadi disiplin diri dan identifikasi diri, agar akhirnya mencapai kemantapan batin/*innerlijke zekerheid*, kehalusan jiwa/*innerlijke-beschaving* dan pengendalian jiwa *innerlijke-kontrole*.

Ini tidak berarti bahwa para guru utama kita telah menjadi orang-orang yang sempurna, jauh dari itu, mereka hanya dapat menginsyafi bahwa

jalan ke arah kesempurnaan adalah amat jauh, sulit, rumit, *emet* dan *memet* sehingga dapat terhindar dari rasa sombong dan kosong. Oleh karena itu, usaha mereka adalah *doelbewust*, mempunyai arah dan tujuan.

Filsafat Joged Mataram memang mengarah ke suatu *way of life* pula.

1. *Sewiji*, apabila seseorang mempunyai cita-cita maka konsentrasi harus diarahkan ke tujuan itu.
2. *Greged*, dinamik dan semangatnya harus diarahkan ke tujuan ini melalui saluran-saluran yang wajar.
3. *Sungguh*, percaya penuh pada kemampuan pribadinya untuk dapat mencapai tujuannya.
4. *Ora mingkuh*, meskipun dalam perjalanan menuju ke tujuannya akan menghadapi berbagai halangan, tidak akan mundur setapak pun.

Ditingkatkan lagi filsafat ini, yaitu diarahkan ke Ketuhanan.

1. *Sewiji*, orang harus selalu ingat pada Yang Maha kuasa.
 2. *Greged*, seluruh aktivitas dan gairahnya harus disalurkan melalui jalan Allah.
 3. *Sungguh*, merasa bangga ditakdirkan sebagai mahluk yang terhormat.
 4. *Ora mingkuh*, meskipun mengalami banyak kesukaran di dalam hidupnya, tetapi selalu percaya pada Yang Maha adil.
- Sungguh tidak mudah menghayati ilmu Joget Mataram yang sekaligus merupakan filsafat hidup pula. Jadi, tanpa menghayati akan amat sukar bagi seorang penari untuk dapat mencapai kematangan lahir dan batin dalam tarinya.

Seorang penari yang telah mampu menghayati ilmu ini akan menari dengan instinknya. Semua akan berjalan menurut pola yang telah tercetak di dalam jiwanya sehingga penari berada dalam setengah sadar dan setengah tidak sadar. Tata krama pewayangan, misalnya, akan dilakukan secara *instinktif*.

Demikianlah sekedar penjelasan tentang penjiwaan dalam tari klasik gaya Yogyakarta.

Sejarah Tari Klasik Gaya Yogyakarta

Telah diterangkan di atas bahwa pencipta dari tari klasik gaya Yogyakarta adalah Sri Sultan Hamengku Buwono I yang bertakhta dari tahun 1755-1792.

Beliau pula yang telah mengawali pementasan wayang-wong secara masal dengan mengambil lakon *Gondowardojo*.

Suasana perang yang telah berkecamuk selama 9 tahun, beralih ke suasana seni. Seluruh bidang kesenian mendapat perhatian Sri Sultan dan sempat dikembangkan sepesat-pesatnya, terutama dalam bidang seni tari.

Tidaklah mengherankan bahwa disiplin di dalam seni tari klasik gaya Yogya amat ketat karena para penarinya diambilkan dari para prajurit. Secara rutin, setiap hari Sabtu, diadakan perlombaan ketangkasan naik kuda dengan bersenjata watang atau lawung, sebuah tongkat sepanjang ± 3 m yang berujung tumpul. Para pelomba berusaha merobohkan lawannya dengan menggunakan *watang*; perlombaan ini diiringi gamelan Kyai Munggang (Kyai Guntur Laut) dan diadakan di alun-alun utara. Pada malam harinya diadakan pertunjukan wayang kulit di dalam kraton yang dinamakan *Barwatang* (bubar watangan) sebagai hiburan untuk para pelomba.

Beksan lawung yang hingga sekarang masih dipelihara dengan baik adalah hasil inspirasi dari perlombaan *watangan* ini. Dialoonya merupakan campuran dari bahasa Madura, Melayu dan Jawa. Maklumlah bahwa dalam pasukan Sri Sultan Hamengku Buwono I terdapat banyak prajurit yang berasal dari Madura dan yang tidak sedikit jasanya.

Beksan ini oleh Sri Sultan dijadikan *beksan ceremonial* yang sangat terhormat, bahkan menjadi wakil pribadi dari Sri Sultan pada resepsi perkawinan agung pada hari pertama di kapatihan, yang menurut istiadat Jawa, Sri Sultan tidak boleh menghadirinya. **Beksan** ini lengkapnya terdiri atas 40 orang penari dan dibagi dalam 3 beksan, yaitu *beksan Lawung Ageng* untuk gagahan dengan 16 orang penari, *beksan Lawung Alit* untuk alusan dengan 16 orang penari pula dan *beksan Sekar Medura* dengan 8 orang penari gagah dan alus. Ketiga beksan ini apabila dipentaskan lengkap akan menghabiskan waktu 5 jam dan selama pertunjukan berlangsung para penari di samping—di sisi kiri-kanan—gamelan, tanpa diperbolehkan mengaso. Gamelan yang mengiringinya adalah khusus pula yang bernama Kyai Guntursari dengan suara yang *antep* mengalun.

Dalam perjalanan dari kraton ke kepatihan, para penari mengendarai kuda dengan disongsong atau berpayung kebesaran; dikawal oleh prajurit Wirabraja dan diiringi gamelan Kyai Guntursari yang dibunyikan sepanjang jalan dengan melagukan gending-gending sabrangan.

Beksan Lawung Ageng dinamakan **Beksan Trunajaya** karena zaman dahulu para penari diambilkan dari regu *Trunajaya* yang merupakan bagian dari pasukan prajurit Nyutra. Pasukan ini

merupakan gudang penari waktu itu, sehingga masa sebelum Perang Dunia masih tampak sangat erat hubungannya dengan seni tari. Semua anggota pasukan diberi nama wayang dan mereka masih ditugaskan untuk melayani para penari wayang-wong dalam memborehi para penari, melayani peralatan tari seperti, senjata, dampar, yang digunakan dalam pertunjukan.

Menjadi perkiraan umum bahwa keseluruhan tari istana di zaman dulu tidak boleh diajarkan di luar tembok kraton. Itu tidaklah benar. Para kerabat kraton dan abdi dalem pada waktu itu sebenarnya hanya takut untuk menirukan apa yang sedang dikembangkan dalam istana. Pada dasarnya 3 macam tari yang memang tidak boleh diajarkan di luar istana dengan maksud untuk menjaga kemurniannya, yaitu Bedoyo 9, Srimpi Renggawati dan Beksan Lawung karena ketiga beksan ini adalah paling sulit dan sukar untuk dipelajari.

Induk dari beksan Bedoyo adalah Bedoyo Semang, yang diciptakan oleh Sri Sultan Agung Prabu Anyokrokusumo pada abad ke-17. Kecuali sulit dan sukar, Bedoyo Semang ini memakan waktu 3½ jam sebagai pertunjukan. Karena itu para Sri Sultan kemudian menciptakan tari-tari bedoyo yang lebih ringan dan memakan waktu 1 atau 1½ jam.

Karena para pejabat zaman dahulu tidak berani menyaingi bentuk tari Kraton, terciptalah bentuk tarian baru yang menghindari posisi berdiri dengan mengambil posisi berjongkok dan dialog tembang, yaitu *Langendriyo*.

Ide dari joged-jengkeng ini diawali oleh almarhum K.P.H. Purwodiningrat, menantu Sri Sultan Hamengku Burono VI (1855-1877).

Lazimnya kegiatan menari dan menabuh dihentikan dalam bulan puasa. Telah menjadi kebiasaan orang Jawa untuk membaca surat babad pada malam hari. Suatu ketika timbullah gagasan pada K.P.H. Purwodiningrat agar pembacaan dilakukan oleh lebih dari satu orang dengan peranan khusus masing-masing.

Agar lebih menarik lagi, para pembaca diberi pakaian yang lebih rapi dan duduk saling berhadapan di tengah-tengah pendapa. Pengambilan tempat masing-masing berlangsung dengan jalan berjongkok secara teratur rapi. Setelah menyaksikan kannya, Putra Sri Sultan Hamengku Buwono VI, Pangeran Mangkubumi mengusulkan agar para pembaca sambil berjongkok menari juga. Sedang setiap peranan dilakukan oleh 1 orang sehingga merupakan tarian masal; peranan putri dilakukan oleh anak laki-laki.

Karena kehendak Pangeran Mangkubumi ini

membutuhkan biaya yang tidak kecil, maka K.P.H. Purwodiningrat memohon agar usahanya dioper saja oleh beliau. Demikilah tercipta beksan Langendriyo yang kemudian mendapat dukungan penuh dari Sri Sultan Hamengku Buwono VII (1877-1921). Temanya diambil dari serat *Damarwulan*.

Beksan Langendriyo dilanjutkan pemeliharaannya oleh K.R.T. Wiroguno, putra Pangeran Mangkubumi. Beliau adalah *empu gending* Yogya hingga kira-kira tahun 1912/1913.

Setelah terciptanya beksan Langendriyo maka Papatih Dalem K.R.A. Adipati Danureja V, membentuk beksan jengkeng pula yang dinamakan *Langen Asmarasupi* dengan mengambil tema dari *Serat Suluk Asmarasupi*.

K.R.A. Adipati Danureja VI membentuk beksan jengkeng *Langenwiraga* dengan mengambil tema dari *Serat Panji*, dengan dialog yang tidak menggunakan tembang, sedangkan tarinya mirip dengan tari Topeng.

Akhirnya, K.P. Arya Adipati Danurejo VII membentuk beksan *Langen Mandrawanara* dengan mengambil tema *Serat Ramayana* yang hingga sekarang masih bertahan.

Meskipun tari jongkok bukan tergolong tari istana, tetapi gayanya adalah gaya Yogyakarta yang bersumber pada tari istana.

Pangeran Mangkubumi juga menciptakan tari *Golek tunggal*, yang ditarikan pada akhir pertunjukan Langendriyo, yang bermaksud agar para penonton mencari (golek) makna dari cerita yang telah dipentaskan. Tari ini oleh Sri Sultan Hamengku Buwono VIII disempurnakan dalam gaya dan teknik tarinya, kemudian diadopsi menjadi tari istana.

Sri Sultan Hamengku Buwono IV mencipta *Bedoyo Wiwaha Sangaskara* yang khusus dipertunjukkan pada upacara perkawinan, dan tari *Golek Menak* yang oleh umum ditafsirkan sebagai kayu menari. Ini tidak benar, yang benar adalah kayu yang ditarikan, dengan istilah lain bukan *Golek Anjoged*. Akan tetapi, *Anjoged Golek*, yang berarti bahwa titik berat diletakkan pada tarinya bukan pada kayunya.

Patokan-patokan baku dari tari klasik gaya Yogya tidak boleh ditinggalkan dalam tari Golek Menak, hanya ragam tarinya yang berbeda dan titik berat diletakkan pada gerak lambung, sedang gerakan-gerakan kaki yang diperingan. Oleh karena kita belum dapat menemukan patokan-patokan dalam ragam tari baru ini untuk digunakan sebagai pegangan maka timbullah bermacam-macam tafsiran dan jenis tari ini masih dikembangkan terus hingga sekarang.



Boleh dikatakan bahwa masa keemasan dari tari klasik Yogya adalah pada zaman Sri Sultan Hamengku Buwono I, Sri Sultan Hamengku Buwono V dan mencapai kulminasinya pada zaman Sri Sultan Hamengku Buwono VIII. Pada zaman ini tari kita diperkaya dengan ragam-ragam tari khusus untuk kera, cantrik, dan dewa. Pakaian wayang yang sebelumnya hanya memakai tepen, songkok dan udeng-gilik diganti dengan pakaian wayang, yang hingga sekarang dilestarikan berkat pemikiran dari K.R.T. Joyodipuro. Para empu gending menciptakan gending-gending baru, instrumen gamelan dilengkapi macamnya dan zaman ini pula pembuatan wayang-kulit ditingkatkan mutunya. Sekolah pedalangan didirikan dengan nama *Habiranda* yang disponsori oleh *Java Instituut* dengan mendapat perlindungan langsung dari Sri Sultan.

Kesemuanya ini berkat perhatian seni yang optimal dari Sri Sultan, yang tidak membatasi waktu atau menghemat biaya, untuk menyempurnakan pertunjukan wayang-wong dan wayang kulit.

Sangat beruntunglah kita bahwa waktu itu kita memiliki tokoh-tokoh yang benar-benar ahli dalam masing-masing bidang, seperti K.R.T. Purbaningrat, K.R.T. Wiroguno, K.R.T. Madukusumo, dan R.W. Larassumbogo yang mendapat pengawasan langsung dari Sri Sultan. Bahkan seni musik juga ditingkatkan, baik dalam mutu dan teknik. Para musisi menerima asuhan Walter Spies dan Gotz, karena digunakan juga untuk menyertai iringan diperdengarkan Bekso Bedoyo dan Srimpi, khusus bagian kapang-kapangnya bila gending-gending sabrangan. Sedang Srimpi Pandelore seluruh beksan diiringi musik bersama-sama dengan gamelan. Kecuali itu beksan Lawung Ageng seluruhnya diiringi musik pula di samping gamelan.

Yang mengawali iringan musik diatonis dengan menggunakan instrumen-instrumen tiup adalah Sri Sultan Hamengku Buwono V (1822-1855). Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (1921-1939) menambahkannya dengan instrumen-instrumen gesek.

Nah, dengan uraian sesingkat ini kami harapkan para pembaca dapat menggambarkan betapa sulit dan rumit, penghayatan yang diperlukan bagi tari klasik gaya Yogyakarta dalam arti yang sebenarnya.

Boleh dikatakan bahwa untuk seorang penari yang masih aktif menari, tidak terlihat batasnya untuk tidak meneruskan pelajaran. Bahkan para penari teras dari istana, masih kerap kali mendapat kritikan pedas dari para guru apabila terdapat suatu penerapan yang tidak laras dengan

peranannya meskipun penari itu telah mempunyai pengalaman beberapa puluh tahun. Akan tetapi, mentalitas dari seorang penari zaman dahulu sangat berlainan dengan penari sekarang. Seorang penari merasa malu apabila tidak dapat melaksanakan petunjuk-petunjuk dari gurunya karena takut dianggap sebagai penari yang tolol. Dia akan berlatih sendiri sampai gurunya menyatakan kepuasannya. Para guru zaman dahulu jauh lebih keras daripada guru-guru sekarang karena mereka merasa malu pula apabila sampai tidak mampu menguras segala potensi yang dimiliki muridnya. Maklumlah bahwa penanganan dari para guru dan murid waktu itu adalah penanganan profesional.

Dari gerakan-gerakan jari-jari tangan dan kaki atau pandangannya, seorang guru yang bermutu dapat mengukur *inner-intensitas* dari seorang penari.

Pernyataan dari para guru utama kita terdengar paradoxaal yaitu: Makin tinggi taraf seorang penari, makin jauhlah tampak titik akhir untuknya. Dan pernyataan ini adalah benar. Jalan kekesempurnaan adalah sukar dan jauh.

Semoga uraian kami ini selanjutnya akan dapat menambah pengetahuan tentang tari klasik gaya Yogyakarta yang bersumber dari tari istana dalam arti yang sebenarnya sehingga kesalahfahaman dapat terhindarkan.

Tari gaya Yogya apabila dilakukan dengan sungguh-sungguh, membutuhkan aspirasi dan transpirasi.

Kutipan Dari Babad Prayut (Giyanti Pungkasan)

SEKAR SINOM

Jeng Sultan malih ngandika,

"Kulup Tirtakusumeki,

Iku beksamu Madura sereng kedhik,

Beksanira Mentawis,

Apa Wis duwe sireku?"

Nembah Tirtakusuma:

"Inggi putra paduka ji

Ingkang mulang, leres lepatipun kilap."

Jeng Sultan tindak saksana,

"Kulup miluwa mami."

Tumut manjing Prabayasa,

Mangalering jamban prapti.

"Payo lekasa kedhik."

Nembang sigra beksanipun,

Lagyantuk kigang gongan,

"Ya uwis iku nak mami

Maksih wutuh iya beksamu Mataram."

*"Aja murukaken sira,
Ing beksa Mataram iki."
Tur sembah Tritakusuma:
"Putradalem Sri Bupati,
Kados paduka meling,
Arungit beksa Matarum."*

*Sultan mesem ngandika.
"Iya pada lawan mami."
Sareng mijil Sultan lan Tritakusuma.*



B.P.H. Surjobrongto

Kritik Seni Rupa di Indonesia

Oleh: Sudarmaji

USIA kritik seni rupa di Indonesia belum panjang. Kritik seni rupa dalam pengertian yang luas mencakup kegiatan bukan saja yang bersifat evaluatif, melainkan juga apresiasif.

Sudarmaji dari Balai Seni rupa Pos Jakarta Kota, telah memberikan beberapa contoh dan ragam kritik seni rupa sejak jaman Jepang sampai sekarang. Tulisan kritik masih banyak yang cara mengungkapkannya serta menilainya belum tandas, masih bersifat memperkenalkan, menafsirkan secara ringan. Kemudian baru mengungkapkan pendapat kritikus yang kurang mendalam. Sehingga menjadi terlalu subyektif. Bahkan sampai sekarang, menurut Sudarmaji, belum pernah ada seorang kritikus seni rupa di Indonesia yang pernah menulis buku atau artikel yang berhubungan dengan ilmu kritik seni rupa atau teori kritik seni rupa sehingga tidak dapat dicari input atau bahan pembandingan secara tertulis.

Sudarmaji yang pernah menjadi direktur Akademi Seni Rupa Nasional Jakarta, serta memberikan ceramah mengenai seni rupa di berbagai tempat di Indonesia kali ini menulis tentang "Kritik Seni Rupa di Indonesia". Dalam tulisan ini juga disebutkan para penulis kritik seni rupa di Indonesia yang tua dan yang muda dengan berbagai gayanya.

I. Pengertian Kritik

Usia kritik seni rupa di Indonesia belum panjang. Dalam pengertian yang amat luas, kritik seni rupa mencakup kegiatan bukan saja yang bersifat evaluatif, melainkan juga apresiatif. Itulah sebabnya mengapa dalam tulisan berikut masuk juga pembicaraan atau singgungan, karangan para penulis kritik seni rupa yang tidak terlalu menitikberatkan pembahasannya kepada hal-hal yang dalam pengertian umum disebut kritik seni.

Tulisan mengenai seni rupa di masa Jepang umpamanya, banyak sekali yang titik beratnya bukan kepada penilaian yang tandas, melainkan bersifat memperkenalkan, atau menafsirkan secara ringan dan kemudian baru dikemukakan pendapat kritikus yang kurang mendalam. Istilah kurang mendalam di sini termasuk pengertian: kurang melakukan analisis, menjelaskan kriteria yang dipakai, serta adanya jalan pikiran yang kurang runtut. Barangkali kritik dalam kesenian memang tidak ada yang obyektif, namun kritik yang

kurang cermat dalam melakukan analisis, mengungkapkan kriteria dan cara berpikir yang runtut menjadi terlalu subyektif. Tetapi memang tidak mengapa, sebab pertumbuhan kritik seni bahkan kegiatan seni rupa di Indonesia masa itu, memang masih merupakan kegiatan pada tingkatan awal. Jika orang terlalu menitikberatkan kegiatannya kepada kritik yang bersifat evaluatif, tajam, di samping mengemukakan kelebihanannya, kekurangannya juga banyak. Malah akan terjadi kemacetan atau paling sedikit terjadi kesendatan dalam pertumbuhan kreatif seni rupa itu. Juga dikhawatirkan masyarakat awam di Indonesia, yang rata-rata, mendapat sistem pendidikan penja-jahan yang kurang menguntungkan sebelumnya, akan semakin jauh dan tidak mengerti dengan seni rupa. Pada hal "pengertian" masyarakat kepada seni rupa, dan kegiatan apresiatifnya yang merata, akan merupakan andil yang secara timbal balik akan memacu kegiatan kreatif itu sendiri.

Istilah kritik di Indonesia memang sering disalahartikan. Dengan kritik pada umumnya orang mengira mengemukakan cacat atau cerca.

Karena kesalahpahaman itulah agaknya ada golongan yang cenderung menggunakan saja istilah: "tinjauan seni". Istilah yang agak baru dan lebih panjang lafalnya; hingga untuk mengucapkannya saja barangkali membuang energi yang tidak perlu.

Istilah kritik, atau orang Inggris menyebut dengan *criticism* berasal dari bahasa Yunani *kritikos* yang rapat hubungannya dengan *krinein* yang artinya lebih kurang mengamati, membanding, memisahkan dan menimbang. Di Yunani ada kata *krites* yang maksudnya hakim. Dengan *kri-nein*, berarti juga menghakimi. *Kritikos* berarti hakim kesusasteraan. Di bidang sastra perkembangan kritik cukup pesat dalam pengertian-banyak penulisnya, banyak buku kritik sastra yang lahir, dan umumnya pembahasannya (di Indonesia) bisa lebih cermat. Ini disebabkan karena karya seni yang bernama sastra tersebut, bisa dibawa pulang untuk pensiasatannya. Bahkan selama yang dikehendaki kritikus. Lain halnya dengan karya seni rupa, hal itu tidak mungkin. Kritikus terpaksa hanya dapat mensiasatinya di ruang pameran atau di rumah seniman tempat karya terkumpul. Kritikus seni rupa harus banyak mencatat atau merekam dengan foto gejalaanya, umumnya bukan di tempat ia mengetik melahirkan kritik-kritiknya. Maka jika ada sesuatu yang ternyata muncul sebagai kekurangan data dalam pengetikan, ia akan menggunakan otak atau akalnnya saja untuk menyambung mata rantai yang hilang. Atau terpaksa lantas melewatinya. Dengan buku sastra, kritikus sastra jelas akan dengan mudah membuka kembali bukunya di meja kerja.

Drs. Rachmat Joko Pradopo yang ada tahun limapuluhan dikenal sebagai sastrawan (penyair), dan kini menjadi dosen kritik sastra di Universitas Gajah Mada menulis dalam bukunya (stènsil) yang berjudul, *Beberapa Gagasan Dalam Bidang Kritik Sastra Indonesia Modern* menyatakan kritik sastra ialah ilmu sastra untuk menghakimi karya sastra, untuk memberi penilaian dan memberi keputusan bermutu tidaknya suatu karya sastra. Dalam kritik sastra, suatu karya diuraikan dan dianalisis unsur dan normanya. Diperiksa satu persatu kemudian ditentukan berdasar hukum penilaian. Barulah sesudah itu dengan pertimbangan seluruh penilaian terhadap bagian-bagian yang merupakan kesatuan erat, dengan menimbang mana yang bernilai, mana yang tidak, kritikus menentukan bernilai tinggi atau tidak. Dalam hubungan ini W.H Hudson menyebut adanya kritikus yang mengutamakan memuji dan

mencari kebaikan, dan ada yang mengutamakan mencari cacat melulu.

Kritikus seni rupa, sampai sejauh ini belum pernah ada yang menulis buku atau bahkan artikel yang berhubungan dengan ilmu kritik seni rupa atau teori kritik seni rupa. Itulah sebabnya daripadanya, secara tertulis tidak dapat dicari sebagai *input* untuk bahan banding. Dalam *Encyclopedia of World Art*, disebutkan pengertian kritik seni adalah proses yang mengarah kepada penghakiman kualitatif atas karya seni dan hasil daripada proses itu. Jelaslah bahwa kritik bukan hanya menyatakan bahwa sesuatu karya seni itu baik atau buruk, melainkan aktivitas yang dilakukan (tertulis atau lisan) yang merupakan pensiasatan karya seni, sampai kepada sesuatu kesimpulan.

Jika seseorang pada sesuatu pagelaran karya seni melakukan penyajian fakta, interpretasi, menganalisis, mencari kriteria dan menggunakannya melakukan rangkuman sampai kepada sesuatu kesimpulan baik dan buruknya suatu karya seni, jelas pekerjaan itu ialah pekerjaan kritik dalam kesenian.

II. Persoalan Kriteria

Tadi dikatakan bahwa dalam proses kritik seni terdapat juga tahapan pengukuran. Secara garis besar memang itu yang berlaku. Meskipun pernah juga pada sesuatu periode, tumbuh kritik seni tanpa menggunakan kriteria. Ini disebabkan tidak dilakukan penilaian, melainkan hanya menuangkan kembali dalam bahasa tulis karya seni yang hidup dalam penghayatan penikmat.

Untuk yang menggunakan kriteria, terdapat juga beberapa hal. Hal pertama menunjuk adanya kriteria obyektif yang terdapat di luar karya seni yang sedang dinilai. Di masa Yunani klasik merupakan kanon yang tetap, yang tidak bisa diubah. Umpamanya dengan menjadikan karya Phidias atau Praxiteles sebagai ukuran. Maka setiap karya berikut yang tidak sesuai dengan ketentuan dan ajaran tokoh tersebut akan dianggap kurang baik. Di Indonesia pada masa Indonesia Hindu, konon seni rupa terdapat dalam *gilpaṣastra*. Di Bali orang masih mengenal *asta kosala asta kosali, asta bhumi* yang menjadi patokan seni bangunan. Barang siapa menyimpang dari patokan tersebut karyanya tidak memenuhi sarat. Dalam dunia pendidikan seni rupa sering disiapkan kriteria obyektif semacam itu oleh guru atau dosen untuk mengukur dan meloloskan bahwa seseorang siswa atau mahasiswa, maju.

Namun pernah pada masa tertentu, para seni-

man dan kritikus seni berpendapat bahwa jika ukuran menjadi statis semacam itu akan menghambat perkembangan karya seni yang punya watak kreatif. Bukankah tugas seniman selalu mencari dan meretas jalan untuk mendapatkan nilai-nilai baru yang selalu akan disodorkan sebagai karya seni? Jika gejala semacam ini akan diukur dengan kriteria statis seperti termaktub di muka, jelas karya seni hasil angkatan berikut tidak akan pernah mendapatkan predikat memadai.

Akhirnya jika toh untuk menilai suatu karya seni memang diperlukan kriteria, maka apa saja kriteria yang bisa dirumuskan? Dan seberapa jauh ketepatannya; pertama dalam hal pemahamannya (pengertiannya dari orang yang satu ke orang yang lain) dan kedua dalam hal penggunaannya untuk proses penilaian? Menjadi jelas di sini betapa pelik masalahnya. Tetapi memang itulah kodrat suatu karya seni yang nilai-nilai intrinsiknya merupakan hal-hal bersifat kualitatif yang tidak bisa dinilai secara obyektif dalam pengertian kuantitatif. Ukuran panjang, berat, suhu, yang kuantitatif sifatnya dapat digunakan oleh siapa pun dan akan menghasilkan kesimpulan yang sama. Tidak begitu dalam karya seni.

III. Sejarah Pertumbuhannya di Indonesia

Kritik seni rupa secara tertulis di Indonesia belum terlalu lama usianya. Suatu tulisan dalam *De Java Bode*, terbitan 12 Mei 1941 dapat dijadikan misal sebagai kritik seni rupa yang barangkali termasuk tahap awal. Penulisnya tidak menyertakan namanya secara lengkap selain kode Vn. Para penulis kritik (lebih tepat dikatakan begitu daripada ditulis kritikus) Indonesia muncul dalam harian *Pemandangan* (10 Mei 1941) seperti umpamanya Sanusi Pane. Supeno menulis dalam majalah *Panji Pustaka* (Pandji Poestaka) yang membicarakan dua pelukis terkemuka waktu itu ialah Basuki Abdullah dan S. Sujoyono. Baik Vn. maupun Sanusi Pane membicarakan pelukis Indonesia kelompok Persagi yang menyelenggarakan pameran dengan sponsor *Bataviaasche Kunstkring* yang berlangsung sejak tanggal 7 Mei 1941.

Agus Jayasuminta pernah menulis dalam *Suara Asia* (harian terbit di Surabaya di masa Jepang) tertanggal 26 Mei 1943 dengan judul, "Seni Rupa dan Bangsa". Waktu itu Agus Jaya menjabat sebagai ketua Seni Rupa Keimin Bunka Shidosho". Dalam harian *Cahaya* (Tjahaja) diterbitkan karangan seni rupa yang berisi pendapat para pelukis terkemuka waktu itu. Tulisan di sini

memang bukan kritik, melainkan sekadar rekaman pendapat para pelukis seperti Agus Jaya, Basuki Abdullah dan S. Sujoyono.

S. Sujoyono menulis kritik pameran dalam harian *Asia Raya* terbitan 14 Desember 1943 berjudul "Perjalanan Steleng-Steleng "Poetera" dari Naturalisme sampai ke Expresionisme Emiria Sunassa." Dalam majalah *Panji Pustaka* tertanggal 8 Agustus 1943 terdapat resensi mengenai pameran lukisan yang penciptanya ialah Nyoman Ngendon dan kawan-kawan dari Bali. Pameran tersebut disponsori oleh Putera yang bagian seni lukisnya dipimpin S. Sujoyono.

Selain melukis, Basuki Abdullah pernah juga menulis kritik seni rupa. Umpamanya terhadap pameran seni lukis Affandi. Tulisannya dimuat dalam harian *Asia Raya* terbitan 10 Juni 1943 dengan judul: "Seteling Lukisan Lukisan Affandi". Dalam harian *Pemandangan* terbitan 13 Oktober 1943, kembali dapat dilihat tulisan Sujoyono yang membicarakan pameran Kartono Yudokusumo. Kemudian ia menulis lagi dalam harian yang sama dengan judul, "Bahaya Seorang Seniman Muda," tertanggal 26 Oktober 1943.

Dalam harian *Pembangun* 6 Mei 1943 Jayakusuma menulis tentang pameran seni lukis di gedung Keimin Bunka Shidosho dengan judul, "Lukisan Lukisan Indonesia Di Gedung Keimin Bunka Shidosho." Sedang dalam judul, "Seteling Seni Rupa ke III Keimin Bunka Shidosho," ADS menulis dalam harian *Asia Raya*. Ariani alias LK Bohang pernah juga menulis kritik dalam *Panji Pustaka*. Tos alias L. Setiyoso pernah juga menulis dalam suatu harian(?) dengan judul, "Seteling Lukisan Realistis dan Naturalistis" yang dimuat pada tanggal 21 Agustus 1943. Sedang seorang penulis Jepang bernama Rakusiken Wakimoto menulis mengenai pameran Yokoyama yang diterbitkan tanggal 30 September 1943 dalam harian (?) (klipping tidak lengkap). Itulah sekedar catatan mengenai kegiatan penulisan seni rupa di masa penjajahan Belanda dan Jepang.

Di masa kemerdekaan, banyak tulisan tersebar dalam majalah *Panca Raya* (Pantja Raja), *Mimbar Indonesia*, harian *Kedaulatan Rakyat* (Yogyakarta), majalah *Seniman* terbitan SIM (Seniman Indonesia Muda) dan harian lain banyak sekali. Umpamanya: *Merdeka*, *Suluh Indonesia*, *Bintang Timur*, *Harian Rakyat*, *Abadi*, *Kompas*, *Sinar Harapan*, dan *Berita Buana*. Beberapa majalah dapat disebut: *Star Weekly*, *Jaya* (Djaja), *Budaya*, *Indonesia*, *Zenith*, *Seni*, *Horison*, dan lain-lain. Sengaja data dari masa

Republik tidak ditulis selengkap masa penjajahan Belanda dan Jepang, karena sudah amat banyak data dan lebih mudah diperoleh siapa saja yang ingin memperdalam masalah ini.

IV. Beberapa Teori dan Aliran dalam Kritik

Kritik seni rupa di Indonesia belum terlalu jauh melangkah. Penulis berpendapat bahwa secara ilmiah belum banyak penulis kritik yang secara sadar bertolak dari sesuatu teori atau landasan keyakinan tertentu mengenai kritik yang digunakan dalam mensiasati karya seni. Meskipun begitu secara garis besar dapat dikatakan banyak di antara mereka menganut aliran yang oleh Jerome Stolnitz dikatakan sebagai *contextual criticism*. Aliran tersebut berpendapat, bahwa untuk menilai karya seni diperlukan kriteria. Dan kriteria itu tidak melulu estetis, kriteria lain yang bisa digunakan ternyata banyak. Umpama kriteria moral, psikologi, mungkin sosiologi, religi, di samping tentu saja ukuran artistik atau estetis sendiri. Beberapa penulis kritik terdapat juga mereka yang menganut kritik intrinsik sebagai "kosok balinya" kritik yang kontekstual tersebut. Kritik yang kedua lebih memandang karya seni rupa sebagai *ujud* yang murni dan tidak ingin dibebani hal lain selain *ujud* itu sendiri. Karena *ujud* seni rupa lahir dari bentuk, ruang, texture, garis, warna, yang akan memberikan juga efek ritmis, harmoni, keseimbangan (balans), suasana atau mood tertentu, maka tinjauan dari kritik yang intrinsik dengan sendirinya melulu kepada anasir dan efek tadi dan bukan hal yang dianggap di luar seni rupa semacam moral, kemasyarakatan, dan agama seperti yang disebut paling awal.

Ada juga kritikus seni rupa yang di samping tinjauannya yang melulu *ujud*, juga melakukan teknik memperbandingkan. Umpama karya Indonesia dilihat dalam bandingannya dengan karya-karya dari luar negeri. Jadi selain intrinsik ialah komparatif sekaligus. Teknik begini, meskipun kadang-kadang juga mengandung kelemahan, ada keuntungannya juga dalam memahami kedudukan seni rupa kita dalam hubungan dengan seni rupa dunia. Artinya mengetahui di mana sesungguhnya kedudukan seni rupa kita dalam konstelasi seni rupa dunia.

Dalam mempelajari teknik dan konsepsi kritik seni yang ada selama ini, beberapa ahli mengemukakan pendapatnya seperti umpamanya, Jerome Stolnitz, E.B Feldman, dan P.A van Gastel. Mereka membedakan tipe atau aliran kritik seni ke dalam beberapa golongan sesuai dengan dasar-dasar tertentu. Geldman cenderung

melakukan penggolongan dengan cara melihat oleh siapa kritik dilontarkan. Sehingga muncul pembagiannya menjadi: (1). kritik jurnalistik; (2) kritik pedagogik (3) kritik ilmiah dan (4) kritik populer

Yang *pertama*, sesuai dengan namanya, disajikan oleh jurnalis (wartawan) kepada para pembaca koran yang sangat heterogin. Keaktualan, kecepatan karena ditentukan oleh *dead line*, serta keserbaragaman pembaca menyebabkan kritik jurnalistik tidak perlu terlalu mendalam. Bahasa-nya pun harus gampang dan ekonomis, singkat padat. Yang *kedua* kritik ditulis dengan maksud untuk meningkatkan kematangan estetis dan artistik para pelajar. Kritik tidak perlu keras dan kriteria tidak perlu terlalu berat. Tujuannya lebih banyak menumbuhkan apresiasi dan mendorong untuk aktivitas berikutnya. Yang *ketiga* sepenuhnya bersifat keilmuan dengan menampilkan data-data secara tepat, analisis, interpretasi dan penilaian yang bertanggungjawab. Para sarjana seni atau kehidupan perguruan tinggi banyak mengambil peranan. Yang *keempat* dikerjakan oleh siapa saja yang tertarik akan kehidupan dan aktivitas seni. Artinya awam yang tidak pernah mengambil spesialisasi seni. Hasilnya bisa punya nilai atau tingkat kedalaman yang berbeda-beda sesuai dengan perhatian, intensitas dan lingkungan mereka masing-masing.

Berbeda dengan Feldman, dasar pembagian yang dilakukan Stolnitz didasarkan pada tilikan perlu tidaknya suatu karya seni dinilai dengan menggunakan ukuran. Ia mencatat adanya kecenderungan kritik seni yang suka menggunakan ukuran dalam menilai, namun juga yang menafikan ukuran. Ia juga mencatat adanya ukuran itu *ajeg* (statis) atau berkembang (*dimanis*) sesuai dengan watak kreatif seniman yang selalu suka mencari nilai baru. Ia menemukan adanya empat golongan: (1) *criticism by rules*, (2) *contextual criticism* (3) *impressionis criticism* dan (4) *intentionalis criticism*. Pada pendapat penulis penggolongan Stolnitz tidak terlalu berbeda jauh dengan yang dilakukan P.A van Gastel seorang kritikus filem bangsa Belanda yang membaginya menjadi: kritik klasik, kritik romantik, impresionis dan keempat yang disebut sebagai bentuk kritik moral yang katanya banyak berlaku di dunia timur.

V. Beberapa Tokoh Kritikus Seni Rupa Indonesia

S.Sujoyono memang tidak memilih kritik seni sebagai profesi, melainkan seni lukis. Namun sebagai fakta sejarah ialah dari bangsa Indonesia

yang mengawali penulisan kritik seni rupa di Indonesia secara lebih serius. Setidaknya dibanding dengan yang lain pada masa itu. Masa sebelumnya kritik hanya disampaikan secara lisan, biasanya dari orang yang lebih tua atau guru kepada murid. Kritik yang ditulis, mulai sejak akhir penjajahan Belanda, dan berkembang secara lebih bagus di masa penjajahan Jepang. Tulisan Sujoyono umumnya tajam atau tegas baik dalam hal memuji atau pun mencela. Apa yang ingin diucapkan, diucapkan begitu saja tanpa tedeng aling-aling. Dengan gaya kocak namun mengiris, pernah diganggu pameran seni lukis Basuki Abdullah yang menyajikan karya lukisnya seperti pedagang kain menyajikan dagangannya. Sedikit petikan daripadanya:

"Ketika Basuki Abdullah membuat stelengnya yang pertama di Kolf, pernah saya menulis di surat kabar Pemandangan. Sampai takut saya bahwa dia bukan membuat percobaan di dalam haluan-haluan tadi, akan tetapi hanya menyediakan beberapa golongan publik sebagai saudagar kain meladeni langganannya sambil berkata, "Tuan-tuan dan nyonya-nyonya. Sarung Pekalongan? Ini dia Sarung Samarinda? Ini. Permadani Palestina? Ini"

Gaya tulisan atau kritik Sujoyono seperti bahasa pidato. Tidak jauh bedanya dengan pidato Ir. Sukarno di bidang politik. Sifatnya membakar emosi dan ekspresif sekali. Selain temperamennya memang begitu, gaya kritik begitu memang diperlukan pada masa awal pertumbuhan seni lukis Indonesia modern. Apalagi ia penggerak dan juru bicara Persagi yang punya cita pembaruan, modernisasi dan corak nasional dalam seni lukis.

Trisno Sumarjo. Di samping seorang kritikus seni rupa, dikenal juga sebagai sastrawan, penterjemah dan organisator yang tekun. Ia termasuk orang yang sejak lama menginginkan adanya pusat kesenian yang lengkap dan serius. Waktu di Jakarta dibentuk Dewan Kesenian Jakarta, ia menjadi ketuanya yang pertama. Berlainan dengan gaya Sujoyono yang menyentak impulsif, bahasa Trisno lebih halus, seperti mengalirnya kali-kali dataran rendah bagian utara Pulau Jawa. Perhatikan misalnya kritik kepada Arie Smit (majalah *Seni*, I No. 3, Maret 1955 halaman 138). Mula-mula dikemukakan Smit, wataknya, kecakapan teknik, cacat dan kemudian kesimpulan. Terasa sekali Trisno menggunakan metode deduktif. Dikemukakan terlebih dahulu pandangan secepat kilat dan menyeluruh. Lalu analisis sebuah demi sebuah karya kongkrit untuk membuktikan konstataasi

atau pendapat hipotetisnya. Karena kelancaran dan kehalusan, terasa bukan kritik yang sedang kita baca melainkan karya sastra. Nafas yang keras pernah juga ditunjukkan waktu berlangsung polemik dengan S.Sujoyono mengenai *Realisme Sujoyono* termuat majalah *Mimbar Indonesia* IV, Jakarta.

Kusnadi. Dibanding dengan Sujoyono atau Trisno Sumarjo, bahasan Kusnadi lebih lembut lagi. Kusnadilah yang dapat dijadikan tokoh kritik pedagogik seperti tipologi E.B. Feldman dalam bukunya *Art as Image and Idea*. Agaknya, karena selain pelukis, kritikus, ia adalah guru yang cermat, telaten serta amat kontinyu mengikuti perkembangan.

Berlainan dengan kritikus pada umumnya yang suka mengikuti pertumbuhan seseorang mulai batas sudah jadi, maka Kusnadi akan mengikuti sejak calon seniman itu masih di perguruan atau belajar. Wawasannya sering tajam dan sanggup "mencium" masa depan sang calon. Pengalamannya banyak, namun jika ia mensiasati karya seni membuang segalanya, termasuk buku yang pernah dibacanya untuk kemudian mendekati, menghayati, mensiasati dan mengemukakan pendapatnya secara otentik. Itulah sebabnya pendapatnya sering segar, tidak peduli apakah kita sependapat atau tidak.

Dan Suwaryono. Di Indonesia ia merupakan kritikus seni rupa yang bukan pelukis dan secara formal tidak pernah belajar di sekolah seni rupa. Pengetahuannya tentang seni rupa tidak mungkin merupakan perpaduan antara teori dan praktek. Sepenuhnya hasil bacaan dan dengan rajin melihat karya seni dan bergaul rapat dengan para seniman seni rupa. Waktu yang tersedia banyak digunakan untuk membaca buku. Pengetahuannya tentang seni rupa, teori dan filsafat seni, ilmu jiwa dan sejarah seni rupa cukup banyak. Itulah sebabnya kritik seni rupanya banyak beranjak dari segi teori-teori itu. Dan Suwaryono pernah meninjau karya-karya Trubus melulu dari aspek ilmu jiwa. Karena banyak bacaan tersebut, ia suka **meninjau karya dengan teknik perbandingan.** Karya Rusli dibanding karya Jepang. Karya Chou Peh Chou dengan teknik Cina klasik dan sekaligus teknik impressionismenya yang ala Perancis, jika ia melukis secara modern akademis sebagai efek pendidikannya dari Perancis.

Popo Iskandar. Tulisannya mengenai seni rupa cukup baik, artinya sensitif dalam menangkap (persepsi), kena dalam ungkapan kata apa yang

dihayati dan cukup argumentatif dalam mengemukakan pendapat dan penilaiannya tanpa ber-tele-tele atau bombas. Seperti Kusnadi atau Trisno Sumarjo, bahasa Indonesianya bersih dan enak. Sebuah buku karangannya mengenai Affandi antara lain sebagai buktinya. Sayang ia tidak produktif. Ada kecenderungan bahkan mengundurkan diri dari kritik mengkeritik. Alasannya cukup obyektif. Menulis kritik secara jujur di Indonesia banyak dimusuhi seniman saja.

Agus Dermawan T. dan Bambang Bujono. Dua penulis muda yang tekun dan dapat diharapkan. Agus penulis *Kompas* yang bahasanya agak kesasteraan, sedang Bambang Bujono penulis tetap *Tempo* yang sinis nadanya. Bambang terlalu pelit; kebanyakan karya yang diulas hampir tidak ada yang "berkenan" di hatinya. Agus Dermawan lebih imbang dalam mengemukakan hal positif-negatifnya karya yang diulas. Hanya sedikit kelemahannya, agaknya harus memenuhi jatah mingguan *Kompas*, tulis-

annya terkadang menjadi tetap polanya dengan isi yang dicari-cari.

VI. Penutup

Inilah kiranya gambaran umum mengenai keadaan kritik seni rupa di Indonesia. Tahap awal yang perlu dirangsang dan direspons secara positif perkembangannya. Kritik seni rupa di Indonesia belum bisa dijadikan profesi. Artinya selain dengan pengamatan kreativitas seni rupa yang tekun, cermat dengan dokumentasinya, dengan frekuensi pemunculan artikel yang memadai, ia bisa hidup bersama keluarganya dari hasil jerih payahnya. Belum bisa. Bahkan seperti kesimpulan beberapa penulis kritik, sudah tidak bisa hidup, masih dimusuhi dan menyebabkan rasa-pengrasa tidak enak. Gambaran atau kesan bahwa bangsa Indonesia secara umum (di bidang politik, keamanan, pendidikan, ekonomi politik, dan sebagainya) maupun secara khusus di bidang kesenian tidak suka menerima kritik, harus dilenyapkan. Untuk kemajuan.

DAFTAR PUSTAKA

- Achdiat K. Miharja. *Polemik Kebudayaan*, Balai Pustaka Jakarta, 1950.
- Feldman, Edmund Burke, *Art As Image and Idea*, Prentice Hall Inc. New Jersey, 1967.
- Gastel, P.A van. *Kritik Filem*.
- Lowry, Bates. *The Visual Experience*. Harry M. Abrams, New York, 1966.
- Myers, Bernard S. *Understanding the Art*. Holt Rinehart and Winston Inc, New York, 1962.
- Pradopo Rahmat Joko. *Beberapa Gagasan Dalam Bidang Kritik Sastra Indonesia Modern*. Dwi Dharma, Klaten, 1967.

- Sudarmaji. *Dasar Dasar Kritik Seni Rupa*. Pemerintah DKI, Jakarta, 1979.
- Sujoyono. S. *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*, Indonesia Sekarang; Yogyakarta, 1964.
- Stolnitz, Jerome. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Houghton Mifflin Company, Boston.

Artikel dan klipping

1. *Harian Asia Raya, Pemandangan, Sinar Baru, De Java Bode, Suara Asia, Cahaya, Kompas, Sinar Harapan, Berita Yuda, Kedaulatan Rakyat, Berita Buana, Nasional.*
2. *Panji Pustaka, Panca Raya, Mimbar Indonesia, Star Weekly, Jaya, budaya, Seni, Zenith, Indonesia, Budaya Jaya.*

SEDIKIT RIWAYAT HIDUP



- Nama : Sudarmaji, Drs.
- Alamat : 1. Balai Seni Rupa. Pos Jakarta Kota.
2. (rumah). Kompleks Perumahan DKI kampung Joglo. Blok z No. 13. Jakarta Barat
- Pendidikan : Akademi Seni Rupa Indonesia Yogyakarta.
Jurusan Pendidikan Seni Rupa IKIP Negara Yogyakarta.
- Pekerjaan : 1. Guru SMP Negeri V Yogyakarta.
2. Dosen ASRI Yogyakarta
3. Dosen jurusan Pendidikan Seni Rupa IKIP Negara Yogyakarta.
4. Direktur Balai Seni Rupa dan Museum Keramik, Jakarta.
5. Dosen jurusan seni rupa IKIP Rawamangun Jakarta.
6. Direktur Akademi Seni Rupa Nasional Jakarta.
- Pengalaman: 1. Penelitian seni rupa.
2. Penelitian pendidikan seni rupa.
Kurikulum dan metoda mengajar yang modern.
3. Ceramah-ceramah: di Malang, Denpasar, Surabaya, Jakarta, Yogyakarta.
4. Menulis artikel di koran dan buku-buku seni rupa.
5. Menjadi Juri.

Perspektif Seni Rupa Indonesia

Oleh: Kusnadi

Uraian mengenai perspektif seni rupa Indonesia, khususnya seni rupa Indonesia masa kini, hanya akan berhasil jika penglihatan ditujukan, untuk mengetahui dasar-dasar penciptaan maupun tingkatan mutu pencapaian, yang juga akan berguna sebagai penentu gambaran masa depan seni rupa Indonesia dalam batas-batas nasional dan internasional. Guna mencakup penguraian yang lengkap diperlukan pengamatan dan pengungkapan mengenai:

1. Sejarah sebelumnya dan pengaruh kebudayaan yang melatarbelakangi penciptaan seni rupa masa kini;
2. Dasar daripada tahap-tahap pembaruan penciptaan; dan
3. tokoh-tokoh yang terpenting.

Selain itu, untuk menunjang perkembangan seni rupa Indonesia diperlukan apresiasi masyarakat yang memadai, usaha pembinaan pemerintah, dan kemandirian hubungan kerjasama internasional di bidang seni rupa.

1. Sejarah Sebelumnya dan Pengaruh Kebudayaan yang Melatarbelakangi Penciptaan Seni Rupa Masa Kini

a. Kesejarahan Sebelumnya

Di Indonesia terdapat dua periode seni rupa yakni sebagai berikut:

1. Seni rupa prasejarah.
2. Seni rupa tradisional (kerakyatan dan klasik)
Indonesia, yang kedua-duanya pada permulaan kelahiran seni rupa kontemporer Indonesia, tersisihkan sama sekali dari perhatian. Namun, seni rupa tradisional itu ternyata penting serta makin tampak berpengaruh dalam perkem-

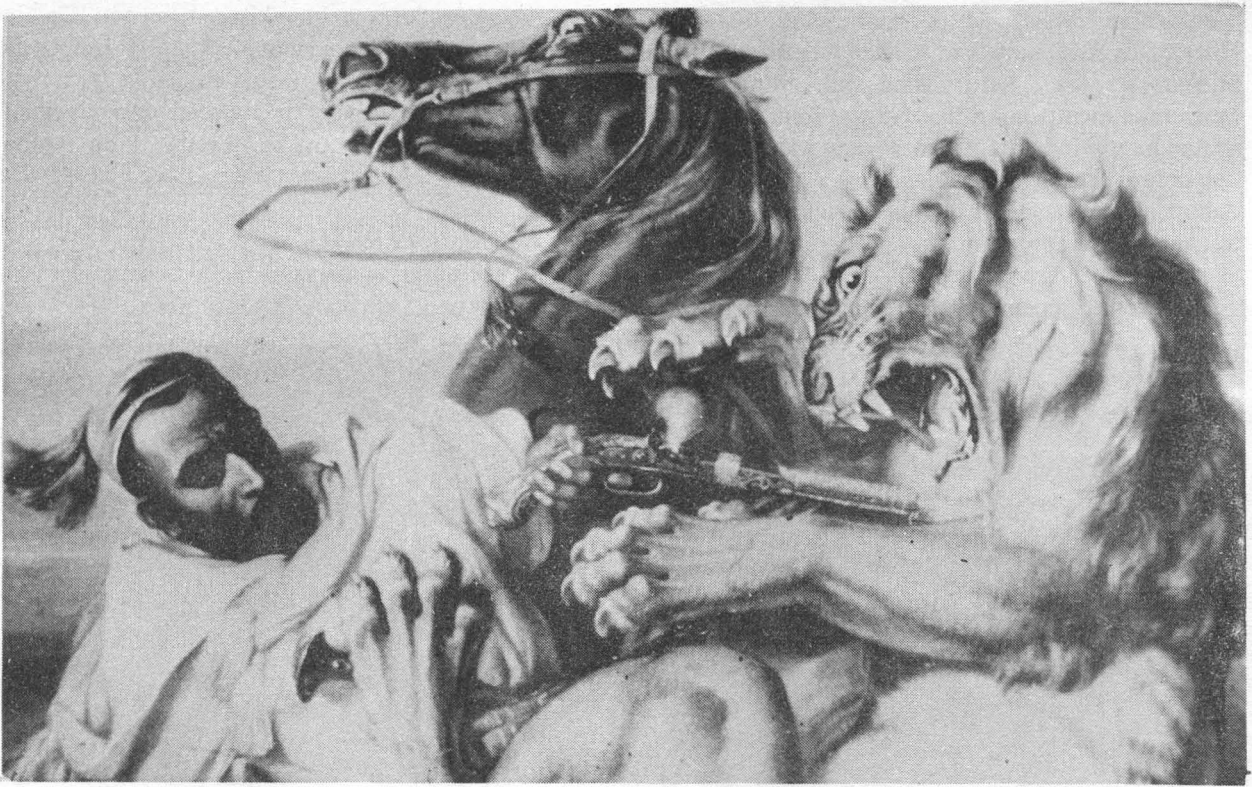
bangsan seni rupa masa kini dengan dasar pandangan baru yang individual-universal.

Kedua periode itu adalah bentuk-bentuk seni rupa yang khas ketimuran, baik dalam isi maupun gaya karena penciptaannya yang bersumber pada ide-ide keaslian. Namun, jika kedua periode itu mendapat pengaruh luar, pengaruh luar itu masih dalam batas-batas antar budaya bangsa Asia sendiri. Misalnya, dari Indo-Cina, India, Cina dan Asia Tengah, yang diterima bersama-sama dengan masuknya agama Hindu, Budha, dan Islam di Indonesia.

Jiwa ketimuran ditemukan dengan jelas dalam isi atau makna yang simbolis; ekspresi yang misterius-magis pada patung nenek moyang; dan religius keagungan pada patung Budha di candi Mendut. Deformasi yang pada umumnya bernafas intuitif-spontan terdapat pada bentuk yang pertama, sedangkan stilasi pada bentuk yang kedua adalah *sophisticated*, yang membawakan perwatakan dan ritmik yang halus serta terperinci. Dengan kualitas yang dicapainya dan pengungkapan yang mencakup aspirasi seni dan budaya bangsa seutuhnya, mudah dimengerti kalau ia tak terhenti eksistensinya dengan kelahiran seni rupa masa kini, tetapi justru mampu memperdalam dan memperbarui perkembangan seni rupa masa kini.

b. Pengaruh Budaya yang Melatarbelakangi Seni Rupa Indonesia Masa Kini pada Tahap kelahirannya

Raden Saleh dalam kesempatannya melawat ke Nederland-lewat dinasny di Pusat Penelitian Kesenian di Bogor-berhasil mempelajari, bahkan mampu menguasai sepenuhnya teknik dalam gaya romantik seni lukis renaissance Eropa. Ia



berhasil mempelajari, bahkan mencapai reputasi internasional di Nederland sehingga karya-karya Raden Saleh terpajang dalam Rijks-Museum Amsterdam. Kemudian di Jerman ia adalah pelukis potret istana yang menerima penghargaan. Dengan dasar realisme-naturalisme ini Raden Saleh melukiskan kehidupan binatang yang berlatar belakang pemandangan realistis-naturalistis dan wajah bangsawan Indonesia dengan kemiripan yang tepat. Karya-karyanya itu menjadi jembatan bagi penghayatan pertama terhadap bentuk realisme-naturalisme yang merupakan dasar baru seni lukis di Indonesia karena sebelumnya tidak dikenal.

Dengan cara menanggapi bentuk-bentuk alam yang murni visual, sesuai kenyataan yang tampak, dapat pula dijadikan media untuk menyatakan keharuan yang bersifat batin. Akan tetapi penggunaan dasar-dasar baru ini sayang terhenti setengah abad sesudah Raden Saleh wafat pada tahun 1880 karena tidak ada angkatan penerusnya. Namun, kemudian dapat dimanfaatkan kembali oleh pelukis-pelukis mashab Hindia Molek, yaitu pada tahun 1930. Dan pelestarian dasar realisme-naturalisme ini tidak terhenti pada Mashab Hindia Molek saja karena diteruskan oleh pelukis-pelukis seperti Abdullah, Wakidi, Pirngadi. Kemudian, diteruskan oleh Basuki Abdullah, Subanto bahkan selanjutnya dipelajari oleh S.

Sudjojono, Affandi, dan generasi sesudahnya, dalam lembaga-lembaga pendidikan seni rupa sampai hari ini.



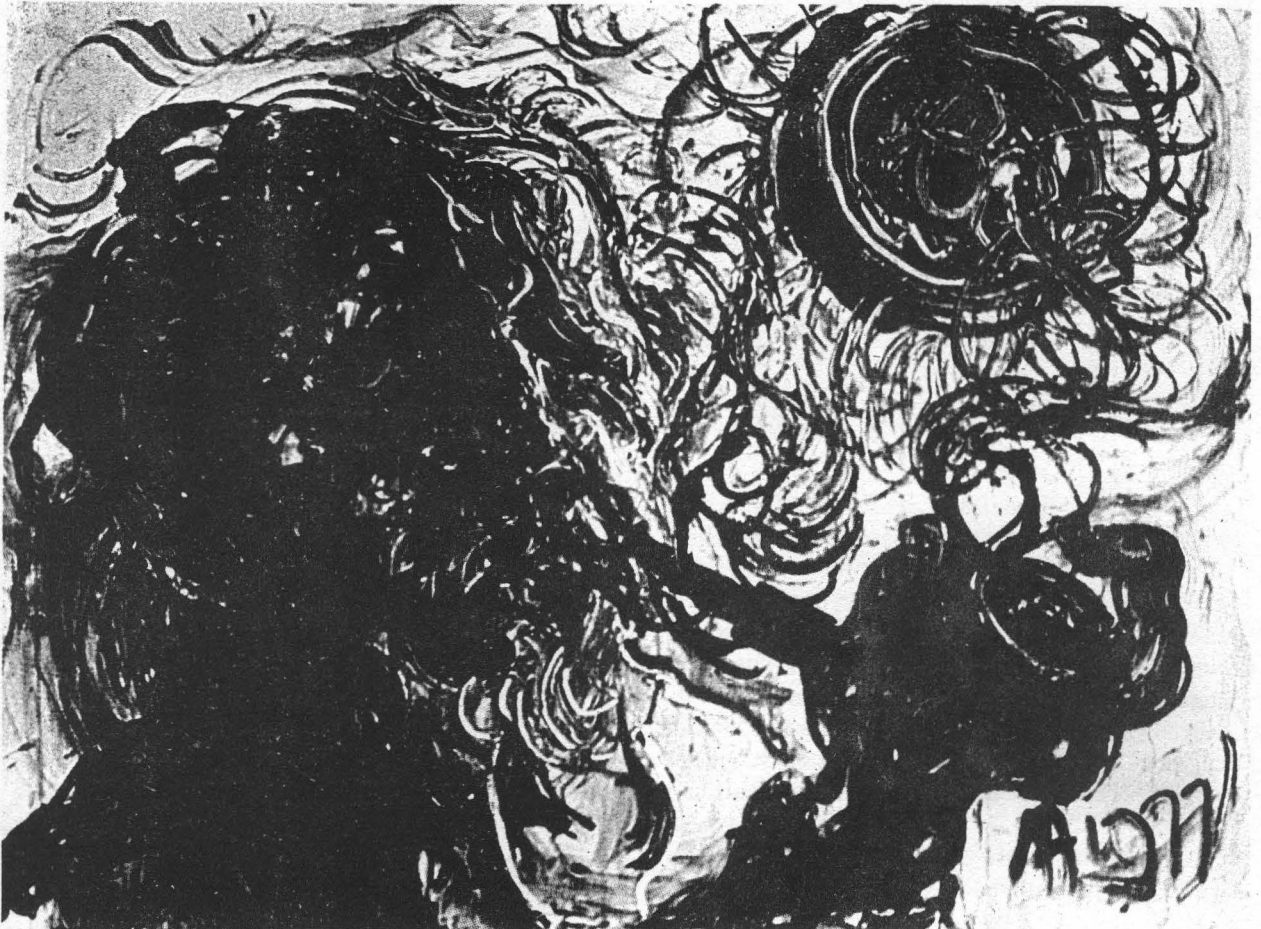
Bukanlah hasil "*ngedam*" atau "*dam-daman*". Untuk merefleksikan kembali sifat rasional dan intelektual dari naturalisme ini, diperlukan ketekunan mempelajari dasar-dasar ilmu perspektif dan anatomi dalam proporsi yang wajar dengan ketepatan bentuk yang plastis tiga dimensional dalam alam semesta, yang lengkap dengan warna-warna kewajaran.

Apakah sebabnya para pelukis mashab Hindia Molek belum sepenuhnya mampu menampakkan

menangkap iklim kebangkitan nasional. Dalam hubungan ini, pembaruan seni lukis Indonesia mendapat dukungan spiritual dari jiwa patriotik, baik yang sedang bangkit maupun dari menanggapi pembaruan seni di Eropa yang mulai memperluas cakrawalanya menjadi lebih universal.

a. Kelahiran PERSAGI

Perkumpulan pertama pelukis-pelukis Indonesia yang didirikan pada tahun 1937 ini



bobot atau kemandapan hasil? Dalam hubungan ini, perlu diperhitungkan faktor-faktor hambatan yang ada di zaman kolonial, seperti masih kuatnya isolasi bagi berlangsungnya kehidupan budaya, baik nasional maupun internasional. Namun, aktivitas mereka penting dicatat karena berhasil menghidupkan aktivitas budaya, yang telah fakum setengah abad lamanya.

2. Dasar-dasar Baru Penciptaan Seni Rupa Masa Kini Indonesia yang Kreatif

Dasar-dasar pembaruan yang bersifat kreatif tidak terlepas dari persepsi jiwa seniman yang

melontarkan tuntutan bagi dasar baru seni lukis Indonesia. S. Sudjojono menolak bentuk seni lukis yang hanya mendemonstrasikan kecakapan teknis yang dipelajari dari Barat, yaitu kecakapan tanpa pemancaran daya kreatif jiwa seniman Indonesia yang berwatak dan berwawasan pribadinya. Oleh karena itu, PERSAGI lebih membutuhkan pengembangan nilai-nilai jiwa, kejujuran, kreativitas dan wawasan bagi penampilan karya-karyanya daripada penguasaan teknik akademis. Mendahulukan keberanian melukis, yang dapat mendukung konsepsi PERSAGI, bahwa seni lukis Indonesia seharusnya dibawa dalam corak yang mewakili aspirasi seniman dan bangsa.

Satu persoalan yang perlu ditanyakan sekarang adalah *seberapa jauh kebenarannya bahwa teknik bagi pelaksanaan ide menjadi kurang penting?* Karena dalam kemurniannya mengejar ide semata-mata, dapat melahirkan bentuk seni non teknis, yang menjurus kepada hasil seniman non profesional atau seniman amatir, yaitu yang termasuk dalam katagori *hobby*.

Hal ini kiranya cukup diderita beberapa anggota PERSAGI sendiri, walaupun semangat melukisnya cukup meluap-luap. Sedangkan S. Sudjojono sendiri ternyata memerlukan dan menguasai teknik dasar untuk melukis potret, melukis kehidupan, serta pemandangan dengan cekatnya. Oleh karena itu, terpenuhilah persyaratan isi, gaya pribadi, maupun teknik pelaksanaannya yang memadai.

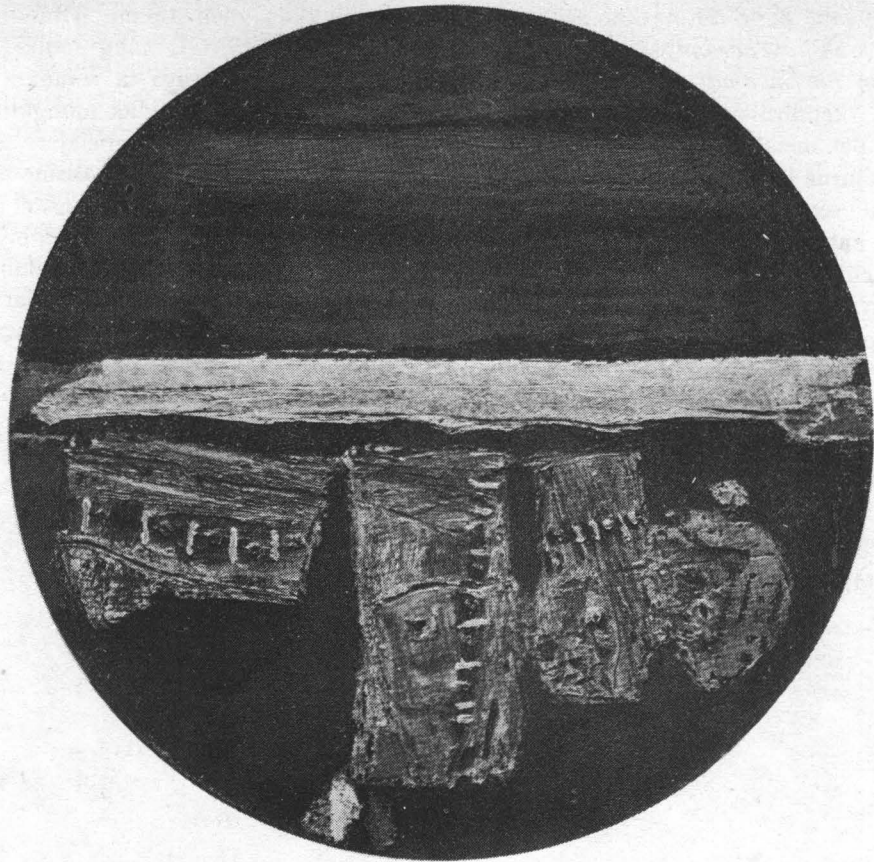
b. Munculnya Tokoh Affandi.

Peningkatan mutu dan kesungguhan melukis

ditunjukkan oleh tokoh Affandi, yang bukan anggota PERSAGI, yang mulai melukis tahun 1936. Pada dasarnya ia sefaham dengan PERSAGI, tapi Affandi tidak mungkin terjerumus ke amatirisme karena mempelajari serta menguasai dasar-dasar seni lukis realisme-naturalisme sepenuhnya, misalnya, dalam pastel (potret diri), cat air (potret pengemis), dan cat minyak (potret ibu). Bagi Affandi seni lukis adalah penumpahan ekspresi yang total atau tuntas dari jiwanya, yang bergolak dalam menyatakan kepekaannya terhadap lingkup luas kemanusiaan. Dengan ketajaman penglihatan yang intuitif, diekspresikan dalam kewajaran yang bebas atau murni tanpa sampiran penglihatan politis, sehingga terungkap dalam kanvas-kanvas karyanya dengan sangat spontan dan berhasil, berkat penguasaan teknis.

Berbeda dengan S. Sudjojono yang banyak melakukan loncatan peralihan/perubahan gaya,





dengan menerima pengaruh, antara lain, dari seniman-seniman pembaru seni lukis Barat, yang mengagumi seni Timur dan seni non-Eropa lainnya. Seniman Barat yang mempengaruhinya, misalnya, *Van Gogh* dan *Permeke* dalam ekspresionisme dan *Marc Chagall* dalam surrealisme. Namun semua pengaruh itu dengan pengolahan pribadi S. Sudjojono. Sebaliknya Affandi, untuk menguasai teknik realisme-naturalisme bergerak dari dasar studi sendiri, yaitu lewat reproduksi karya *Michel Angelo* dan *Botticelli*. Kemudian, segera berpindah ke impresionisme dan ekspresionisme, yang akhirnya menetap pada ekspresionisme ini, dalam gaya khas Affandi. Namun kebesaran Affandi bukan untuk diukur dengan gayanya yang khas ini semata-mata tanpa dibarengi pengucapan visi yang dalam tentang misteri kehidupan, yang meliputi kehidupan di kalangan rakyat sederhana, alam dengan dinamika dan kejernihan pandangan sebagai cerapan-cerangan yang membawakan keagungan karyanya.

Benar bahwa tidak setiap lukisannya menjamin pencapaian mutu yang tinggi, tetapi dari tiga ribuan lukisannya, minimal tiga ratus karya atau lebih merupakan *masterpiece-masterpiece* Affandi. Kalau sejumlah lukisannya itu dapat dikumpulkan

dari pemiliknya yang terbesar di berbagai negara dan dapat dipamerkan dalam ruang-ruang Wisma Seni Nasional, yang suatu ketika akan berdiri, atau di TIM, pastilah tanpa kecuali di antara kita akan meyakini kebesaran Affandi sebagai wakil seni lukis Indonesia yang berukuran dunia. Jadi, bukan sekedar pelukis dengan ukuran seni kelas dua.

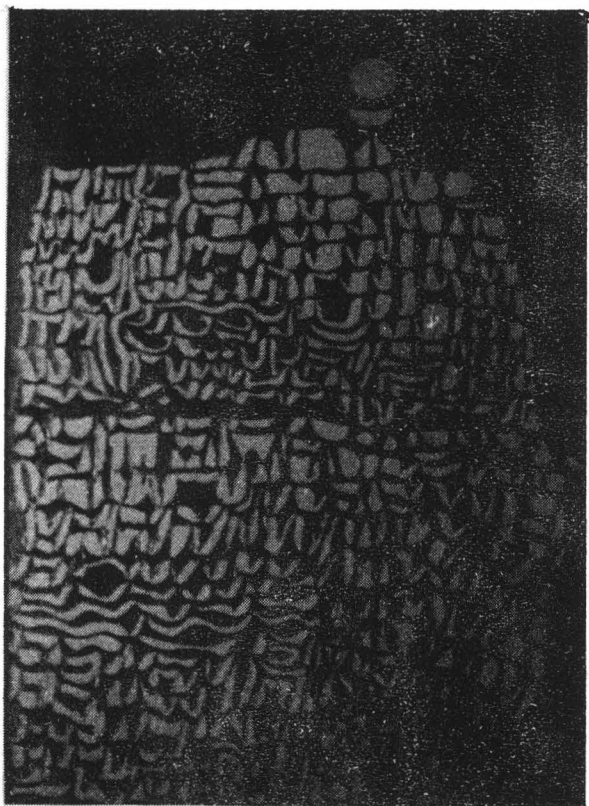
Apakah hikmah kehadiran Affandi dengan pencapaiannya sebagai tokoh nasional dengan pengakuan-pengakuan internasional sekarang ini?

Hendaknya kita catat sebagai berikut:

1. Perjuangan 72 tahun yang lurus, dengan pengisian hidup untuk seni lukis.
2. Sikap sederhana dan percaya pada diri sendiri, tanpa sedikit pretensi yang kesombongan.
3. Pekerja intensif dan keras dari seorang otodidak yang genius dan ahli dalam teknik, sebagai alat mutlak untuk menjelmakan karya-karyanya yang merefleksikan keagungan jiwa nya yang tanpa pamrih.
4. Gambaran seorang manusia budaya Indonesia abad ke-20, yang sangat sopan dan jujur.

3. Tokoh-tokoh Terpenting Sesudah Affandi

Melalui berbagai tahap pembinaan nonformal



sejak tahun 1942 dan pendidikan formal sejak tahun 1950, "POETERA" dan "Keimin Bunka Sidosho" di zaman pendudukan Jepang sudah merintis pembibitan angkatan muda. Muncullah waktu itu Otto Djaja dan Hendra dengan rintisan tipe seni lukis yang naratif atau bercerita. Otto adalah pelukis humoris, sedangkan Hendra adalah pelukis pendamba kehidupan rakyat.

Sesudah kemerdekaan, tahun 1945, sanggar-sanggar "Seniman Indonesia Muda" yang didirikan pada tahun 1946; "Pelukis Rakyat" yang didirikan tahun 1947 di Yogyakarta; dan "Gabungan Pelukis Indonesia" yang didirikan pada tahun 1948 di Jakarta, merupakan perkumpulan yang berhasil melahirkan tokoh-tokoh angkatan muda yang pernah dibinanya. Seperti pelukis dan pemahat Suparto dan pelukis Zaini untuk menyebut beberapa nama yang kemudian menjulang.

Sejak tahun 1950 ASRI di Yogyakarta dan jurusan Seni rupa ITB di Bandung dapat menghasilkan eksponen-eksponen baru seni rupa Indonesia yang terkemuka.

Suparto walaupun tuntunan pertamanya didasari realisme, melukis dan memahat dengan bentuk-bentuk yang bernapas khayalan yang ketimuran. Ia dalam periode terbaiknya mencapai karya-karya menjulang dan sublim. Dalam latar pewarnaan lembut yang mengandung misteri,

dituangkan susunan motif-motif yang sama-sama unik, bertemakan alam, flora dan fauna serta pose-pose intim manusia. Suparto mementingkan mutu dalam unsur-unsur warna dan garis bagi penjelmaan rasa gaib yang tersirat dalam karyanya, yang berisi cerita pelamunan yang sangat imajinatif.

Banyak karya-karya puncaknya dirawat kolektor seni Alex Papadimitriou. Untuk menampung ilham-ilhamnya, sebelum melukis, dibuat sketsa-sketsa kecil yang memuat konsepsi lengkap untuk lukisannya dalam warna hitam putih pensil; dengan kualitas linier dan volumier.

Ternyata pengambilan prakarsa untuk kembali pada dasar Timur ini, didapati juga pada seniman-seniman sesudah tahun 1950. Dalam bentuk yang jelas, seperti ditemukan dalam garis dan warna karya Mulyadi W. Namun, prakarsa itu bukan untuk mengikuti Suparto, tapi sebagai ucapan warna jiwa Mulyadi sendiri seutuhnya. *Widayat* memelihara sifat dekoratif dalam motif hewan dan alam.

Hariyadi Suadi menggali seni tradisional Cirebon dan daerah lain, seperti tampak jelas dan berhasil pada dua buah karyanya yang dipamerkan tahun 1980. *Fadjar Sidik* menyusun motif-motif dinamika ke-ruangannya dengan kecepatan irama seolah-olah bermain dengan penyusunan nada-nada gamelan atau menuliskan jajaran huruf dalam kalimat-kalimat prasasti purbakala.

Hasrat menggali kekayaan budaya sendiri atau lebih luas lagi seni Timur yang memang kaya, tampak juga pada *A.D Pirous*, misalnya dalam berbagai media motif khas kaligrafinya. *Sunaryo* dalam karya-karya grafis dan seni patung yang mula-mula diinspirasi oleh ritmik seni Irian, ternyata mampu membawakan citra kekuatan seni yang masih murni menjadi karya-karya modern.

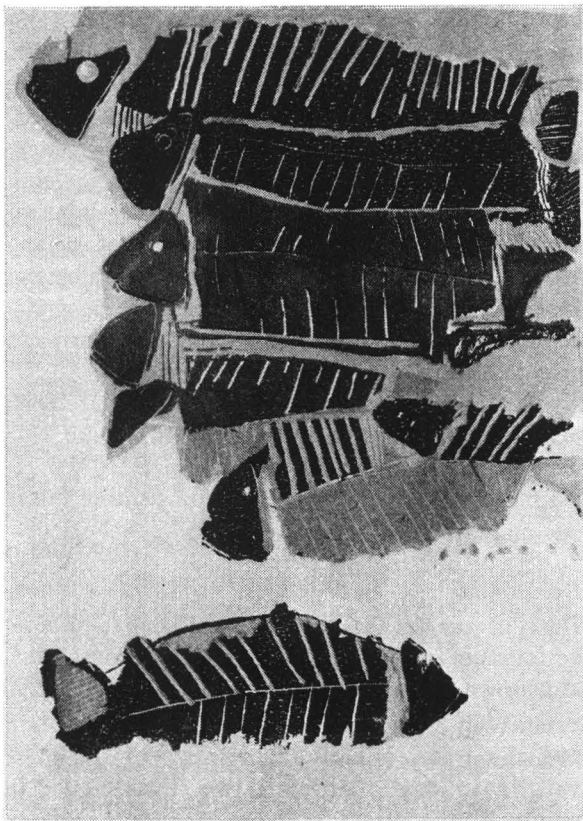
G. Sidharta dalam sebagian seni patungnya membawakan peranan pewarnaan yang meriah dan kontras seni Oceania. Dalam gaya dekoratif seni *Irsam* berkembang, sedangkan karya-karya batik *Mudjita* diciptakan dalam ekspresionisme-dekoratif. *Abas Alibasyah* banyak mempertemukan unsur dekoratif dan primitif, sementara itu *Bagong Kusudiardjo* mengolah motif wayang. *Nyoman Gunarsa* tampil dengan motif-motif ritual agama Hindu Balinya, dengan dua contoh yang baik dalam pameran ini. *Made Wiyanta* membawakan fantasi mythologis. Kemeriahan warna-warna bening atau cerah, dalam dinamika garis yang bebas, ditimbulkan dalam batik karya-karya *Amri Yahya*.

Seni yang mengungkapkan kontemplasi atau perenungan pantas mendapat tempat tersendiri.



Muljadi W.

'Girl and her little brother'



Kecermatan imbangan kompositoris yang menyatu dalam susunan warna yang bergraduasi lembut serta kaya, ditemukan pada hasil karya *Ahmad Sadali*. Pemberian aksentuasi dengan warna emasnya, tidak saja membawakan rasa keagungan, tetapi memberikan kemantapan monumentalitas yang universal.

Penelitian yang seksama tentang susunan abstrak pada karya seni Indonesia masa kini, jelas tidak sepenuhnya diinspirasi oleh seni luar; kalau diperhatikan betapa mendasar dan kuatnya unsur keabstrakan pada alam semesta. Benda alam dalam keutuhannya sampai saat-saat kemusnahannya, mengalami proses pertumbuhan dan kematiannya yang panjang, dengan peralihan bentuk dan ritmik garis serta nada pewarnaan yang terus menerus dan sangat mengesan sebagai sifat keabstrakan.

Telah ratusan tahun dilakukan penyusunan motif pamor keris sebagai pusaka di Indonesia, yaitu sejak zaman kerajaan Majapahit. Motif pamor keris itu juga berrelief seperti halnya lukisan Sadali, terdiri dari bermacam-macam pola, baik dekoratif, ekspresionistis maupun keabstrakan. Pola-pola semacam itu yang mempunyai makna perlambangan dan kekuatan ekspresi magis menjadi motif lukisan dimasa kini.

Kehalusan ekspresi seni *Srihadi* dalam cat airnya



atau pun kedalaman serta kejauhan pandangannya, sebagai landasan bagi karya periode yang bermotif horison dalam cat minyak, telah mempertemukan dua sifat yang tenang dan batin, dari bagian atas karyanya, dengan penggarapan yang dinamis dalam mencoretkan garis-garis secara intuitif-spontan dari bagian bawah. Dalam hal ini, Srihadi melakukannya langsung dari tube ke kanvas seperti dilakukan Affandi, tetapi dengan pengarahannya dan ekspresi lain.

Beralih pada pelukis *Zaini* dengan kepekaan jiwanya yang tinggi dalam menyerap keindahan yang menjadi subyek karyanya. Dalam nilai estetik yang berkualitas itu, seni Zaini tetap mengabdikan pada penghayatan hidup yang tercermin dalam ekspresi wajah modelnya, misal kesakitan seekor burung yang dilukis. Penggarapan teknis-estetis lewat berbagai media seperti pena, potlot, pastel, *carcoal*, cat air atau monotype serta cat minyak, sangat lancar dilakukannya. Akan tetapi karya cat minyaknya masih dalam taraf awal dan belum selesai penggalangnya sewaktu meninggal.

Kehadiran seniman Zaini di antara kita, terutama bukan karena terciptanya karya-karyanya dalam cat minyak yang belum sebanding dengan tingkatan karya-karyanya dalam berbagai media yang lain, kecuali motif se-ekor burung dalam cat minyak yang berukuran besar, yang

benar-benar telah mewakili Zaini. Ini sekaligus untuk mengingatkan apresiator seni di Indonesia yang agak menyempit perhatiannya pada pilihan karya cat minyak. Melupakan ide bahwa kebesaran seni lukis klasik Asia, juga tidak terselenggarakan dengan media cat minyak ini.

Zaini dalam pastelnya adalah seorang *colorist*. Demikian pula pada mototipenya, sedangkan garis-garis yang digoreskannya lewat pena, potlot, dan monotipe sangat kuat dalam ekspresi.

Popo Iskandar tergolong pelukis yang telah melampaui berbagai tahap eksplorasi dalam studinya, yaitu dengan memasuki berjenis-jenis dunia tematik karyanya. Popo juga tergolong pengungkap isi kehidupan, melalui motif figuratif-abstrak untuk melukiskan tanam-tanaman, bunga dan bambu; condong ke ekspresionisme untuk motif kucing, jago; menyerempet kubistik untuk figur model wanitanya, alam, pantai, dan ombak laut. Baginya pengungkapan isi kehidupan merupakan bentuk-bentuk penghayatan terhadap kehidupan yang multifaset, baik melalui cernaan-cernaan putik maupun dramatik.

Akhirnya Rusli. Ia bermula dari pemikiran yang esensial bahwa nilai karya seni lukis tidak ditentukan oleh besarnya ukuran. Dinding yang besar, dapat diisi dengan lukisan yang berukuran

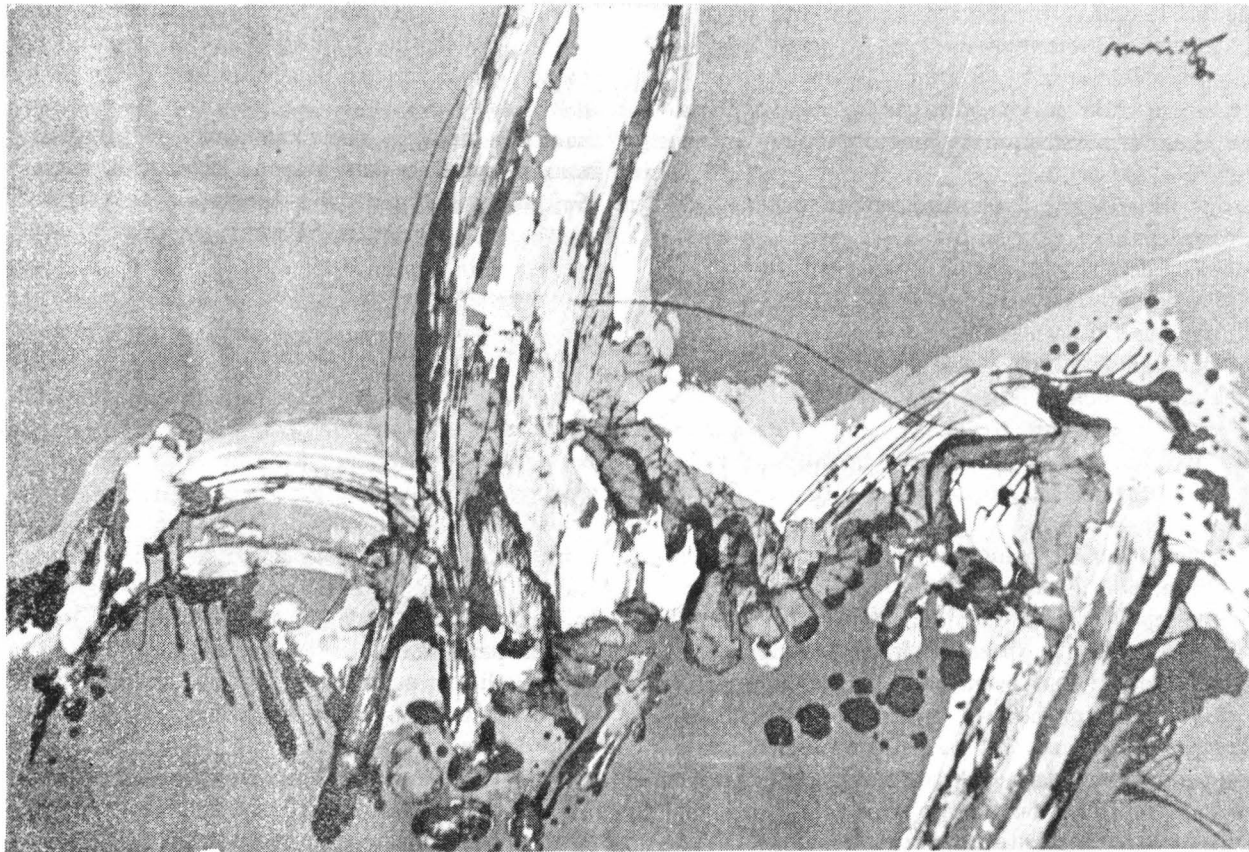
kecil, tetapi besar dalam nilainya. Garis yang samar-samar, tajam atau jelas, yang dilukis berpokok pada penyusunan ritmik dan harmoni. Jadi lebih dari masalah kehidupan yang dilukisnya. Kerap kali garis-garis yang dilukisnya mengelompok sesudut pada bidang kertas yang lebih lebar; sebagai pengamatan yang paling impresif dari lingkungan. Oleh karena itu, betapa sayang kalau akhir-akhir ini ia telah banyak kehilangan keseimbangan dalam penampilan garis yang ramai berdesakan, atau warna yang lebih kuat daripada garis motifnya.

Apakah kiranya sebab yang sebenarnya? Oleh pelukisan figur manusia yang kalau sedikit saja hendak dibesarkan, tidak dikuasainya.

Ini merupakan peringatan, betapa penting dasar penguasaan teknik bagi siapa pun.

Kesimpulan

Dari uraian di atas hendaknya dapat ditarik kesimpulan bahwa seni lukis Indonesia masa kini, khususnya, hanya dapat terjaga dengan sifat kemurnian kejiwaan, yaitu tanpa pretensi lain kecuali dasar kejujuran dalam wawasan, imajinasi yang kaya dan kuat, dari jiwa individual dan universal yang kreatif; tanpa memperkecil peranan bagi pelaksanaan karya melalui suatu kemahiran.



Jadi, tidak cukup dengan kecakapan teknis yang terbatas, apalagi dengan penggarapan secara ceroboh dan setengah-setengah.

Karya seni lukis bukan kebenaran falsafah tanpa amal perbuatan, atau ide tanpa bukti pelaksanaan. Seniman bukan pemimpi keindahan yang tak mampu melaksanakan, yang menuangkan karyanya yang berkualitas, baik dalam arti idil maupun teknis; tanpa kecuali dalam seni rupa.

Berdasarkan uraian di atas, prespektif seni lukis Indonesia pada masa kini dan pada masa depan, berada di tangan para seniman yang sudah di sebutkan tadi karena merekalah bintang-bintang budaya. Selain itu, tentu juga pada seniman-seniman yang namanya belum sempat disebutkan, seperti *Edith Ratna, Umi Dahlan, Sutanto, Aming Prayitno, Narsen Afatara, Supono, Rudi Isbandi, Yunah, Teguh Ostenrik, dan Indro Sungkowo*, yang akan mengisi lembaran-lembaran sejarahnya juga.

4. Penunjang Perkembangan Seni Rupa Indonesia yang terpenting

a. Kritik seni rupa Indonesia, yang telah dilontarkan oleh berbagai kalangan penulis Indonesia dan seniman sendiri—sejak masa PERSAGI, masa pendudukan Jepang, dan makin aktif sesudah 1950—melalui berbagai bentuk mass media, baik dengan dasar pandangan yang paedagogis maupun yang lebih kritis-analistis, sangat penting kedudukannya dalam usaha peningkatan apresiasi seni di masyarakat luas. Selain itu, kritik juga penting sebagai bentuk pendekatan terhadap kalangan pencipta seni sendiri. Karena sebuah kritik yang obyektif akan berkemampuan cukup untuk menyampaikan pesan-pesan terpenting sebagai bahan bagi seniman untuk bermawas diri terhadap hasil pencapaiannya. Dalam hubungan ini, kritikus bukanlah berdiri sebagai guru, tetapi sebagai kawan terdekatnya, baik dalam proses budaya suatu bangsa maupun bagi pembudayaan masyarakat luas, dari tahun ke tahun dan dari hari ke hari.

b. Sikap Pemerintah yang berniat membangun Galeri Seni Rupa Nasional, yang menghimpun karya-karya terbaik seniman seni rupa Indonesia masa kini, sesudah 30 tahun didirikannya lembaga-lembaga pendidikan tinggi dan menengah seni rupa, maka berdirinya Galeri Seni Rupa Nasional, hendaknya tidak tertunda lebih lama lagi. Karena berdirinya galeri itu merupakan tahap

sangat besar dalam meningkatkan aktifitas pameran di Jakarta, yang tanpa henti sepanjang tahun. Khususnya Pemerintah DKI Jaya, yang membuka Balai Seni Rupa, sejak tahun 1976, sebagai pra-museum seni rupa Indonesia dan membina Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta dengan Akademi Seni Rupa-nya yang didirikan kelanjutan pembinaan yang diperlukan seniman, masyarakat Indonesia, dan dunia internasional dalam rangka kerja sama kebudayaan.

Selain itu, ukuran-ukuran pencapaian seni akan dapat diolah berdasarkan kehadiran *masterpiece-masterpiece* seniman Indonesia sebagai representasi bangsa antar bangsa-bangsa. Demikian pula pentingnya setiap bantuan dalam rangka hubungan-hubungan internasional di bidang kesenian, baik dalam perluasan studi seni dan orientasi studi di luar negeri maupun penyelenggaraan-penyelenggaraan pameran seni rupa dalam forum internasional yang dilaksanakan oleh pemerintah maupun swasta.

Di dalam negeri, peranan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan serta Pemerintah Daerah sejak tahun 1970, serta Pusat Seni Taman Ismail Marzuki dengan program-program seni rupa setiap tahunnya dan Pasar Seninya.

Dari dua kali pameran antar seniman ASEAN di Jakarta, yaitu pada tahun 1974 dan 1980 serta tiga kali pameran seni rupa antar seniman se-Asia di Tokyo pada tahun 1979, di Fukuoka pada tahun 1980, dan di Dakka, Bangladesh, pada tahun 1981 maka didapat gambaran akan besarnya hasrat bertemu, bergaul, dan berjuang bersama antar seniman se-Asia sebagai perspektif masa depan seniman Asia yang sedang meneliti pencapaian serta bentuk kepribadian seninya dalam abad ke-20 ini.

Seni lukis Indonesia—dengan sejarah barunya sepanjang 150 tahun—harus dapat menyumbangkan pandangan, kreativitas, dan keluasan bentuk kepribadiannya yang kaya dalam gaya. Pandangan itu harus berimbang, baik ke dalam maupun ke luar, baik bagi perkembangan seni antar negara ASEAN maupun seni antar bangsa Asia. Di samping, tampak keterbukaannya dengan kesediaan berpartisipasi dalam pameran-pameran internasional sejak tahun 1953.

Ini sebagai representasi budaya modern abad ini yang mewakili bangsanya, yaitu bangsa Indonesia yang sedang membangun, baik dalam arti material maupun spiritual.



RIWAYAT HIDUP SINGKAT

Kusnadi

1921, 1 April dilahirkan di Magelang, Jawa Tengah. Suka melukis sejak kecil.

1940—1942, Pendidikan, AMS Sastra Timur, Yogyakarta.

1942—1944, Memperdalam seni lukis dengan studi melukis wajah pada Basuki Abdullah dan melukis bebas di Keimin Bunka Sidosho, Jakarta.

Pengalaman berpameran gabungan:

1943—1944 di Galeri Putra dan Keimin Bunka Sidosho; 1953 Di bienal II Sao Paolo, Brazil; 1955 Pameran Konferensi Asia Afrika, Bandung; 1960—1964 berbagai pameran BMKN; 1970 Pameran Indonesia keliling USA—Eropa; 1971 Trienal India; 1979 dan 1981 Pameran se Asia di Tokyo dan Bangladesh.

Pengalaman Kerja:

1942—1945 sebagai disainer kantor film "Jawa Eiga Kosha"; 1945—1947 disainer pada Berita Film Indonesia, Kementerian Penerangan R.I di Yogya dan Surakarta; 1947—1950 hidup melukis di Yogya; 1950—1966 Dosen ASRI; 1971—hingga saat ini Dosen LPKJ; 1950—1966 Menjabat Kepala Seksi Seni Rupa, Bagian Kesenian, di Yogya; 1967—1976 Kasubdit Seni Rupa Dit. Kesenian, di Jakarta; 1977—hingga saat ini sebagai Staf Ahli Dit. Kesenian; 1974 menyelenggarakan pameran seni rupa tradisional Indonesia di World Craft Exhibition I, Toronto dan 1975 di Sydney.

Pengalaman penulisan:

Ketua Redaksi "Budaya" di Yogyakarta. Menulis wawasan seni/kritik seni rupa dalam Budaya, Indonesia, Siasat dan surat kabar. "Sejarah Seni Rupa Indonesia" diterbitkan UGM dan Budaya 1956. Sarinya diterbitkan dalam "Modern Art of Asia", Tokyo 1967.

Penghargaan:

1963 Mendapat "Foreign Leaders" grant dari pemerintah USA untuk berkeliling pusat-pusat seni rupa di 18 kota Amerika.

1977 Menerima Penghargaan Negara "Hadiah Seni" dari Dep. P dan K sebagai pelukis dan pembina seni rupa.

Tradisi Lisan sebagai Sumber Informasi Kebudayaan

Oleh: S. Budhisantoso

Betapa pentingnya kemampuan manusia berpikir secara metaforik atau menggunakan lambang-lambang untuk menyatakan gagasannya telah diungkapkan oleh Leslie A. White (1949) bahwa seluruh tingkah laku manusia itu berpangkal pada penggunaan lambang-lambang. Lambanglah yang telah mengubah kera antropoid leluhur manusia menjadi manusia yang berkemampuan. Oleh karena itu White menyatakan lebih lanjut bahwa kebudayaan merupakan suatu order atau kelas fenomena seperti benda-benda ataupun kejadian yang terwujud karena penerapan kemampuan mental yang harus dimiliki oleh manusia, yaitu berpelambang (*symboling*). Jadi tepatnya kebudayaan itu terdiri dari benda material, tindakan kepercayaan, dan sikap yang berfungsi dalam kerangka-kerangka yang diberi arti oleh pelambang.

Sementara itu seorang sarjana antropologi lainnya, yaitu A. Alland Jr. (1975) mengemukakan pendapatnya bahwa kebudayaan manusia itu merupakan hasil dua proses yang saling mengisi. Proses yang pertama ialah apa yang berkembang sebagai akibat hubungan manusia dengan lingkungan alamnya. Hubungan mana mendorong manusia untuk menyesuaikan diri dengan lingkungannya dengan cara menanggapi secara aktif dari waktu ke waktu sehingga terciptalah kebudayaan. Proses lain yang ikut membentuk kebudayaan manusia menurut Alland Jr. menyangkut kemampuan manusia berpikir secara metaforik. Dengan kemampuan mana manusia dapat memperluas atau pun mempersempit jangkauan arti lambang-lambang yang mereka kembangkan maupun mengacu lambang-lambang dalam sistem-sistem arti yang berkembang

sedemikian rupa sehingga lepas dari pengertian aslinya.

Demikian, dengan kemampuannya berpikir secara metaforik, dan usaha mengadaptasikan diri dengan lingkungan alamnya, manusia mengembangkan kebudayaannya. Cara manusia menanggapi lingkungannya itu tidak bebas dari pengaruh sistem pemahaman (*cognitive system*) yang mereka kuasai melalui lambang-lambang yang mereka kembangkan. Dalam usahanya menyesuaikan diri dengan lingkungan alamnya, manusia terikat oleh kaidah-kaidah yang berlaku dalam sistem pemahaman mereka sebagaimana tercermin dalam lambang-lambang yang mereka beri makna tertentu.

Pendapat Alland Jr., itu sesungguhnya tidak berbeda jiwanya dengan apa yang diungkapkan oleh White bahwa kebudayaan merupakan produk yang dihasilkan oleh kemampuan manusia menggunakan lambang. Oleh karena itu kebudayaan manusia itu dapat diteruskan dari suatu generasi kepada yang lain dan bahkan selalu berkembang karena sistem lambang yang berperanan sebagai media.

Lambang Sebagai Media Dan Pemandu

Inti pendapat kedua tokoh tersebut ialah bahwa dengan perangkat lambang yang diberi arti dalam satu sistem pemahaman (*cognitive system*) manusia dapat menyampaikan atau menyebarkan kebudayaannya, yaitu keseluruhan pengetahuan.

Inti pendapat kedua tokoh tersebut ialah bahwa kebudayaan yang merupakan perangkat lambang yang mengatur tingkah laku serta sebagai sumber informasi non ragawi itu merupakan petunjuk betapa sesungguhnya manusia itu

mampu dan memang telah membuktikan dirinya sebagai manusia yang berkemanusiaan (C. Geertz, 1973: 52). Kemampuannya mengadaptasikan dirinya dengan lingkungan ekologi tidak cukup untuk mengembangkan kebudayaan tanpa kemampuannya mengembangkan perangkat lambang yang diberi arti secara sistematis. Tanpa kemampuannya menggunakan lambang, pengalaman, pengetahuan serta gagasannya akan hilang bersama kematian diri seseorang manusia. Demikian pula kelancaran adaptasi akan sangat terganggu karena sulitnya manusia untuk saling mengkomunikasikan pengalaman, pengetahuan, dan gagasan mereka.

Dengan lambang-lambang yang mempunyai arti dalam pergaulan sosial pada suatu lingkungan sosial tertentu, maka manusia dapat memperbanyak pengalaman, pengetahuan dan mengembangkan gagasan baru sehingga mewujudkan kebudayaan. Dengan perantara lambang-lambang pula, manusia dapat menyampaikan atau menyebar-luaskan kebudayaan yang menurut pengertian E.B. Tylor (1871) merupakan keseluruhan pengetahuan, kepercayaan, hukum, moral, dan adat istiadat dalam lingkungan masyarakat tertentu. Oleh karena itu kalau pada mulanya kebudayaan berkembang sebagai perwujudan upaya manusia mengadaptasikan dengan lingkungan ekologi serta penggunaan kemampuannya berfikir secara metaforik, maka pada gilirannya manusia dikuasai oleh kebudayaan yang merupakan lingkungan-buatan yang menuntut pemahaman melalui proses belajar (enkulturasi). Sejak kera antropoid menjadi manusia yang berkemanusiaan, maka sejak waktu itu pula manusia terpaksa harus belajar untuk memahami kebudayaan dalam usahanya membina kehidupan bersama secara efektif dan efisien.

Sesungguhnya lambang-lambang yang dikembangkan oleh manusia itu tidak hanya mempunyai arti sebagaimana terkandung di dalamnya akan tetapi terlebih penting ialah dayanya. Lambang-lambang itu tidak sekedar menunjukkan sesuatu ide melainkan mempunyai kekuatan sebagai perangsang. Jadi lambang bagi manusia pendukungnya tidak sekedar mengandung makna akan tetapi ia mengandung arti apa yang dilakukan orang dengan makna dimaksud. Berdasarkan makna yang tersimpul, lambang-lambang dapat dibedakan antara lambang referensial dengan lambang kondensasi (E. Sapir, XIV, 492-493). Adapun yang dimaksud dengan lambang referensial ialah berbagai bentuk bahasa lisan, tulisan, bendera kebangsaan, isyarat bendera, dan berbagai perangkat lambang-

lambang yang dibuat atas dasar prinsip ekonomi sebagai petunjuk. Atau seperti apa yang dimaksud oleh Carl Jung (1949) sebagai isyarat yang sifatnya kognitif (pengenalan) dan terutama menunjukkan pada fakta yang telah dikenal.

Lambang kondensasi ialah bentuk tindakan pengganti yang sangat dipadatkan untuk dinyatakan secara langsung, yang memungkinkan pelepasan ketegangan emosi dalam keadaan sadar atau pun tidak sadar. Kebanyakan daripada lambang kondensasi ini merupakan lambang-lambang upacara (*ritual*) yang memang bersifat stimulan emosi. Perbedaan utama antara lambang referensial dengan lambang kondensasi ialah bahwa yang pertama berkembang terutama dalam wilayah kesadaran. Sebaliknya lambang kondensasi berkisar pada akar yang lebih dalam dari bawah sadar, dan menyebarkan kadar emosi menjadi bentuk-bentuk tingkah laku serta suasana yang jauh dari makna asli daripada lambang dimaksud.

Sementara itu Victor Turner (1976) berpendapat bahwa sesungguhnya lambang-lambang upacara mempunyai kedua sifat referensial maupun kondensasi, sekalipun setiap lambang itu pada hakekatnya mempunyai banyak referensi dan bukannya bereferensi tunggal. Oleh karena itu dalam uraiannya mengenai upacara pada masyarakat Ndembu, Turner cenderung untuk membedakan lambang-lambang berdasar wujudnya dalam tiga kelas yaitu lambang kondensasi, lambang yang bersifat menyatukan sejumlah pengertian, dan lambang yang mempunyai makna polarisasi atau pengkotakan.

Adapun yang dimaksud dengan lambang kondensasi ialah lambang yang merangkum sejumlah barang atau tindakan menjadi satu. Sedang lambang *unification of disparate significant* ialah lambang yang menyatakan sejumlah pengertian, baik benda maupun tindakan, yang mempunyai kesamaan akar atau setidaknya dianggap mempunyai kaitan mutu yang sama. Contoh yang paling mudah ialah pohon beringin yang dalam kepercayaan kebanyakan suku bangsa di Indonesia merupakan pangkalan di mana roh nenek moyang yang telah lama meninggal berkumpul atau menetap. Lambang pohon beringin karenanya juga mempunyai pengertian tempat mencari pengayoman atau perlindungan terhadap ancaman fisik maupun spiritual. Di samping itu pohon beringin juga menjadi lambang persatuan bagi mereka yang percaya bahwa dari sanalah sesungguhnya segala kehidupan itu dimulai, setidaknya-tidaknya sebagai pangkalan nenek moyang pendiri desa/negeri mula-mula

membuka hutan dan kemudian berkembang keturunannya serta wilayahnya. Atas dasar analogi itulah kita sekarang mendapatkan banyak lembaga pemerintah maupun sosial yang menggunakan beringin sebagai lambang. Walaupun kesemuanya memberikan arti yang berbeda pada hakekatnya pengertian yang mereka kemukakan itu mempunyai jiwa yang sama atau seasal. Pada orang Jawa lambang-lambang *unifikasi disparata signifkata* itu sangat banyak, boleh dikata setiap lambang mempunyai sejumlah pengertian yang se-analogi.

Kelas lambang lainnya ialah apa yang oleh Turner disebut sebagai *polarization of meaning*. Banyak di antara lambang yang dikembangkan manusia itu mempunyai pengertian yang membedakan atau mengkotak-kotakkan gejala atau pun tindakan sosial. Misalnya saja kelengkapan hidup yang sempurna bagi orang Jawa yaitu wisma, wanita, curiga, *turangga* dan *kukila*. Kesemua lambang yaitu rumah, wanita, keris, kuda dan burung itu mempunyai pengertian pengkotakan karena seolah-olah kesemuanya itu hanya diperlukan oleh kaum lelaki. Karena itu setiap kali orang bicara soal burung, misalnya, maka asosiasi kita kepada lelaki yang pada umumnya memang suka memelihara burung dalam arti yang sesungguhnya (*kukila*). Demikian juga *turangga* atau kuda, dalam masyarakat Jawa tidak ada wanita yang memelihara binatang kuda sebagai alat transpor. Karena kemajuan teknologi, kini orang mulai menggunakan lambang polarisasi mobil untuk menggantikan kuda. Oleh karena itu setiap majalah yang dikhususkan kaum lelaki tentu memuat artikel tentang mobil. Demikian selanjutnya *curiga* atau keris yang diartikan sebagai lambang status yang harus dimiliki oleh setiap pria.

Sumber Informasi Kebudayaan

Sebagaimana telah diuraikan maka tiada lain pilihan bagi setiap anggota suatu masyarakat kecuali belajar membina kemampuan bersikap dan ketrampilan sosial sesuai dengan nilai-nilai, norma maupun kepercayaan yang berlaku dalam lingkungan hidupnya dengan menggunakan lambang-lambang. Mereka itu dapat belajar melalui pendidikan formal, non-formal maupun dalam kehidupan sosial sehari-hari. Nyatanya hingga hari ini sebagian terbesar masyarakat manusia masih hidup dengan teknologi yang masih terbelakang, kalau tidak hendak dinyatakan sebagai sedang berkembang dan karenanya sebagian besar waktu sosialisasi anggota masyarakatnya dilalui dalam kehidupan sosial sehari-hari.

Tradisi tulis yang dianggap sebagai dasar perkembangan peradaban belum merata ke seluruh penjuru dunia, lebih-lebih keadaan di Indonesia yang sebagian terbesar penduduknya masih tinggal di pedesaan dengan latar belakang pendidikan formal yang rendah. Tidaklah mengherankan kalau penyebaran pengetahuan kebudayaan dalam masyarakat sedemikian itu lebih banyak mengandalkan lambang-lambang pandang dengar daripada baca dan tulis (tulisan).

Sesungguhnya kurangnya waktu yang dipergunakan oleh kebanyakan anggota masyarakat bangsa Indonesia mengikuti pendidikan formal bukan semata-mata disebabkan oleh terbatasnya fasilitas gedung sekolah dan guru, akan tetapi juga karena kurangnya bahan informasi tentang kebudayaan dalam arti luas yang disajikan dengan lambang tulisan. Kebanyakan anggota masyarakat bangsa Indonesia masih harus belajar memahami kebudayaannya melalui sumber tidak tertulis, dan terutama mengenai pengetahuan kebudayaan yang telah lama berkembang dan berakar kuat dalam kehidupan masyarakat.

Aneka ragam sumber informasi kebudayaan yang tidak disajikan dengan tulisan itu dapat diikuti seperti dalam tingkah laku yang berpola, tingkah laku resmi yang tidak ditujukan pada kegiatan teknis sehari-hari akan tetapi mempunyai kaitan dengan kepercayaan tertentu, atau pun dalam bentuk hasil karya masyarakat pendukungnya baik yang berupa benda, kejadian, dan hubungan-hubungan tertentu.

Tingkah laku yang berpola merupakan perwujudan tanggapan manusia terhadap lingkungannya dalam arti luas. Tindakan-tindakan itu dipedomani oleh nilai-nilai maupun norma-norma serta kepercayaan yang menguasai kerangka pemikiran pelaku sebagai akibat proses akulturasi yang mereka alami selama hidupnya. Oleh karena itu tingkah laku yang berpola itu merupakan sumber informasi yang kaya kalau dikaji secara cermat.

Sumber informasi kebudayaan yang tidak kalah pentingnya ialah upacara-upacara tradisional yang sesungguhnya merupakan rangkaian lambang upacara yang tidak sekedar berfungsi sebagai referensi akan tetapi juga sebagai *stimuli of emotion*. Upacara-upacara mana bukan hanya dimaksudkan untuk menanamkan pengertian atau memberitahukan akan arti pentingnya tindakan yang diperagakan secara simbolik, akan tetapi juga mengandung perintah kepada mereka yang terlibat untuk bertindak sesuai dengan lambang-lambang yang diperagakan. Selain itu, upacara

sangat penting artinya sebagai sumber informasi kebudayaan karena ia juga sangat erat kaitannya dengan kepercayaan akan adanya kekuatan gaib sehingga dapat dipergunakan sebagai petunjuk tentang kepercayaan yang dianut oleh masyarakat pendukungnya.

Upacara-upacara tradisional sebagai suatu rangkaian lambang, sangat kaya dengan informasi karena lambang-lambang kondensasi yang dipertontonkan bisa berwujud tingkah laku yang dipadatkan. Pada umumnya lambang-lambang itu bersifat teatrikal disertai lambang kelengkapan (instrumental symbols) yang seringkali juga ditemukan secara terlepas dalam berbagai bentuk kesenian, serta berbagai cerita yang dimaksudkan untuk mengukuhkan nilai-nilai, norma-norma atau pun kepercayaan yang berlaku.

Sumber informasi tidak dalam bentuk lambang tulisan juga didapat dalam berbagai bentuk hasil karya manusia yang berwujud benda dan peralatan hidup, peristiwa-peristiwa sosial maupun hubungan-hubungan tertentu yang terjelma sebagai akibat karya manusia atau pun yang dipercaya merupakan akibat kegiatan manusia. Apa yang termasuk dalam benda dan peralatan hidup itu dapat diperinci dari benda-benda terkecil yang bersifat produktif, sakral maupun yang bersifat sebagai kelengkapan jasmaniah seperti pakaian, perhiasan, dan perumahan. Sedang yang digolongkan ke dalam peristiwa atau pun kejadian, bisa disebutkan antara lain perkawinan, persekutuan atau pun peperangan dan perdamaian. Mengenai hubungan-hubungan yang terjelma sebagai akibat perbuatan manusia bisa meliputi hubungan yang bersifat sakral maupun sekular, seperti kelahiran dan kematian. Kelahiran seorang anak bukan hanya dianggap sebagai akibat hubungan biologis antara "ayah" dan "ibu" yang bersangkutan, akan tetapi seringkali dipercaya sebagai karunia kekuatan gaib melalui perantara seorang wanita yang menampung impian lelaki yang mengawininya. Demikian pula kematian seseorang tidak berarti terputusnya hubungan dengan yang ditinggalkan, melainkan justru melahirkan hubungan gaib yang bisa bersifat negatif maupun positif tergantung pada kepercayaan masyarakat yang bersangkutan.

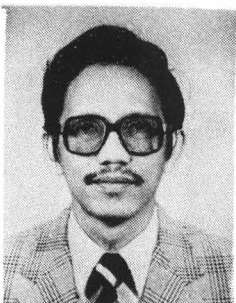
Demikian sumber informasi kebudayaan yang tidak berwujud dalam bentuk tulisan mempunyai arti yang sangat penting baik bagi anggota masyarakat pendukungnya maupun bagi orang luar yang bermaksud untuk menghayati atau pun sekedar memahami suatu kebudayaan. Oleh karena itu sudah sepatutnya kalau mereka yang

mempunyai minat serta kepentingan yang berkaitan dengan kebudayaan, khususnya kebudayaan-kebudayaan di Indonesia, tidak mengabaikan tradisi lisan atau tradisi yang cara penyampaianya tidak tertulis. Lebih-lebih kalau diingat bahwa kebanyakan tradisi yang berkembang dalam masyarakat suku-suku bangsa di Indonesia ini masih berwujud dalam lambang-lambang yang bukan tulisan. Pada pihak lain ancaman tradisi asing mulai berpengaruh lewat pembangunan nasional yang dikhawatirkan akan mengancam kelestarian tradisi lama (tradisi suku bangsa) yang mulai terlupakan atau pun tradisi nasional yang tunggal yang baru dikembangkan.

Untuk mengatasi kemungkinan lenyapnya tradisi lisan yang sangat penting artinya bagi kehidupan sosial dan budaya bangsa, maka dirasa perlu adanya suatu lembaga yang menanganinya secara khusus, baik dalam perekaman, pengkajian maupun desiminasinya untuk ditawarkan kepada masyarakat luas dalam rangka memperkaya kebudayaan nasional yang mempunyai corak kebhinnekaan tunggal ika. Pusat Dokumentasi Tradisi Lisan merupakan wadah yang akan dapat memainkan peranan yang penting dalam usaha mulia ini.

DAFTAR PUSTAKA

- Alland, Jr., A. 1975. *When The Spider Danced: Notes From An African Village*. Garden City, New York: (Anchor Press, Double Day.)
- Beane, W.C. and Doty, W.C. (ed.) 1977. *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*, Jilid 2, New York: (Harper Colophon Books.)
- Brunvand, J.H. 1976. *Folklore: A Study and Research Guide*, New York: St. Martin's Press.
- Clarke, Kenneth and Mary. *Introducing Folklore*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.
- Dundes, A. 1965. *The Study of Folklore*. Englewood Cliff, N.J.: Prentice Hall Inc.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Book's Inc.
- Herskovits, M.J. 1956. *Man and His Works*. New York: Alfred A. Knopf.
- Jung, C.G. 1949. *Psychological Types*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Propp, V. 1968. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Sapir, E. 1957. "Symbols" dalam *Encyclopaedia of the Social Sciences*, XIII, 492-495. New York: MacMillan.
- Turner, V. 1977. *The Forest of Symbols: Aspect of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1977. *The Ritual Process: Structure and Anti Structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tylor, E.B. 1871. *Primitive Culture*. London: J. Murray.
- White, L.A. 1949. *The Science of Culture*. New York: Farrar, Straus Inc.



Ringkasan Riwayat Hidup

Dr.S. Budhi Santosa

Lahir di Garut, Jawa Barat pada tahun 1937. Pada tahun 1977 mencapai gelar Doktor Anthropologi dari Universitas Indonesia. Saat ini menjabat sebagai Direktur Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Dep. P dan K; juga sebagai Lektor kepala di Universitas Indonesia. Pernah menjabat sebagai ketua jurusan Anthropologi, Fakultas Sastra Universitas Indonesia.

Telah mengikuti berbagai seminar nasional dan internasional dalam bidang anthropologi budaya. Menghasilkan $\pm$ 40 naskah, yang diterbitkan anggota beberapa badan ilmiah nasional dan internasional antara lain, staf ahli pada Pusat Pemeliharaan Sejarah dan Budaya, Dit. Jen. Kebud. Sejak 1978, Senior Fellow dari East-west Communication Institute, East west Center, Hawaii. Sejak 1978, Fellow The American Anthropologi Association dan anggota Himpunan Indonesia untuk Pengembangan Ilmu-ilmu Sosial.

Perbauran antara Unsur Timur dan Barat

Oleh: Sumaryo L.E.

ORANG selalu membedakan antara Timur dan Barat. Timur selalu "diartikan" dengan sikap tenang, tidak emosional, mengindahkan usia orang yang kita hadapi, tidak langsung menuju ke inti permasalahannya. Dan "Barat" tentu saja selalu diartikan kebalikannya.

Soemaryo L.E. menyatakan bahwa sudah beberapa ribu tahun terjadi akulturasi (antara Timur dan Barat), demikian pula pada musik. Pengambil alihan unsur asing (dalam musik) seperti alat-alat musik, tangga nada serta tekstur (penggarapan suara), yang disebabkan oleh akulturasi, tidak perlu menjadi persoalan. Ia tidak perlu menjadi persoalan untuk mengurangi harga diri bagi yang mengambil alih, asal kita mampu menggarap bahan-bahan asing itu sesuai dengan aspirasi musikal kita sendiri, sehingga menjadi milik berharga bagi yang mengambil alih.

SOEMARYO L.E. (68 th) ahli musik kenamaan, berkali-kali menjadi juri dalam berbagai festival lagu-lagu, bahkan beberapa kali memimpin misi kebudayaan/kesenian pemerintah RI ke berbagai negara di ASIA dan Eropa; Pendiri AMI (Akademi Musik) Yogyakarta; banyak menulis tentang musik seperti "On Rhythme In Indonesia Music", buku "Musik Selayang Pandang"; buku "Komponis, Pemain Musik dan Publik" dan lain-lain, sekarang menulis mengenai: "Musik: Perbauran Antara Unsur Timur dan Barat".

Musik, Sebuah Bentuk Pernyataan Seni yang Agresif

Manusia, di manapun dia berada, mau atau tidak mau, sukar dapat menghindarkan diri dari serangan musik. Organ pendengaran kita begitu pekanya, sehingga dengan kedua buah telinga tertutup pun, seandainya orang tidak ingin mendengarkan musik, musik itu toh masih samar-samar terdengar pula. Musik dari radio, televisi, taperecorder, sebuah ansambel yang sedang berlatih, dari mana saja, kapan saja, kadang-kadang hampir sehari penuh.

Kontak dengan musik ternyata terjadi pada tiap manusia, apakah dia profesional, amatir atau orang yang acuh-tak acuh terhadap musik.

Timur dan Barat

Sudah menjadi kebiasaan kita untuk mempergunakan istilah "secara Timur" atau "kita

orang Timur..." dan selanjutnya. Terutama kalau kita misalnya berhadapan dengan penyelesaian suatu persoalan, yang hasilnya dianggap kurang atau tidak memuaskan. Ucapan "secara timur" yang mudah kita lontarkan itu, ternyata masih samar-samar ruang lingkup pengertiannya. Biasanya yang kita maksudkan dengan "Timur" adalah pandangan hidup, tingkah laku kita dan sebagainya, sebagai pencerminan adat-istiadat atau kebiasaan tradisional kita. Sebab tentu tidak semua sikap hidup serta tingkah laku tradisional kita baik atau masih sesuai untuk diterapkan dalam zaman yang kita alami sekarang.

"Cara Timur" tadi biasanya diartikan: sikap tenang, tidak emosional, tidak langsung menuju ke inti permasalahannya, mengindahkan usia orang yang kita hadapi, cara kekeluargaan, sopan santun dan sebagainya.

Dengan sendirinya, dengan menggunakan kata-kata "cara Timur" ini, kita tidak a priori

memberi suatu pengertian, bahwa "cara Barat" adalah tentunya kebalikan dari "cara Timur". Jadi tidaklah benar, bahwa "cara Barat" adalah sinonim dengan misalnya: sikap emosional, tidak tenang, tanpa rasa kekeluargaan, tidak sopan dan sebagainya.

Kita sebetulnya masih bertanya-tanya, mengapa yang dipergunakan bukan "cara Indonesia" saja, yang sesungguhnya lebih tepat. Belum tentu cara yang kita sebutkan "Timur" tadi sama dengan cara bangsa-bangsa Timur lainnya. Tidak mustahil, bahwa prioritas penggunaan istilah "cara Timur" disebabkan justru oleh "rasa ketimuran" kita. Rasa kekeluargaan, tidak ingin terlalu mandiri, rasa senasib dan rasa lebih kuat kedudukannya di dalam konfrontasi dengan dunia "Barat", yang pernah menjajah bangsa-bangsa Timur.

Sementara itu, beberapa ratus tahun terakhir ini telah terjadi akulturasi antara Timur dan Barat, oleh karena politik, yang menyebabkan perang, kolonialisme dan perdagangan, sehingga kadang-kadang tidaklah begitu mudah untuk menetapkan, bahwa suatu gejala adalah asli Timur atau Barat.

Sebagai bangsa Timur kita tidak merasa lagi, bahwa pakaian yang kita kenakan sehari-hari pada waktu sekarang adalah pakaian asli Barat. Kalau dalam suatu undangan resmi ada tertulis, bahwa kita diminta "berpakaian lengkap", ini berarti, bahwa kita diminta untuk mengenakan **jas, pantalon, kemeja pakai dasi, yang aslinya** adalah pakaian Barat. Sebaliknya, di negara-negara Barat, membiasakan diri minum teh pada waktu-waktu tertentu dengan segala tata caranya adalah kebiasaan dari Timur sudah sejak abad XVIII.

Musik Timur dan Barat

Dalam bidang musik, keadaannya tidaklah berbeda dengan keadaan umum yang baru kita uraikan tadi. Juga dalam bidang musik, orang masih suka bicara mengenai "musik Timur", yang dikonfrontasikan dengan "musik Barat", tanpa menyadari secara penuh, bahwa telah pula terjadi perbauran antara musik Timur dan Barat, sudah sejak ratusan, tahun yang lalu.

Dalam hubungan ini, kita ingin mencatat ucapan seorang musikolog ternama dari negeri Belanda *Jaap Kunst* (almarahum), yang kuliah-kuliahnya pernah di-ikuti oleh tokoh-tokoh terkenal dalam bidang ilmu musik bangsa-bangsa seperti, Mantle Hood dari UCLA, Tonde Leeuw, musikolog dan komponis kontemporer ternama

dari negeri Belanda, yang dalam bulan September dan Oktober tahun 1980 selama lebih dari tiga minggu atas bantuan Pemerintah Belanda pernah memberi kuliah serta loka-karya mengenai musik zaman sekarang di LPKJ Jakarta.

Ucapan Jaap Kunst adalah: *"It is not sufficiently realized, that Western music is based on older forms which are identical with or at any rate, comparable to — those found today outside Europe and 'European' America"* (Ton de Leeuw, dalam Maceda, 1971: 147).

Perbauran Unsur-unsur Timur dan Barat

Kalau demikian, kiranya dapat disimpulkan, bahwa baik musik Barat, maupun musik Timur, kedua-duanya berasal dari satu sumber. Musik tertua, yang diketahui pernah dipraktekkan kira-kira 5000 tahun yang lalu, dan bentuk pernyataannya sudah teratur serta memiliki sistem tertentu, adalah musik bangsa Sumeria dan musik Mesir Kuno (Sachs, 1943:58).

Sementara itu, musik Barat diketahui berasal langsung dari musik Yunani Kuno. Orang Yunani sendiri, meskipun Yunani secara geografis termasuk dunia Barat, mengakui sendiri, bahwa musiknya adalah sebagian besar berasal dari Asia (Sachs, 1943:197).

Dengan demikian telah terjadi berlangsungnya perbauran unsur-unsur Timur dan Barat, sejak beberapa ribu tahun yang sudah lalu.

Dalam bidang musik, perbauran itu terjadi di mana-mana, juga di Indonesia.

Apakah musik kroncong dan stambul Indonesia, yang mempergunakan tangganada diatonik, pernyataan melodi serta harmoni menurut konsepsi Barat dengan hanya teks Indonesia saja, mau digolongkan ke dalam musik Barat? Apakah lagu kebangsaan kita Indonesia Raya, yang mempergunakan semua materi musikal dari Barat dan hanya teksnya saja yang berbahasa Indonesia, juga dinamakan musik Barat?

Apakah komposisi musik "Gending" oleh *Ton de Leeuw*, yang disajikan seluruhnya dengan mempergunakan alat-alat musik gamelan Jawa, dapat digolongkan ke dalam musik Indonesia atau musik Timur?

Kalau komponis Perancis Messiaen dalam komposisinya mempergunakan ritmik serta melodik menurut resep India Kuno, apakah musiknya dapat disebut musik Timur, ataukah tetap musik Barat, yang meminjam cara pemberian bentuk pernyataan Timur?

Kalau sudah demikian halnya, apakah masih dapat ditunjuk, musik mana yang dapat disebut

musik Timur dan musik Barat? Unsur-unsur apakah yang terdapat dalam musik, yang dapat menetapkan identitas Timur atau Barat itu?

Lima ribu tahun yang lalu, sebagaimana telah diuraikan tadi, diketahui hanya ada satu bentuk pernyataan musik saja. Musik ini kemudian oleh berbagai-bagai bangsa digarap menurut aspirasi musikal masing-masing, yang sangat dipengaruhi bentuk pernyataannya oleh lingkungannya sendiri-sendiri. Timbul lambat-laun berbagai gaya musik yang sesuai dengan tradisinya masing-masing.

Naluri Tradisi dan Daya Hidup

Suatu jenis musik memerlukan waktu untuk berkembang. Kalau nilai-nilai tradisi suatu kelompok penduduknya atau suatu bangsa sudah ikut memberi bentuk pernyataannya, maka musik demikian biasanya mempunyai daya hidup yang kuat. Unsur-unsur tradisi itu selanjutnya menjadi semacam naluri yang kuat, yang di dalam pengungkapannya lambat laun memberi identitas tertentu, suatu gaya tertentu, yang bersifat etnis. Gaya ini dapat merupakan gaya suku, kalau mengenai suatu suku tertentu; gaya daerah, gaya nasional, gaya suatu bagian atau kawasan dunia, seperti gaya Timur dan Barat.

Kuatnya naluri tradisi itu dapat kita fahami, kalau kita mendengarkan orang-orang dari berbagai suku di Indonesia bercakap-cakap satu sama lain. Tidak terlalu sukar untuk dapat menerka, dari daerah mana seorang Indonesia berasal, apakah dia seorang dari Maluku, dari Tapanuli atau dari Jawa Timur. *Melos* khas daerah di Indonesia ini tetap dapat kita kenal kembali, meskipun bercakap-cakap dalam bahasa Indonesia. Hingga sekarang rupanya belum diadakan suatu penelitian mengenai melos daerah ini, apakah ada kaitannya yang erat dengan tipe-tipe melodis yang ada dalam lagu-lagu rakyat masing-masing.

Adakah Musik yang Masih Asli Timur atau Asli Barat?

Di dalam kita mengadakan perbandingan antara musik Timur dan musik Barat, jelas kita hanya membandingkan gaya *etnisnya* saja. Sebab gaya ada yang bersifat *pribadi*, ada pula yang disebut gaya *zaman*.

Kalau kita pikir sejenak, pada waktu ini, di mana alat-alat media komunikasi seperti radio, televisi, taperecorder, dan sebagainya sudah sampai masuk ke seluruh pelosok di dunia, kiranya tidak ada lagi pernyataan musik yang masih

”asli” itu. Pikiran adanya musik asli Timur dan asli Barat sudah termasuk suatu ilusi saja yang ketinggalan zaman.

Kalau beberapa waktu yang lalu ada pikiran, bahwa gamelan di Indonesia adalah musik yang masih asli Indonesia, maka pernyataan tadi mudah ditentang dengan mengemukakan, bahwa salah suatu alat dalam orkes karawitan yang begitu penting fungsinya sebagai bunyi tandingan yang indah guna mengimbangi bunyi alat-alat lain, yang sebagian besar bersifat perkusif (dipukul), asalnya dari Persia Kuno, ialah *rebab*.

Tidak perlu kita lalu merasa berkurang harga diri kita mengambil-alih alat-alat musik asing, kalau misalnya dibandingkan dengan alat-alat musik orkes simfoni Barat, yang sebagian besar malahan berasal dari dunia musik yang berkebudayaan Islam.

Ternyata, bahwa pengambil-alihan unsur asing dalam musik, seperti alat-alat musik, tangganada serta *tekstur* (penggarapan suara-suara) yang disebabkan oleh akulturasi, tidak perlu menjadi persoalan mengurangi harga-diri bagi yang mengambil-alih, *asal kita mampu menggarap bahan-bahan asing itu sesuai dengan aspirasi musikal kita sendiri, sehingga menjadi milik pengambil-alih yang berharga*.

Diakui telah terjadi banyak perbauran antara unsur-unsur Timur dan Barat, akan tetapi belum sampai merupakan peleburan. Maka dari itu, masih dapat dipisahkan, unsur-unsur manakah yang paling kuat secara menonjol menguasai bentuk pernyataan musik Timur dan Barat, dan yang menetapkan gaya etnis masing-masing.

Mencari Ciri-ciri Musik Timur dan Barat

Tanpa mengindahkan perbauran unsur-unsur, maka yang kita pilih untuk dikonfrontasikan satu sama lain, adalah bentuk-bentuk pernyataan musik dari Timur dan Barat, yang:

- a. telah merupakan tradisi yang bertahan lama **hingga sekarang, dan**
 - b. mencapai tingkat yang bermutu tinggi, sehingga tergolong klasik.
- a. Sebuah pernyataan musik yang dapat bertahan lama adalah suatu bukti, bahwa dia telah memenuhi aspirasi musikal pendudukan-pendukungnya.
 - b. Mutu tinggi merupakan pencapaian musikal sesuatu bangsa atau penghuni-penghuni suatu kawasan dunia.

Tidaklah adil misalnya, membandingkan sebuah bentuk musik Barat yang sudah mencapai mutu yang disebut klasik dengan musik dari suatu

suku yang masih menjadi penghuni pegunungan di sebuah pulau yang terpencil di Asia.

Mutu tinggi dalam musik ini ditetapkan oleh adanya teori mengenai musik, hukum-hukum, peraturan-peraturan komposisi, norma-norma keindahan tertentu, orkestrasi, kelompok profesional dan sebagainya.

Musik klasik Barat hanya dapat dikonfrontasikan dengan musik-musik di Asia seperti musik India, Sinitik (musik Cina dan musik bangsa-bangsa lain yang musiknya mendapat pengaruh dari musik Cina seperti musik Korea dan Jepang), musik-musik dari kebudayaan Islam, musik karawitan di Indonesia dan musik-musik bangsa lain yang sudah berkembang lama dan bermutu tinggi.

Kalau demikian, maka kita tinjau musik Barat yang pada waktu sekarang sejak beberapa abad masih hidup di kawasan Eropah dan Amerika, dan masih mengikuti tradisi Barat. Dengan sendirinya, tiap-tiap negara di Eropa mempunyai gaya nasionalnya masing-masing. Misalnya musik Perancis mempunyai bentuk pernyataan yang ada perbedaannya kalau dibandingkan dengan musik Inggris atau musik Sovyet-Russia. Meskipun demikian, kita coba mencari ciri-ciri yang sama dalam berbagai-bagai gaya nasional tadi.

Demikian juga halnya di negara-negara Timur. Musik Cina atau Jepang dapat dibedakan gaya pengungkapannya dengan musik India atau musik karawitan di Indonesia, meskipun keempat-empatnya musik Timur. Misalnya saja, musik Cina pada dasarnya lebih mencari keindahannya pada warna nada itu sendiri, sedangkan dalam musik India penggarapan interval antara dua nada lebih dipentingkan. Akan tetapi, sebagai musik dari suatu kawasan Asia, kita tentu dapat menunjuk adanya ciri-ciri yang sama, yang dalam keseluruhannya lain kalau dibandingkan dengan ciri-ciri musik Barat.

Notasi Musik yang preskriptif

Segera akan ternyata, bahwa ada suatu gejala di dalam musik Barat yang sangat menonjol, yang sangat besar pengaruhnya di dalam perkembangan kehidupan musiknya. Yaitu adanya *notasi yang preskriptif*, yang terkenal dengan sebutan *balok-not* atau *paranada*.

Notasi ini yang beberapa abad yang lalu di Barat masih bersifat hanya memberi ancar-ancar saja untuk disajikan (dalam bentuk "*neumen*"), dalam perkembangan musik selanjutnya, sesuai dengan sifat bangsa Barat mengenai kecermatan, maka notasi tadi makin lama makin disempurnakan. Artinya, segala sesuatu yang dikehendaki

oleh seorang komponis sedapat mungkin dengan secara cermat harus dapat dicatat. Hanya apa yang dicatat oleh komponis sajalah yang harus dimainkan. Yang tidak dicatat tidak boleh dimainkan. Dialah yang memberi *prescription*. Penyaji musik didikte, diberi pengarah dengan tujuan yang sudah *dipastikan (determinisme)*.

Dengan adanya notasi demikian, kedudukan seorang komponis menjadi sangat menonjol. Dialah sebetulnya yang menetapkan perkembangan musik dalam masyarakat. Maka dari itu, sejarah musik Barat tidak lain daripada sejarah para komponis Barat dan karya-karyanya.

Meskipun paranada tiap kali dicoba untuk dibuat sesempurna mungkin, namun tidak dapat sempurna secara mutlak.

Unsur Konstruktif dan Dekoratif dalam Musik

Justru di dalam ketidaksempurnaan notasi itu, penyaji musik dapat menyatakan interpretasi artistiknya sendiri. Tentu saja interpretasi itu tidak boleh terlalu banyak menyimpang--apalagi bertentangan--dengan apa yang dikehendaki komponis dalam notasinya.

Misalnya kalau dalam paranada dicatat *cresc* (*crescendo*-makin keras), maka pemain boleh mengatur sendiri nadanya, akan tetapi dia tentu tidak boleh memainkan sebaliknya, misalnya dijadikan *decrescendo*. Memang komponis sendiri tidak dapat mencatat, berapa db misalnya intensitas daripada bunyi yang dimaksudkan makin keras itu. Justru di sinilah, pemain musik atau vokalis dapat memberi tafsirannya sendiri. Unsur-unsur demikianlah di dalam musik biasanya disebut unsur-unsur dekoratif.

Sebaliknya, pemain musik tidak boleh membunyikan nada *e*, kalau yang dicatat oleh komponis itu nada *b*, misalnya. Ini termasuk unsur-unsur konstruktif yang tidak boleh ditawar-tawar.

Selanjutnya pemain masih mempunyai kebebasan sedikit untuk menawar nilai-nilai titinada. Dia tidak perlu tepat sekali memainkan nilai-nilai itu, justru untuk menghindarkan kekakuan, yang dianggap sebagai salah satu musuh daripada pernyataan seni. Kebiasaan menggeser (mengurangi atau menambah) nilai-nilai titinada ini disesuaikan dengan penafsiran pemain mengenai "*phrasing*" (pembagian dalam kesatuan-kesatuan kalimat melodis) tertentu daripada komposisi yang dimainkan. Khusus di sinilah biasanya terletak sebagian besar interpretasi artistik dari pemain. Riemann menamakan gejala ini "*agogik*".

Pengaruh Sosio-kultural daripada Notasi Preskriptif

Kehidupan musik demikian, yang sudah lama berlangsung di Barat, yang komponisnya sangat menentukan musik yang disajikan, secara otomatis menimbulkan suatu perpisahan yang ketat antara komponis dan penyaji musik. Dengan demikian, kesadaran akan adanya hakcipta menjadi sangat kuat. *Kreativitas* 100% terletak pada komponis, Para penyaji musik disebut memegang peranan *rekreatif*.

Sebaliknya kehidupan musik di Timur memberi gambaran yang lain. Para penyaji musik lebih memberi warna dalam kehidupan musiknya. apakah di negara-negara Timur tidak ada notasi musik? Tentu ada, malahan sebagai suatu contoh, musik karawitan Jawa saja mengenal berbagai-bagai macam notasi. Akan tetapi, kalau ada sistem notasi pada musik Timur, sifatnya tidak preskriptif seperti di Barat, yang mencatat semua kehendak komponis sedapat mungkin. Malahan pemusik-pemusik India yang kompeten disebutkan menolak mempergunakan notasi musik, yang dikhawatirkan akan mematikan seni improvisasi mereka. (Maceda, 1971:148).

Notasi di Timur, kalau itu dipergunakan, pada umumnya lebih bersifat bahan-bahan pokok untuk melodi saja, malahan ada yang hanya kerangka melodinya saja, sedangkan kepada penyaji diberi kebebasan untuk didalam batas-batas kerangka atau pola tertentu, baik secara melodis maupun ritmis atau kedua-duanya, mengadakan improvisasi lagu atau ritme yang disajikan.

Dalam sebuah sajian improvisatoris seperti itu, gerak melodi tidak lagi dapat bersifat lurus seperti dalam sajian yang mempergunakan notasi preskriptif, melainkan diisi dengan macam-macam hiasan, dilengkungkan (*portamento*), diberi aksen-aksen tertentu dan cara perlakuan lain.

Modalitas dalam musik Timur

Musik Timur hingga sekarang masih mempergunakan *modalitas* (penggunaan *modi* pemolaan). Berbagai-macam *modi* dipergunakan, baik yang melodis, maupun yang ritmis.

Justru tidak dipergunakannya sistem harmoni dalam musik Timur (harmoni dalam arti Barat) menyebabkan musik-musik Timur lebih mengarahkan keindahan musiknya pada penggarapan melodi serta ritme, yang dikendalikan oleh adanya *modi* tertentu.

Pemolaan demikian, yaitu penggarapan melodi yang diarahkan oleh adanya *modi* tertentu (di India disebut *raga*, di negara-negara yang

berkebudayaan Islam dinamakan *maqam* pada umumnya, *makam di Turki atau dastgah* di Iran, di Indonesia sendiri cenderung untuk disamakan dengan *patet*), seperti tadi sudah diuraikan, menimbulkan improvisasi melodis yang banyak mempergunakan interval-interval yang kecil, *portamento* serta jenis hiasan-hiasan lain.

Pemolaan ritmis, yang di India dinamakan *tala* dan di dalam kebudayaan Islam disebut *Iqa'at*, mengakibatkan suatu permainan bersama dalam suatu ansambel antara alat-alat melodis dan ritmis-perkusif, yang seringkali sangat mengagumkan, yang tidak terdapat dalam musik Barat.

Memang dalam musik Timur tidak ada dipergunakan sistem harmoni. Kalau dalam orkes Arab misalnya terdapat tujuh pemain biola, semuanya memainkan melodi secara *unisono*, suatu suara saja. Akan tetapi, di Indonesia sendiri kita mendengarkan rombongan *Qasidah* menyanyikan lagu-lagunya dengan paduan suara kesatu, kedua, ketiga secara *akordis* tepat seperti dalam musik Barat. Suatu hasil akulturasi dengan budaya Barat. Malahan di beberapa mesjid di Jakarta terdengar adanya melodi taqbir, khususnya selama malam taqbiran, dilakukan dengan dua suara.

Ornamentik dalam Melodi Timur

Dengan sendirinya di dalam melakukan nyanyian bersama, seperti kita jumpai juga dalam karawitan vokal di Jawa (*gerong*), tidak mungkin kita memasukkan unsur-unsur hiasan, yang bersifat pribadi ke dalam koor. Ornamentik pribadi demikian hanya dapat disajikan oleh para solis. Seorang penyanyi lagu Cianjuran misalnya sebagai solis masih dapat memperdengarkan lagunya dengan penuh hiasan-hiasan yang halus. Demikianlah juga seorang pemain rebab atau solis lain.

Cara menyajikan sesuatu buah musik secara solistis dengan mempergunakan perlakuan melodis tertentu dengan hiasan-hiasan adalah khas ciri musik Timur. Di India penggarapan melodi demikian disebut *gamaka*, dan dapat disamakan dengan istilah Indonesia seperti *cengkok*, *gregel* dan sejenisnya. Orang India beranggapan, bahwa melodi tanpa *gamaka* sama saja dengan sebuah sungai tanpa air mengalir.

Dalam musik Timur, yang cara permainan sesuatu komposisi banyak diserahkan kepada daya penemuan para penyajinya, maka kreativitas lebih terletak pada para penyaji musiknya.

Dalam hubungan ini, kita juga tidak dapat

membayangkan seorang penyanyi kroncong atau stambul di Indonesia menyajikan lagunya dengan nada-nada yang bersifat lurus seperti dalam musik Barat, tanpa menggunakan *cengkok* atau *gregel*, meskipun jelas materi musiknya mengikuti hukum melodis dan harmonis secara Barat. Ini hanya membuktikan, bahwa naluri tradisi musik Timur dalam jiwa kita masih kuat sekali tertanam. Tidakkah begitu mengherankan, bahwa di Indonesia, khususnya di daerah karawitan, kita temukan *waranggana-waranggana* karawitan sekaligus juga menjadi penyanyi kroncong.

Hubungan antara Komponis dan Pemain di Timur

Dalam suatu masyarakat Timur seperti kita uraikan di atas tadi, antara komponis dan penyaji tidak terlihat adanya suatu pemisahan yang begitu ketat seperti di Barat. Rasa ketergantungan satu sama lain terasa lebih erat. Ke"aku"an sebagai salah satu akibat aliran Romantik di Barat dalam masyarakat Timur tidak menonjol. Maka dari itu, komponis Timur pada umumnya juga tidak menonjol dan tidak menonjolkan diri. Yang menonjol malahan para penyaji musik. Dalam dunia Barat kita lebih mengenal nama-nama seperti *Mozart, Beethoven, Chaikovsky, Wagner, Britten*, semuanya komponis. Di Timur, kita kenal *Larassembogo, Waljinah, Ibu Condrolukito, Ravi Shankar, Subramaniam*, semuanya penyaji musik.

Dari uraian di atas dapat dibayangkan suatu garis sikap kejiwaan dari Timur, yaitu, bahwa di dalam suatu bentuk pernyataan seni, tujuan jangan terlalu diarahkan dalam suatu bentuk yang pasti.

Musik Barat sebagai Musik Internasional

Sementara itu, musik Barat sendiri yang hingga sekarang sesudah lebih dari dua abad mengikuti perkembangan musiknya yang bersifat tonal-harmonis, sesudah memasuki abad XX ini mengalami pergantian bentuk pernyataan yang radikal. Gerakan ini sebetulnya sudah dirintis oleh tiga komponis Barat sebagai pemberontak tradisi musik Barat. Mereka adalah *Debussy, Schonberg* dan *Stravinsky*.

Di samping itu, musik Barat dengan harmoni yang tradisional telah berkembang sampai luar Eropah itu sendiri, ke seluruh pelosok dunia. Tidak jarang musik demikian disebut juga musik "internasional", dengan suatu larasan nada yang disebut *diatonik-Barat*

Penyebaran musik diatonik-Barat ini diperce-

pat dengan adanya industri alat-alat musik diatonis, yang dapat menghasilkan nada-nada yang sudah ditetapkan sebelumnya, seperti piano, harmonium, organ, gitar, akordeon, pianika dan sebagainya sebagai barang-barang dagangan.

Tangganada yang sudah ditetapkan demikian tentu sangat mempengaruhi kesadaran pendengaran para pemakainya. Bunyi yang tidak cocok larasannya dengan bunyi alat musik diatonis dianggap sumbang, tanpa menyadari tentunya, bahwa justru kemurnian nada-nada pada alat-alat musik diatonis sedikit dikorbankan agar dapat memenuhi persyaratan musik harmonis yang tonal, yang hingga sekarang masih saja melanda dunia dalam segala genre, dari musik hiburan murah yang dimainkan di *night-club* sampai kepada musik seni yang diperdengarkan di panggung. Tidak itu saja. Hampir semua lagu kebangsaan, dari negara mana pun, rasanya juga disadur dalam sistem diatonis.

Musik Barat Mulai Berkiblat ke Timur

Dalam hubungan ini, tidakkah dapat kita abaikan suatu kenyataan, bahwa sejak permulaan abad XX ini, di Eropah dan Amerika Serikat, orang mulai mengembangkan secara intensif suatu bidang ilmu dalam musik, yang sebelumnya hanya secara sporadis baru dirintis penanganannya, yaitu bidang etnomusikologi, ilmu musik bangsa-bangsa. Bentuk-bentuk pernyataan musik di luar musik Barat sendiri diserbu untuk dipelajari dan kemudian malahan juga dipraktekkan. Dengan demikian timbul istilah "bimusikalitas" (penguasaan praktis musik sendiri dan musik asing yang dipelajari), yang berasal dari Prof. *Mantle Hood* dari UCLA.

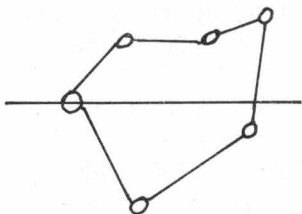
Tidak hanya musik-musik dari kebudayaan yang bermutu tinggi saja yang didekati, melainkan juga musik primitif. Malahan ada beberapa kelompok orang-orang Barat yang ingin meresapi jiwa Timur ini dengan menceburkan diri ke dalam rutin pengabdian filsafat *Buddha-Zen, Tao* dan *I Ching* Chou Wen-Chung, dalam *Maceda*, 1971:144.

Orang Barat, apalagi sesudah mengalami dua kali perang dunia merasa bosan di dalam pengengapan musik tonal-harmonis mereka sendiri, di mana semua kemungkinan sudah habis dikuras. Mereka ingin menghirup bunyi yang baru. Mereka menemukan bunyi baru itu dalam konsepsi-konsepsi musik Timur yang bermutu. Orang Barat mulai kembali lagi menggunakan modalitas, yang hingga sekarang masih dianut oleh musik-musik India, Jepang, Islam, Indonesia, Asia-Tenggara

pada umumnya. Orang Barat mulai memolakan semua unsur-unsur dalam musik. Dengan demikian timbul musik-musik dengan pernyataan yang baru sama sekali, seperti musik *serial* dengan melewati perkembangan musik *atonal* dan teknik dua belas nada (*dodekafoni*). Kemudian disusun dengan apa yang dinamakan musik *konkrit*, yang memasukkan semua bunyi apa saja yang terdengar di sekitar kita ke dalam komposisinya, seperti bunyi pintu yang kena angin, bunyi burung dan sebagainya. Keinginan untuk mendengarkan bunyi yang baru dapat dipenuhi antara lain dengan "piano sumbat", yaitu piano yang dawainya dibubuhi karet atau kertas, sehingga kalau dibunyikan, menghasilkan bunyi redam yang lain dari biasanya. Usaha lain untuk mendapatkan bunyi yang baru, dilakukan dengan gong yang tidak dipukul, melainkan digesek dengan alat penggesek *string-bas*.

Segala sesuatu ini juga diusahakan untuk dapat dicatat sebagai suatu komposisi. Dengan sendirinya naskah-naskah komposisi demikian banyak dimulai dengan keterangan-keterangan secara verbal oleh komponisnya mengenai bagaimana menghasilkan bunyi-bunyi yang dimaksudkan.

Terlihat adanya gejala dalam catatan komposisi Barat, untuk memberi *kebebasan yang lebih banyak lagi kepada penyaji musik*. Musik demikian digolongkan kepada musik *aleatorik*, yang penggarapan musiknya di dalam praktek ditanamkan kepada impuls penyaji secara kebetulan saja, misalnya.



Garis horisontal adalah tempat nada pusat. Titinada di sini tidak diberi tempat yang tetap tingginya, dan boleh dimulai dari titinada manapun.

Dengan demikian komponis Barat memberi pengarahan, akan tetapi tanpa tujuan yang ditetapkan terlebih dahulu, dari *determinisme* ke *in-determinisme*.

Dengan perkembangan teknologi akhir-akhir ini, maka tidaklah mengherankan, bahwa musik elektronis yang lebih banyak memberi kemungkinan menghasilkan bunyi-bunyi baru, misalnya rekaman pada pita yang berisi kata "ibu" diperdengarkan kembali dari belakang dan

dengan kecepatan yang diganti dari aslinya. Hasilnya belum tentu berbunyi "ubi".

Dalam pada itu, mulai tahun limapuluhan, Unesco sendiri beberapa kali telah memprakarsai pertemuan serta diskusi internasional, tempat para musikus dan musikologi Timur dan Barat bertemu muka, untuk saling memperkenalkan musiknya masing-masing. Malahan di Nederland sendiri, Yayasan Eduard van Beinum dengan bantuan Menteri CRM Belanda telah sejak tahun 1974 tiap tahun mengadakan pertemuan-pertemuan demikian di Breukelen, yang kegiatan-kegiatannya terkenal dengan sebutan *Musicultura*.

Sukar untuk diramalkan, apakah dengan usaha-usaha perkenalan dan perbauran antara musik Timur dan Barat, manusia menuju ke arah tercapainya peleburan unsur-unsurnya, sebagaimana musik Timur dan Barat tadinya juga berasal dari satu sumber.

Dan kalau demikian kenyataannya, apakah kurikulum pendidikan mengenai musik diatonis kepada anak-anak kita menurut konsepsi pendidikan musik diatonis yang asalnya dari Barat tradisional, tidak perlu diperiksa kembali?

DAFTAR PUSTAKA

- Gradenwits, Peter. *Musik zwischen Orient und Okzident*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1977.
- Helmholtz, H.L.F. *Sensations of Tone*. Dover Publ. Inc., New York, 1954.
- Harvey, Jonathan. *The Music of Stockhausen*. Faber&Faber, London, 1957.
- Jenkins, Jean and Paul Rovsing Olsen. *Music and Musical Instruments in the World of Islam*. London, 1976.
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1955.
- , *The Music in Java I and II*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1970.
- Maceda, Jose(ed). *The Music of Asia*. Manila, 1971.
- Malm, William P. *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*. Prentice Hall Inc, New Jersey, 1977.
- Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Macmillan, London, 1964.
- , *Music in Primitive Culture*. Harvard Un. Press, Cambridge, 1956.
- Runes, Dagobert D. and Harry G. Schrickel, *Encyclopedia of the Arts*, Philosophical Library, New York, 1946.
- Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. Norton and Company Inc., New York, 1943.
- Touma, Habib Hassan, *Die Musik der Araber*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1975.
- Unesco et al (ed), *The World of Music Musicultura*, Wulhelmshaven, 1978.
- Worner, Karl H., *Stockhausen, Life and Work*. Faber&Faber, London, 1973.



RIWAYAT HIDUP SINGKAT

Sumaryo L.E. lahir pada tanggal 26 Juli 1913 di Magelang.

Pernah sebagai Kolonel TRI dalam perjuangan kemerdekaan. Kemudian disertai tugas Instruktur Tentara Pelajar di Yogyakarta. Mulai 1950 bekerja di Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan di Yogyakarta dalam bidang kesenian. Tahun 1964 ditugaskan sebagai Direktur/Kepala Direktorat Kesenian yang pertama. Jabatan terakhir adalah Ketua Lembaga Musikologi dan Koreografi pada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan di Jakarta sampai masa pensiun tahun 1974.

Pengalaman dalam organisasi kebudayaan:

Merencanakan pendirian pendidikan musik di Indonesia dengan hasil didirikannya Sekolah Musik Indonesia yang pertama dan Akademi Musik Indonesia (AMI) di Yogyakarta. Mulai 1974 ikut memberi kuliah di LPKJ, kemudian menjadi Ketua Departemen Musik LPKJ hingga sekarang.

Pengalaman Luar Negeri:

Oleh Pemerintah RI disertai beberapa kali memimpin Misi Kebudayaan/Kesenian ke negara-negara Bulgaria, India, Sovyet-Uni, RRC, Thailand, Vietnam, Korea, Iran, Tanzania, Mesir, Jerman dan Nederland.

Memberi ceramah mengenai musik Indonesia di Manila dan Shiraz (Iran) sebagai utusan RI (International Music Conference) Menerima Hadiah Seni dari Pemerintah RI di dalam membina musik di Indonesia pada tahun 1977.

Karya tulis: "On Rhythm in Indonesian Music" (paper untuk IMC)

"Musik Selayang Pandang" (buku) dan "Komponis, Pemain Musik dan Publik" (buku).

Hubungan di Antara Struktur Delapan Macam Sistem Musik Termasuk Laras Slendro/Pelog dengan Ilmu Ukur

oleh: C. Hardjosoebroto

PRAKATA

Beberapa waktu yang lalu, Dr. L. Manik memperlihatkan kepada penulis gambar skema laras yang oleh penulis ditampilkan di dalam Majalah *Budaya*, yang diterbitkan oleh Jawatan Kebudayaan di Yogyakarta. Penulis mendapat kesan bahwa sekurang-kurangnya beliau menaruh sedikit perhatian terhadap skema laras dalam bentuk taraf pertama itu.

Dr. L. Heins dalam suatu pertemuan singkat di Taman Ismail Marzuki mengatakan bahwa skema laras karya penulis baru dipelajarinya. Penulis menduga bahwa yang dipelajarinya itu adalah skema laras dalam bentuknya yang kedua, yang pernah dimuat dalam Majalah *Musikologi dan Koreografi*, sebagai pelengkap karangan penulis yang berjudul "Adakah sistematik di dalam Laras Slendro dan Laras Pelog".

Secara tertulis skema laras dalam bentuknya yang terakhir belum pernah ditampilkan oleh penulis dengan lengkap. Inilah, mungkin, yang menyebabkan timbulnya keterangan dari suatu sumber yang serius bahwa skema laras masih menimbulkan keraguan di bidang Ilmu Ukur. Ini merupakan suatu hal yang fundamental. Kita tidak boleh membiarkan suatu karya tetap meragukan bagi para peminatnya. Oleh karena itu, penulis bermaksud untuk menghapus kera-

guan itu dan sekaligus menunjukkan kegunaan skema laras, yang mampu menampung lambang berbagai macam musik-bukan asal menampung-pada setiap sistem musik di lokasi yang khusus tersedia menurut strukturnya masing-masing.

Sesuai dengan judul karangan ini, penulis mengharap agar sidang pembaca yang terhormat dapat melihat dengan jelas pada skema ini hubungan struktural di antara berbagai macam musik, termasuk Slendro/Pelog, dengan Ilmu Ukur.

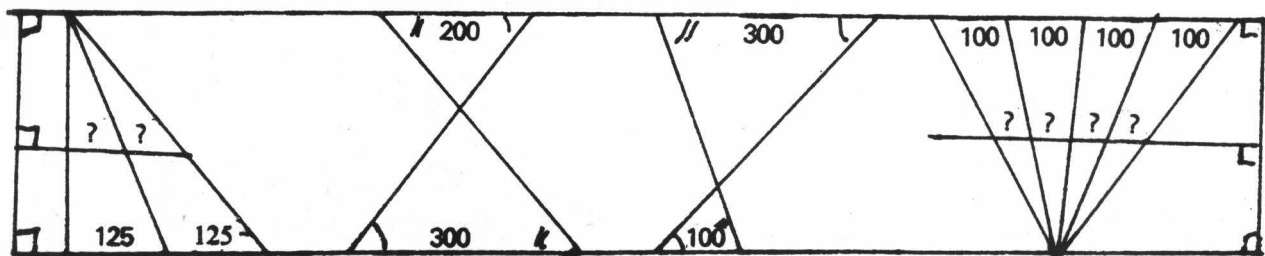
Perlu kiranya diterangkan bahwa skema laras ini sebenarnya bukan hasil karya penulis, melainkan sesuatu yang terwujud di luar dugaan sehingga terlalu kecil untuk disebut suatu penemuan. Akan tetapi, dalam kenyataannya, penulis memang menemukannya sambil berkarya. Sudah barang tentu tanggung jawab tetap berada pada penulis.

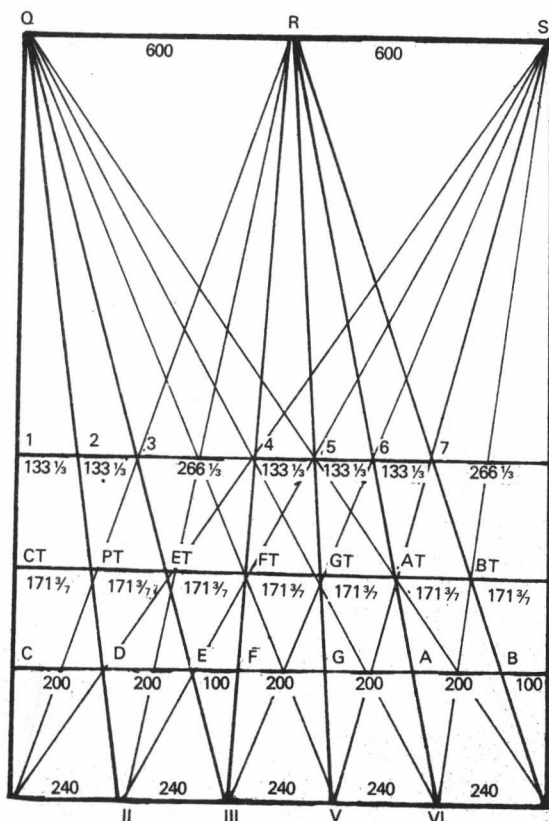
Karena karangan ini berisi data-data yang menyangkut persoalan ilmu ukur, penulis menyediakan halaman khusus yang berisi contoh-contoh persoalan, walaupun dalam garis besarnya saja. Dengan cara ini, penulis dapat mengemukakan data-data dengan keterangannya.

Semoga tulisan ini ada manfaatnya.

Persoalan dalam Bidang Ilmu Ukur

1. Persoalan dalam bidang ilmu ukur tidak lebih



$$\text{I-II} = \text{II-III} = \text{III-V} = \text{V-VI} = \text{VI-I}' = 240^\circ\text{C}$$


5. Setiap bagian dari garis CC' (x) dapat kita lihat

Di dalam bidang yang berbentuk segi empat siku-siku $I'P'SQ$, QS dibagi dua oleh titik R . Garis $I'P'$ dibagi lima oleh titik-titik II , III , V dan VI . Selanjutnya ditarik 8 garis tebal, yaitu QI , QII , $QIII$, $RIII$, RV , RVI , RI' , dan SI' . Selain itu, ditarik pula, 10 garis tipis QV , QVI , QI' , RII , RI , SI , SII , $SIII$, SV , dan SVI .

b. Pada garis QI ketinggian 2/7 terdapat titik-titik silang yang sama pula tingginya. Garis yang ditarik lewat titik-titik itu, merupakan garis horizontal yang dibagi menjadi 7. Garis itu tepat untuk melambangkan Oktaf musik Thailand dengan 'nada-nadanya' yang juga disebut A B C dan sebagainya; A frekuensinya

paling dekat pada A musik internasional. Musik Thailand tidak mempunyai nada Kromatis.

- c. Pada garis QI ketinggian 1/6 terdapat titik-titik silang yang juga sama tingginya. Kalau lewat titik-titik itu ditarik garis, garis itu horizontal dan dibagi menjadi 12. Ini tepat sekali untuk melambangkan oktaf musik internasional, yang bernada pokok C D E F G A B C, yang menempati titik-titik pada garis tebal, sedangkan lima nada kromatis menempati titik-titik pada garis tipis.
- d. Garis yang terbawah memang sengaja dibagi menjadi 5 untuk melambangkan oktaf musik Slendro, dengan 5 swarantara dan nada Barang (I) — gulu (II) — Dada (III) — Lima (V) — Nem (VI) — Barang Alit (II)

Semua orang tahu bahwa apa yang terjadi di atas itu digariskan oleh hukum-hukum Ilmu Ukur. Namun, bagi penulis, terbaginya tiga garis yang masing-masingnya menjadi 9, 7 dan 12 tetap di luar dugaan dan sangat mengherankan karena angka 9, 7, 12 dan 5 itu kebetulan menjadi angka pembagi Oktaf yang dipergunakan oleh berbagai bangsa dalam menyusun musik menurut selearanya.

Timbul di sini pertanyaan, bagaimanakah halnya dengan musik berbagai bangsa yang membagi oktafnya menjadi 17, 22, 23, 31? Mungkin-kah bidang dengan garis-garis yang secara ketat terikat pada hukum-hukum Ilmu Ukur ini menampung garis-garis yang tepat untuk melambangkan oktaf musik itu? Penulis dapat menjawab, Ya! Namun, segi empat siku-siku dengan delapan garis pokok, yaitu garis yang tebal terlebih dahulu perlu ditelusuri asal-usulnya.

PERANDAIAAN

Dalam pelajaran musik setiap siswa mengenal rumusan satu-satu-setengah, satu-satu-satu-setengah. Rumusan ini mengenai perbandingan urutan swarantara dalam tangga nada mayor, yang besarnya berturut-turut 200, 200, 100, 200, 200, 200, 100 cent. Larasan yang digunakan di seluruh dunia ini berkuint 700c. Berpangkal pada C deretan kuint dapat digambarkan sebagai berikut.

F	C	G	D	A	E	B
-700	0	700	1400	2100	2800	3500

Kalau dimasukkan ke dalam oktaf C - C1 kedudukan nada-nada itu sebagai berikut.

F = -700 + 1200 = 500
C = 0
G = 700

D = 1400 — 1200 = 200
A = 2100 — 1200 = 900
E = 2800 — 2400 = 400
B = 3500 — 2400 = 1100
C1 = 1200

Bentuk oktaf itu dapat dilukiskan sebagai berikut.

C	D	E	F	G	A	B	C1
0	200	400	500	700	900	1100	1200
	200	200	100	200	200	200	100

Oleh karena itu cocok dengan rumusan di atas.

Mengingat adanya kuint yang lebih besar atau lebih kecil daripada 700c, penulis terdorong untuk membuat percobaan-percobaan berdasarkan atas perandaian. Jadi, bukan aktivitas yang bermutu, tetapi juga bukannya tanpa tujuan. Penulis merasa terarah untuk melakukan perandaian itu sebagai berikut.

Andaikata ada *kuint* yang 701c 702c 703c dan sebagainya, bagaimanakah cara pembagian oktafnya?

Dalam hubungan ini kita mulai saja dengan kuint 701c.

Dengan mencontoh daftar di muka, dapatlah kita susun daftar di bawah ini.

F	C	G	D	A	E	B
-701	0	701	1402	2103	2804	3505

Kemudian daftar itu dimasukkan ke dalam oktaf C — C1 sehingga kedudukan nada-nada itu sebagai berikut.

F = -701 + 1200 = 499
C = 0
G = 701
D = 1402-1200 = 202
A = 2103-1200 = 903
E = 2804-2400 = 404
B = 3505-2400 = 1105

Selanjutnya bentuk oktaf itu dapat dilukiskan sebagai berikut.

C	D	E	F	G	A	B	C
0	202	404	499	701	903	1103	1200
	202	202	95	202	202	202	95

Percobaan-percobaan inilah yang oleh penulis kerjakan sehingga sampai pada kesimpulan-kesimpulan sebagai berikut.

Dengan *kuint* 700c, 701c, 702c, 703c, dan selanjutnya itu maka oktaf-oktaf akan dibagi menjadi lima bagian besar yang sama dan dua bagian kecil yang sama pula yaitu (5x + 2y).

Kalau kwint bertambah 1c, lima bagian besar masing-masing bertambah 2c, sedangkan bagian kecil masing-masing berkurang 5c. Bagian-bagian besar tampak sebagai jalur yang makin kebawah makin melebar, sedangkan bagian-bagian kecil merupakan jalur yang makin ke bawah makin mengecil sehingga akhirnya meruncing berupa titik. Bersamaan dengan itu, jalur-jalur besar menjadi 240c. Hal itu dapat kita lihat pada daftar di bawah ini.

	C	D	E	F	G	A	B	C1
700	200	200	100	200	200	200	200	100
701	202	202	95	202	202	202	202	95
702	204	204	90	204	204	204	204	90
703	206	206	85	206	206	206	206	85
704	208	208	80	208	208	208	208	80
705	210	210	75	210	210	210	210	75
•	•	•	•	•	•	•	•	•
•	•	•	•	•	•	•	•	•
720	240	240	0	240	240	240	240	0

Hasil kerja ini biasa saja. Biasa, kalau jumlah 200 ditambah dua-dua sampai duapuluh kali akhirnya menjadi 240. Demikian pula apabila jumlah 100 dikurangi lima-lima sampai duapuluh kali menjadi nol.

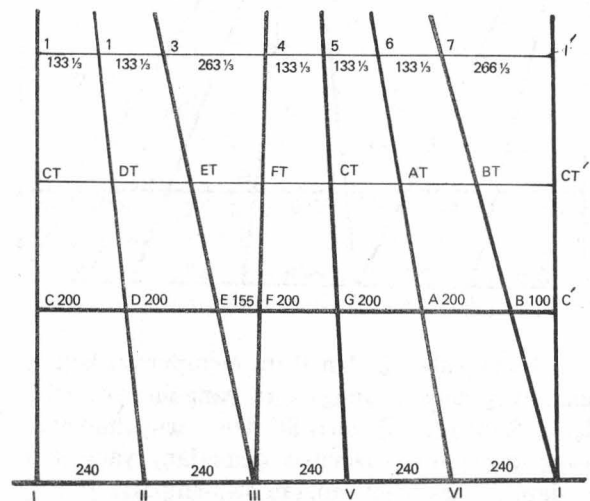
Inilah hasil kerja penulis, sedangkan yang bukan hasil kerja adalah *kwint* yang 720c itu. Oleh karena itu, garis praktis dibagi menjadi lima, seperti halnya oktaf musik yang berlaras slendro dengan lima swantara sama rata yang masing-masingnya 240c.

Kalau proses penghitungan yang berpangkal pada angka-angka yang perbandingannya -satu-satu-setengah-satu-satu-setengah-melahirkan gambaran oktaf musik slendro, adalah kemungkinan yang lain. Percobaan itu selalu dapat kita lakukan apabila garis-garis yang membentuk jalur-jalur itu kita perpanjang ke atas.

Jalur-jalur yang melebar dan menyempit menimbulkan pikiran adanya ketinggian tertentu bahwa $x = y$. Pada ketinggian itu dapat kita gambarkan garis yang panjangnya $1/7$ oktaf dan berfungsi sebagai basis segitiga yang sebangun dengan segitiga BCI1. Apabila ketinggian segitiga besar itu dibandingkan dengan ketinggian segitiga kecil maka perbandingannya adalah $1/7 : 1/12 = 12 : 7$. Atas dasar perbandingan itu, ketinggian itu dapat ditentukan karena ketinggian segitiga BCI 1 sudah tertentu.

Garis yang ditarik horizontal pada ketinggian itu merupakan garis yang persis dibagi menjadi 7 bagian yang sama. Oleh karena itu, tepat untuk

melambangkan oktaf musik Thailand, yang nada-nadanya juga A,B,C,D,F,G, dan A. Untuk membedakan dengan tanda yang telah ada skema ini, nama nada musik Thailand itu ditulis dengan tambahan huruf T.



Dengan pemikiran dan cara yang sama, dapat kita tentukan ketinggian yang menunjukkan bahwa $x = \frac{1}{2}y$ sehingga $x = 133\frac{1}{3}$, sedangkan $y = 266\frac{2}{3}$. Garis ini tepat sekali untuk melambangkan oktaf musik Pelog dengan nada-nada: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 1'.

Itulah bentuk skema laras pada taraf pertama.

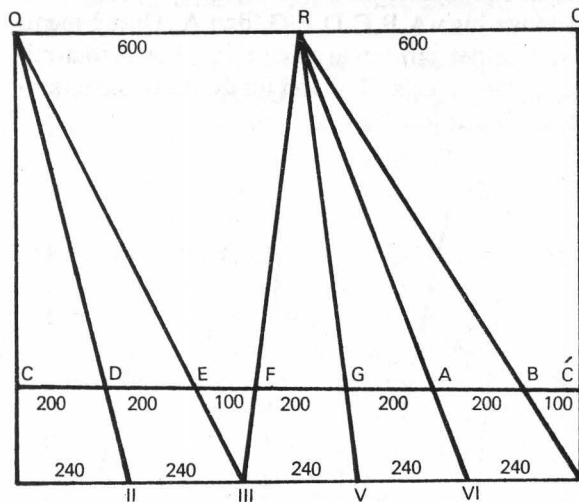
Orientasi

Untuk menghitung besarnya x dan y dengan menganut cara yang asli, berdasarkan perandaian kita hitung mulai dari pangkal, yaitu $x = 200c$ dan $y = 100c$.

Apabila kita kurangi *kwint* setiap kali dengan 1 cent, x menjadi 198, 196, 194, 192, 190, dan selanjutnya, sedangkan y akan menjadi 105, 110, 115, 120, 125, dan selanjutnya.

Dengan hitung-hitung demikian, semua jalur x akan habis setelah berkurang $100 \times 2 c$. Sebaliknya, y akan menjadi 100c ditambah $100 \times 5c = 600c$.

Kalau digambarkan berupa garis-garis, wujudnya menjadi sebagai yang kita lihat di bawah ini. Karena jalur-jalur x ini bersama-sama menyempit, sudah sewajarnya apabila garis 1 2 3 saling bersilangan pada satu titik Q. Demikian juga garis 4 5 6 7 saling bersilangan pada titik R. Sebaliknya, y menjadi 600c di sebelah kiri dan 600c di sebelah kanan.



Logis kalau Q dan R itu mempunyai ketinggian yang sama sehingga garis yang ditarik dari Q lewat R menyentuh garis SI' dan merupakan garis yang horizontal. Dengan demikian, yang kita hadapi sekarang ini adalah segi-empat I I' S Q siku-siku dengan titik R di tengah-tengah garis QS.

Perandaian sudah selesai di sini, tetapi apa yang kita lihat tidak ada yang mirip dengan munculnya lambang oktaf Laras Slendro. Akan tetapi, tampak ada sesuatu yang dapat dilakukan sebagai percobaan ialah menyempurnakan hubungan antara titik QR dengan titik-titik I, II, III, V, VI, I'. Sepuluh garis yang kita tarik ini hasilnya di atas lambang oktaf musik internasional, kita lihat 6 buah titik silang yang masing-masing merupakan puncak dua segitiga yang bertolak belakang dan sebangun. Yang di atas berbasis QS atau RS (600c), sedangkan yang di bawah berbasis 1/5 oktaf (swarantara Slendro) ialah 240c.

Perbandingan tinggi segitiga-segitiga itu semuanya sama ialah $600:240 = 5:2$. Ini berarti bahwa titik-titik silang itu berada pada ketinggian $2/7$ garis QI sehingga garis yang menghubungkan titik-titik itu merupakan garis yang horizontal. Garis ini dibagi menjadi 7 bagian yang sama sehingga tepat untuk melambangkan oktaf musik Thailand. Di atas lambang musik Thailand ini, kita dapat lagi 6 buah titik silang yang masing-masing menjadi puncak 2 segitiga bertolak belakang dan sebangun, dengan basis QR atau RS (600c) dan 2 swarantara Laras Slendro. Perbandingan tinggi segitiga-segitiga itu semuanya sama ialah $600:480$ atau $5:4$. Ini berarti bahwa titik-titik silang itu berada pada ketinggian $4/9$ garis QI. Oleh karena itu, garis yang menghubungkan titik-titik itu, merupakan garis horizontal yang dibagi

menjadi 9 bagian yang sama sehingga tepat untuk melambangkan Laras Pelog Sembilan Nada.

Berbeda dengan waktu kita mencari tempat garis yang melambangkan musik Thailand dan Laras Pelog itu melalui ilmu ukur. Dalam hubungan ini, garis-garis itu timbul sama sekali di luar dugaan kita sehingga lebih mengherankan daripada timbulnya garis lambang oktaf Laras Slendro.

Sistem-sistem yang lain

Mengingat timbulnya lambang oktaf empat macam musik yang menilik gambar yang merupakan suatu keutuhan bentuk yang tampak sudah selesai itu, ibarat suatu komposisi, skema itu sudah sampai finis.

Timbul pertanyaan di sini bagaimana halnya dengan sistem-sistem musik lainnya, yang membagi oktafnya menjadi 22. 23. 31. 17. dan lain-lainnya?

Di bawah ini penulis sajikan kutipan dari berbagai tulisan sebagai kesaksian eksistensi beberapa macam sistem musik selain yang sudah tertampung dalam skema ini.

1. Machjar Angga Koesoemadinata di dalam bukunya *Pangawikan Rinenggaswara*. Noordhoff-Kolff, Jakarta pada halaman 20 menguraikan sebagai berikut.

Laras Slendro Asli Bedantara, artinya swarantara-swarantara antara suara-suara yang lima berbeda (tidak sama), seperti tertera di bawah ini:

1 ... 5 .. 4 .. 3 ... 2 .. 1 ... 5

da la ti na mi da la

Swarantara da la = na mi = $4/17$ gembyangan
swarantara la ti = ti na = mi da = $3/17$ gembyang.

Pada gambang yang larasnya Slendro Bedantara Surupan tidak digeser-geser: da tetap pada Tugu.

2. "Hindu Musik" oleh Basanta Koomar Ray dalam *Udai Shankar dan His Hindu Dancers & Musicians*, presented by Record Master Folklore in Co-operation with the Embassy of India.

Tujuh nada dalam satu oktaf Musik Hindu diberi nama: Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni. Nama itu merupakan singkatan sukukata awal dari kata-kata yang berarti bunyi binatang.

Saraj — suara burung merak

Rishab — suara burung pappera

Gandhara — suara kambing

Madhyama — suara burung koelunga

Panchama — suara burung koekoek

Dhaivata — suara kuda

Nishada — suara gajah

Swarantara-swarantara dalam Swarandhana (Solfeggio) Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni beperbandingan sebagai 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2.

Memang oktaf musik Hindu dibagi menjadi 22 bagian yang sama, yang dinamakan Sruti.

3. 'The Development of Tone Music' oleh Anton de Beer dalam *Sonorum Speculum* 38 *Mirror of Dutch Musical Life*, Denomus 51 Jacob Obrechtstraat Amsterdam.

Tahun 1940 diterbitkan karya kumpulan Christiaan Huygens volume 20. Ini berarti lahirnya musik 31 nada kata Anton de Beer.

Christiaan Huygens (1629—1625) tidak puas dengan larasan yang biasa, yaitu laras dengan 12 nada dalam satu oktafnya yang sudah umum mulai pertengahan kedua abad XVII. Ia berpendapat bahwa sistem 31 nada dalam segalanya lebih baik, terutama dalam kesempatan bermodulasi. Dalam sistem ini swarantara besar = 5 dies, sedangkan swarantara kecil ada dua macam, yaitu, 3 dies dan 2 dies.

4. *Kwint* 678c oleh Jaap Kunst dalam bukunya, *Music in Java*, volume I: The Hague, Martinus Nyhoff.

Diterangkan bahwa mungkin sekali, baik laras Slendro maupun laras Pelog bersumber pada larasan Purba berkuint 678c ini.

Lebih lanjut dikatakan bahwa deretan *kwint* murni setelah 12 langkah praktis sampai pada tempat semula, dengan sedikit selisih, dan membentuk lingkaran *kwint*.

Adapun lingkaran *kwint* 678c, *kwint* tiup, baru terbentuk setelah 23 langkah seperti dapat kita lihat di bawah ini.

kwint 702c

$$12 \times 702c = 8424$$

$$7 \times 1200c = \underline{8400}$$

$$\text{Selisih} \quad + 24c = \text{koma Pithagoras}$$

kwint 678c

$$23 \times 678c = 15594c$$

$$13 \times 1200c = \underline{15600c}$$

$$\text{Selisih} \quad = \quad -6c = \frac{1}{4} \text{ koma Pithagoras}$$

Demikianlah telah terkumpul sekurang-kurangnya 4 macam sistem yang perlu dipikirkan tempatnya pada skema ini. Kita ingat bahwa sistem Slendro dapat menempatkan dirinya pada skema ini. Adapun sistem Pelog dan sistem Thailand pertama-tama ditempatkan oleh penulis, tetapi kemudian juga menempatkan diri ditempatnya masing-masing.

Bagaimana empat sistem yang baru itu dapat menempatkan dirinya sendiri. Hingga seka-

rang penulis merasa diarahkan oleh objek itu sendiri. Pertama-tama penulis mengadakan perandaian, karena adanya *kwint* yang bermacam-macam besarnya.

Melihat gambar yang tampak tidak lengkap, timbul hasrat untuk melengkapinya dengan garis-garis dari dan ke titik-titik tertentu. Ternyata, di luar dugaan, melihat laras Pelog dan sistem Thailand menempatkan dirinya pada skema ini.

Masih ada cara untuk menghubungkan titik-titik I, II, III, V, VI, I', yaitu dengan titik-titik QRS.

Kita lihat bahwa setiap titik nada pada lambang laras Slendro dihubungkan oleh tiga garis yang berurutan lewat titik nada lambang musik internasional, baik nada pokok maupun nada kromatis.

Dari titik-titik I, II, III, V, VI itu, ke arah kanan, kita tarik dua garis a dan b yang berurutan lewat titik-titik nada pada garis lambang oktaf musik internasional sampai pada garis SI'. Dalam hubungan ini garis a dan garis b bertolak pantul; a langsung ke R, sedangkan b langsung ke Q. Hal yang sama kita lakukan dari titik-titik II, III, V, VI, VI, tetapi ke arah kiri. Garis a dan garis b akan bertolak pantul pada garis QI'; garis a langsung ke titik S.

Berdasarkan skema, dapat kita lihat urutan garis-garis itu dari bawah ke atas, yaitu sebagai berikut.

1. Garis yang dibagi menjadi 22 yang melambangkan musik Hindu.
2. Garis yang dibagi menjadi 17 melambangkan larasan 17 nada.
3. Garis yang dibagi menjadi 23 melambangkan larasan Purba.
4. Garis yang dibagi menjadi 31 melambangkan larasan Christiaan Huygens.

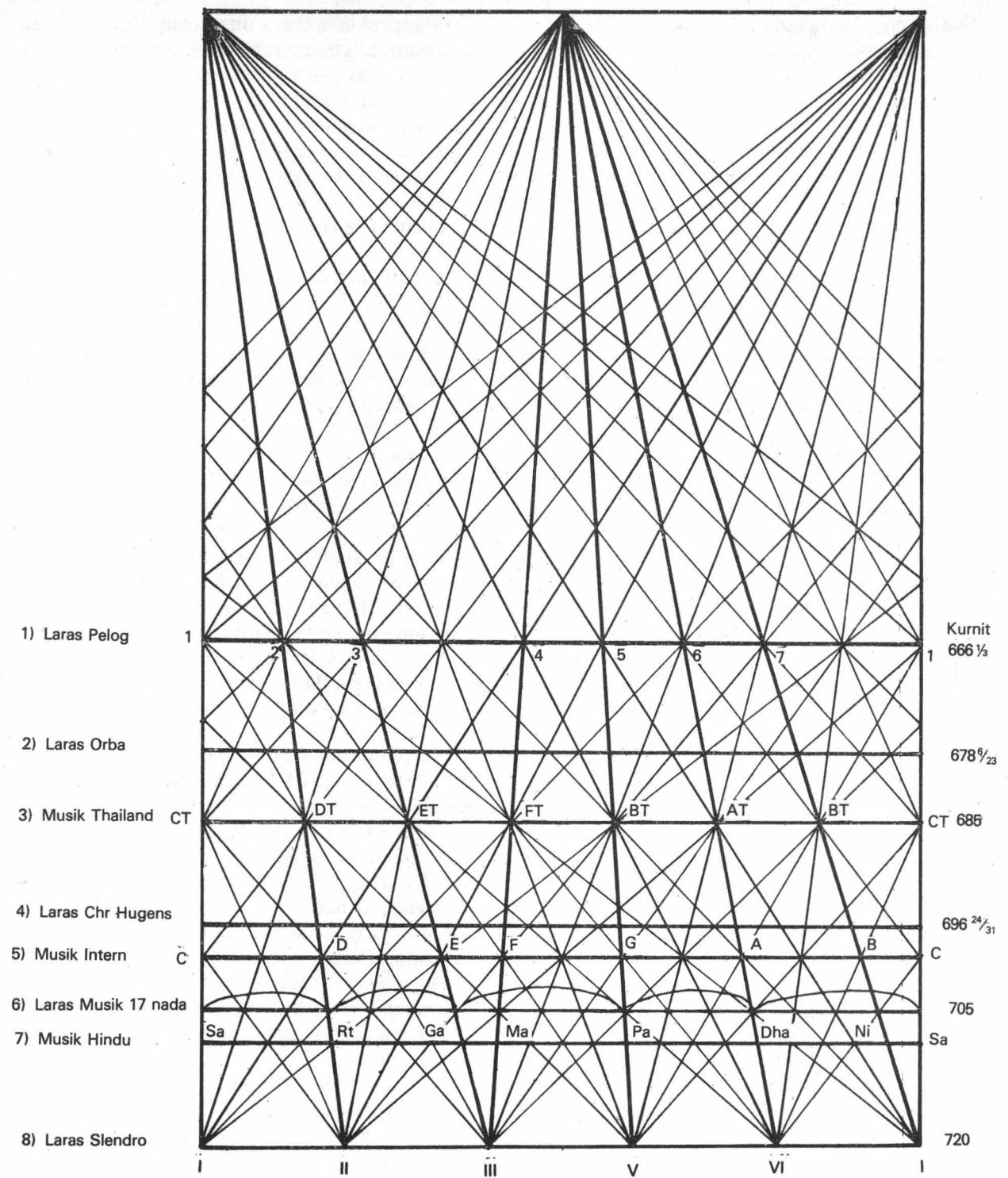
Demikianlah tampak skema laras dalam taraf yang ketiga.

Tidak perlu kiranya diterangkan bahwa bagian di atas lambang laras Pelog tidak mempunyai fungsi sebagai skema, melainkan hanya sebagai petunjuk mengenai identitas garis-garis yang membentang saling bersilangan dalam kelompok-kelompok berikut ini.

Delapan garis sebagai tempat nada pokok dan 10 garis yang menentukan tempat nada tambahan.

Dua puluh garis yang bertugas sebagai pembagi swarantara-swarantara.

Setelah garis-garis itu menempatkan dirinya masing-masing, tersedialah tempat lambang oktaf berbagai musik yang berupa jajaran titik silang



yang sama tingginya sehingga garis yang ditarik lewat titik-titik itu merupakan garis horizontal dan dibagi selaras dengan oktaf musik yang dilambangkannya. Oleh karena itu, atas dasar besar kecilnya *kwint* dapat kita urutkan sebagai berikut.

1. Lambang laras Pelog sembilan nada.
2. Lambang laras Purba berkwint tiup 678c.
3. Lambang musik Thailand.
4. Lambang sistem Christiaan Huygens.
5. Lambang musik Internasional.
6. Lambang laras Slendro 17 nada.
7. Lambang musik Hindu; oktaf dibagi menjadi 22 Sruti. Kwint = 13 Sruti. 1 Swarantara = 12 Sruti.
8. Lambang laras Slendro 5 swarantara sama rata.

Dengan perbedaan-perbedaannya, semua sistem musik itu dalam skema ini tampak jelas kesamaannya, yaitu pola strukturnya. Semua oktaf dibagi menjadi 5 bagian yang sama dan 2 bagian yang sama pula ($5x$ dan $2y$).

Namun, perbandingan antara x dan y selalu berbeda-beda.

Dari 8 macam laras itu, laras Slendro dan laras Pelog menjadi kebanggaan bangsa kita. Pada skema ini tempat kedua laras itu paling berjauhan. Laras Pelog mempunyai kwint yang terkecil, ialah $666 \frac{2}{3}$ cent, sedangkan Laras Slendro mempunyai kwint yang terbesar ialah 720 cent.

Garis pokok yang 8 jumlahnya tampak jelas menghubungkan nada-nada laras Slendro dengan nada-nada laras Pelog yang senama dan setugas.

Nada 5 Slendro, misalnya, setugas dengan nada 5 Pelog dalam larasnya masing-masing. Nada Dada Slendro setugas dengan nada Dada Pelog atau nada Pelog laras Pelog.

Untuk tidak terlalu mendetail, dapat dituturkan bahwa notasi yang sama sering dapat dimainkan dalam kedua laras itu dengan kesan musiknya sama — larasnya berbeda.

Kalau laras Purba yang berkwint 678c itu identik dengan larasan yang berkwint $678 \frac{6}{23}c$, nomer dua itu dapat disebut lambang laras Purba.

Di bawah ini dapat kita lihat kesamaan dan perbedaannya.

<i>kwint 678c</i>	<i>kwint 678 6/23c</i>
$13 \times 1200c = 15600c$	$13 \times 1200c = 15600c$
$23 \times 678c = 15594c$	$23 \times 678 \frac{6}{23}c = 15600c$
<i>perbedaan = 6c</i>	<i>perbedaan = 0c</i>

$\frac{1}{4}$ koma Pythagoras

Kalau laras Purba ini dianggap induk dari laras Pelog memang struktur keduanya merupakan variasi satu sama lain.

Pada skema ini sulit sekali untuk mendapatkan data-data yang menimbulkan dugaan bahwa laras Purba juga menjadi induk dari Laras Slendro.

Laras Slendro Badantara berdekatan lokasinya dengan larasan musik Hindu, tetapi strukturnya serupa dengan laras Slendro sama rata.

Kalau pada laras Slendro biasa y memang sudah tidak ada pada laras Slendro Badantara swarantara y dijadikan satu dengan x sehingga ada 5 swarantara, yaitu $3x$ dan $2(x + y)$.

Larasan musik Hindu memperbesar y dengan memperkecil x di mukanya dengan 1 Sruti. Di dalam praktek nada Ga dan Ni menggeser ke muka 1 Sruti sehingga rumusan dari urutan swarantaranya menjadi sebagai berikut.

Sa ... Ri .. Ga . Ma ... Pa ... Dha .. Ni . Sa'

Pada musik Thailand, oktaf hanya dibagi menjadi 7 oleh 8 garis pokok yang mencetak pola lambang bagi semua laras yang tertampung dalam skema ini. Dari 10 garis tambahan dengan 20 garis pembagi swarantara tidak ada satu pun yang merubah pembagian oktaf menjadi 7.

Dari 7 nada dalam prakteknya digunakan 5 nada seperti pada Laras Pelog. Namun, diterangkan bahwa musik Thailand bukan musik Pentatonis yang sebenarnya karena nada keempat dan ketujuh yang seperti halnya pada laras Pelog biasanya dilewatkan, dalam rasa musiknya sering muncul — lebih-lebih nada ketujuh.

Patet dalam laras Pelog yang menanggalkan nada keempat dan ketujuh oleh mereka yang mempergunakan instrumen Barat diinterpretasikan sebagai do re mi fa sol la si do, tanpa re dan tanpa la. Anehnya patet yang lain diinterpretasikan demikian pula, sehingga swarantara yang dalam patet tertentu kedengaran sebagai si do maka dalam patet lain diinterpretasikan sebagai fa sol.

Namun, perlu dicatat bahwa praktik ini dilakukan juga oleh lingkungan musik yang serius.

Yang sering juga terjadi untung tidak banyak dilakukan—ialah menginterpretasikan laras Slendro dengan do re mi fa sol la si do tanpa nada fa dan si. Di sini pun terjadi penanggalan nada keempat dan ketujuh.

Nada ketujuh dan nada keempat punya pasangannya dalam laras Slendro. Nada 1 dan 7 Pelog berpasangan secara bergantian dengan 1 Slendro, sedangkan nada 3 dan 4 Pelog secara bergantian berpasangan dengan nada 3 Slendro.

Meskipun hanya dalam teori, laras Slendro Badantara (ide R. Machjar Koesoemadinata) dalam menyusun tangga nadanya juga menanggalkan nada keempat dan ketujuh, untuk men-

dapatkan dua swarantara yang lebih besar dari tiga swarantara lainnya. Hal semacam itu hanya dapat kita lihat pada skema ini.

Mana Skemanya?

RINGKASAN

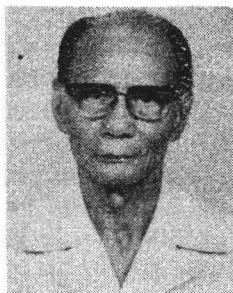
Berpangkal pada lambang musik internasional, perandaian dengan bermacam-macam *k-wint* menimbulkan lambang musik Slendro, yang kemudian mewujudkan pola dasar lambang berbagai macam musik. Pola dasar berupa gambar yang terdiri atas 8 garis ini seakan-akan minta diselesaikan. Tambahan 10 garis pada pola dasar itu menunjukkan tempat lambang musik Pelog dan musik Thailand. Lambang 4 macam musik itu terkumpul dalam satu skema, yang masing-

masingnya secara khusus berada di tempatnya, sehingga tampak jelas kesamaan polanya dan perbedaan jumlah swarantaranya.

Duapuluh garis tambahan itu menimbulkan titik-titik silang yang merupakan tempat garis yang masing-masingnya terbagi secara khusus agar dapat secara tepat melambangkan bermacam-macam musik berikut ini.

1. Musik Hindu yang membagi oktafnya menjadi 22 sruti.
2. Laras Slendro 17 nada.
3. Laras Christiaan Huygens dengan 31 nada dalam 1 oktaf.
4. Laras Purba dengan kwint 678c.

Penulis bermaksud menampilkan skema laras, dalam bentuk yang terakhir, untuk keperluan menampung lambang berbagai macam musik secara khusus.



RIWAYAT HIDUP

C. Hardjosebroto lahir tahun 1905

Pendidikan: Sekolah guru (*Kweekschool*) pada tahun 1926. Bekerja pada Yayasan Kanisius di Surakarta mulai tahun 1926 dan diperbantukan pada sekolah lanjutan (R.K. Mulo Surakarta). Mulai tahun 1938 diangkat sebagai guru bahasa pada sekolah lanjutan tersebut. Mulai tahun 1942 diangkat menjadi pemimpin sekolah lanjutan itu yang diubah namanya menjadi SMK Surakarta. Tahun 1947 diangkat menjadi pegawai pada Kementrian PD dan K yang berkantor di Mangkunegaraan, Surakarta dan pindah ke Yogya pada tahun 1950. Setelah pensiun pada tahun 1961 diangkat menjadi pemimpin Harian kemudian sebagai pemimpin sementara Konservatori Tari Indonesia di Yogyakarta sampai tahun 1972.

Kesibukan di luar dinas kantor. Memberi pelajaran pada Konservatori Karawitan di Surakarta, Konservatori Tari Yogyakarta, Akademi Seni Karawitan di Surakarta. Pada Akademi Seni Tari di Yogyakarta sebagai dosen tidak tetap sampai sekarang.

Pernah mengikuti seminar-seminar yang diselenggarakan oleh Direktorat Pembinaan Kesenian Direktorat Jendral Kebudayaan. Tahun 1941 atas instruksi Inspeksi Sekolah Dasar Yogyakarta Surakarta mendemonstrasikan kebolehan Notasi Kapatihan, untuk digunakan di sekolah-sekolah. Mendapat Hadiah Seni tahun 1969 untuk karyanya terutama di bidang Seni Suara bagi kanak-kanak dan Teori Karawitan.

Upaya Memacu Kreativitas Tari Angkatan Muda

Oleh: Sal Murgiyanto

DI MASA lalu tradisi yang dapat diterjemahkan sebagai pewarisan atau norma-norma, adat istiadat, kaidah-kaidah dan harta benda sebagai bagian dari kebudayaan terlalu sering dipertentangkan dengan perubahan, bagaikan dua kutub yang tidak pernah bertemu. Tradisi diartikan sebagai harta warisan dari nenek moyang dan dianggap sebagai barang keramat yang tak boleh dijamah termasuk tradisi seni tari/tari.

Untunglah di tengah-tengah suasana kelembaman tersebut masih ada pendapat yang menyatakan bahwa tradisi itu kaya sekali. Kemiskinan jiwa orang-orang Indonesia sekarang ini makin menyolok justru karena mereka tidak dapat mengolah tradisinya sendiri secara kreatif termasuk mengolah tari.

Sal Murgianto penata tari muda menyatakan bahwa dengan adanya Festival Penata Tari Muda yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta, merupakan usaha merangsang kreativitas tari, bagi angkatan muda (penata tari muda). Dengan festival tari, angkatan muda tari, harus mulai membiasakan diri untuk melihat secara jujur bahwa di antara warisan nenek moyang terdapat juga hal-hal yang pantas di ragukan, dan yang tidak layak dipertahankan. Meskipun kreativitas para "penata tari muda" dalam mengelola tarinya masih menggunakan materi tradisi, tetapi dengan olahan yang cukup mantap akan menghasilkan tari yang indah pula. Ia menyatakan bahwa peranan Perguruan Tinggi Tari dalam menghasilkan bibit penata tari muda ternyata sangat menonjol. Sal Murgianto M.A. (Master of Arts /35 th) wakil ketua Departemen Tari LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta) penulis tentang tari di berbagai surat kabar di ibukota, kali ini menulis tentang: "Upaya Memacu Kreativitas Tari Angkatan Muda".

Pendahuluan

Indonesia memang merupakan negara yang kaya akan tradisi, termasuk tradisi seni tarinya. Yang terakhir ini bahkan dapat dikatakan merupakan tulang punggung seni tari tradisional. Kedudukan ini membawa akibat tersendiri bagi perkembangan dunia tari kita. Sebagai bandingan jika kita meneliti pertumbuhan seni lukis dan seni sastra Indonesia, maka pertumbuhan dan pembaharuan di kedua cabang seni tersebut telah sejak lama berjalan. Di bidang seni lukis, pembaharuan telah dimulai sejak akhir abad ke-19 lewat karya-karya Raden Saleh, sedangkan dalam bidang sastra, Pujangga Baru pada tahun 1930-an telah pula memulai peta perkembangan yang baru. Tetapi tari, yang membanggakan dirinya sebagai pewaris tradisi, sampai awal abad ke-20 masih tertidur lelap sambil menikmati kedudukannya yang terhormat tersebut.

Di masa lalu, tradisi--yang dapat diterjemahkan sebagai pewarisan atau penerusan norma-norma, adat-istiadat, kaidah-kaidah dan harta benda [Van Peursen, 1976:11] sebagai bagian dari kebudayaan memang telah terlalu sering dipertentangkan dengan perubahan bagaikan dua kutub yang tidak pernah bertemu (Murgiyanto, 1978:47). Kala itu kebudayaan diartikan sebagai sebuah kata benda, sebuah koleksi barang-barang kebudayaan yang statis. Tradisi diartikan sebagai harta-warisan dari nenek-moyang dan dianggap sebagai barang keramat yang tak boleh dijamah.

Terhadap produk-produk masa lalu ini, kita begitu mengaguminya, begitu terpesona dan menerimanya sebagai ekspresi yang tetap bercokol dan tidak berusaha mencari bentuk ekspresi yang baru. Kita begitu lekat dengan karya orang-orang kreatif dari masa lampau, sehingga tidak mening-



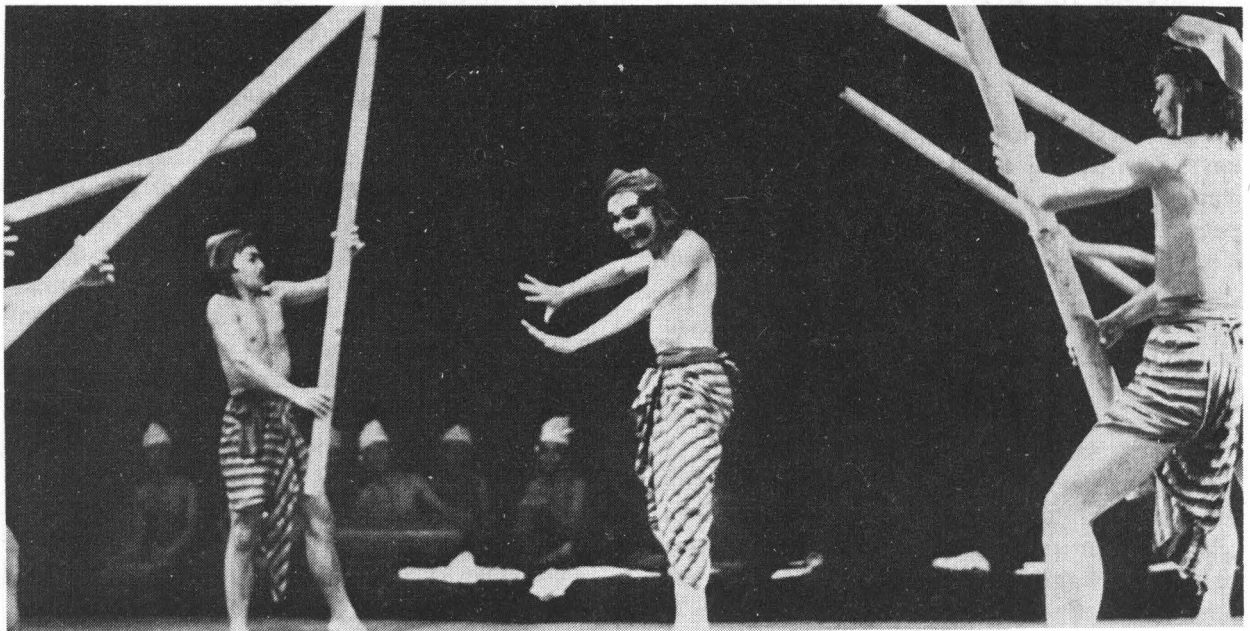
Gambar 1 RUDRAH (1979) Penata Tari: Wahyu Santosa Prabhawa Produksi: ASKI Surakarta

katkan kreativitas kita sendiri. (*Kwant, 1975:89*).

Memang benar pembaharuan dalam penciptaan tari telah dimulai menjelang tahun 1960-an di Yogyakarta oleh Bagong Kussudiardjo dan Wisnuwardhana, yang kemudian dilanjutkan oleh Sardono W. Kusumo, Farida Feisol, Yulianti Parani dan almarhumah Huriah Adam pada awal tahun 1970-an di Jakarta. Tetapi jika dibandingkan dengan seni lukis dan seni sastra yang telah disebutkan di muka, maka gema usaha para

perintis tersebut, belum sempat menyalakan api kreasi angkatan muda tari kita.

Sampai dengan tahun 1970 di Yogyakarta, yang merupakan salah sebuah kota pusat kebudayaan di Jawa, perubahan dan cita-cita yang tidak tradisional bukannya tiada, namun secara umum situasi memang masih cukup dekat dengan situasi tradisional (*Mulder, 1978:69*). Cita-cita masyarakat terletak dalam tata-tertib masyarakat yang laras. Masyarakat menerima kenya-



Gambar 2 MEJANGERAN (1979) Penata tari: I Made Netra Produksi: International Youth Centre, Denpasar

taan hidup sebagai suatu hal yang tidak bisa diubah. "Individualitas dan inisiatif dianggap sebagai sikap yang membahayakan, bahkan sikap yang berdosa" (Mulder, 1978:40).

Ungkapan Niels Mulder di atas boleh jadi tidak seluruhnya dapat diterima, tetapi suasana yang cenderung menghambat kerja kreatif tari memang sangat terasa. Untunglah di tengah-tengah suasana *kelembaman*: tersebut masih ada pendapat yang menyatakan bahwa tradisi itu kaya sekali. Kemiskinan jiwa orang-orang Indonesia sekarang ini makin menyolok, justru karena mereka tidak dapat mengolah tradisinya sendiri secara kreatif. (de jong, 1976:83).

Sudut pandang di atas sekalipun lambat, berhasil mengetuk hati angkatan muda tari kita. Ini terjadi selaras dengan perkembangan pengertian kebudayaan yang kemudian lebih diartikan sebagai kata kerja. Pengertian kebudayaan terletak dalam sikap kita terhadap dunia luar, di mana tradisi bukan lagi merupakan warisan yang keramat yang pantang diubah. Manusialah yang membuat sesuatu dengan tradisi: ia menerimanya, menolaknya atau mengubahnya. Sebagai manusia modern yang hidup di masa kini, kita dituntut secara kreatif turut memikirkan dan merencanakan arah yang akan ditempuh oleh kebudayaan manusiawi (Van Peursen, 1976:11).

Festival Penata Tari Muda: Memacu Kreativitas

Mengamati kondisi pertumbuhan tari seperti di atas, Dewan Kesenian Jakarta mengambil prakarsa untuk menyelenggarakan **Festival Penata Tari Muda** dalam usahanya merangsang kreativitas tari angkatan muda. Festival ini telah dua kali diselenggarakan yakni pada tahun 1978 dan 1979 dengan menampilkan penata tari muda dari berbagai wilayah Indonesia.

Setiap penata tari dalam festival ini, diharuskan menampilkan karya terbarunya selama 40-45 menit, dengan pemilihan materi garap, tema dan pendekatan garapan yang tidak dibatasi. Artinya setiap peserta boleh meng-

gunakan baik bahan tradisi maupun nontradisi dengan cara penggarapan yang diyakininya masing-masing.

Dalam acara ini diundang pula sejumlah tokoh yang terdiri dari: penata tari senior, pemina, pemikir dan kritikus tari untuk secara khusus mengamati dan membahas karya-karya peserta. Di samping karya tari terbaru yang ditampilkan, para penata tari juga diminta menuliskan pengalaman dan proses penciptaan karyanya. Keduanya--karya pentas dan tulisan--merupakan bahan pembahasan dari para pengamat dan *permerhati* yang lain dalam diskusi yang diselenggarakan sehabis pementasan seluruh peserta.

Dengan forum diskusi ini diharapkan para peserta dapat bersikap terbuka dalam menerima kritik dan saran, dan sekaligus dapat mengembangkan cara berpikir yang kritis, sikap yang sangat dikehendaki dalam melakukan pembaharuan. Angkatan muda tari harus mulai membiasakan diri untuk melihat secara jujur bahwa di antara harta warisan nenek-moyang, terdapat juga hal-hal yang pantas diragukan, dan yang tidak layak dipertahankan (Kwant, 1975:90).

Diskusi ini juga dimaksudkan untuk menumbuhkan masyarakat penikmat yang kritis dan tidak hanya pasif dan reseptif, menerima apa adanya. Sehingga dapat membedakan mana tontonan tari yang bernilai seni dan mana yang tidak. Dengan demikian hadirnya para pengamat yang kritis memang sangat dibutuhkan, yaitu mereka yang dapat menilai dengan bijaksana, yang dapat memberikan kritik yang sesungguhnya bukan yang sembarangan sehingga merupakan tempat kelahiran segala macam nilai. Mereka ini bertugas untuk membahas dan memberikan penjelasan kepada penonton dan memberikan saran dan kritik kepada seniman penciptanya.

Dalam dua kali Festival Penata Tari Muda oleh Dewan Kesenian Jakarta pada tahun 1978 dan 1979, telah berhasil ditampilkan 11 karya dari para penata tari muda dari Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Surakarta, Bali dan Sumatera Barat sebagai berikut:

Festival Penata Tari Muda I/1978

Nama	Judul Karya	Gaya Tari
1. I Wayan Dibia (Bali) 2. Endo Suanda (Bandung) 3. Wiwiek Sipala (Jakarta) 4. Ben Suharto (Yogyakarta) 5. Agus Tasman dkk Suprpto S. Hajarsatoto Rahayu Supanggah (Solo)	GROBOGAN TOPENG BADAWANG AKKARENA WIRATHAPARWA WAYANG BUDHA	Bali Sunda/Jawa Barat Sulawesi Selatan Jawa-Yogyakarta Jawa-Surakarta

Festival Penata Tari Muda II/1979

Nama	Judul Karya	Gaya Tari
1. I Made Netra (Bali)	MEJANGERAN	Bali
2. Gusmiati Suid (Sumbar)	PUTI GALANG BANYAK	Minang
3. Tri Nardono (Yogyakarta)	EMPIRI	Jawa-Yogyakarta
4. Wahyu Santosa P (Solo)	RUDRAH	Jawa-Surakarta
5. Sulistyo S.t (Jakarta)	ARIO JIPANG	Jawa-Surakarta
6. Djoko Suko Sadono dan Wiwiek Widiastuti (Jakarta)	GADO-GADO JAKARTA	Betawi

Tradisi Sebagai Materi

Sekalipun telah diberikan kebebasan penuh kepada setiap peserta untuk memilih bahan yang digarapnya, tetapi ternyata hampir seluruh peserta masih menggunakan bahan tradisi untuk diolah dan dikembangkan lebih lanjut.

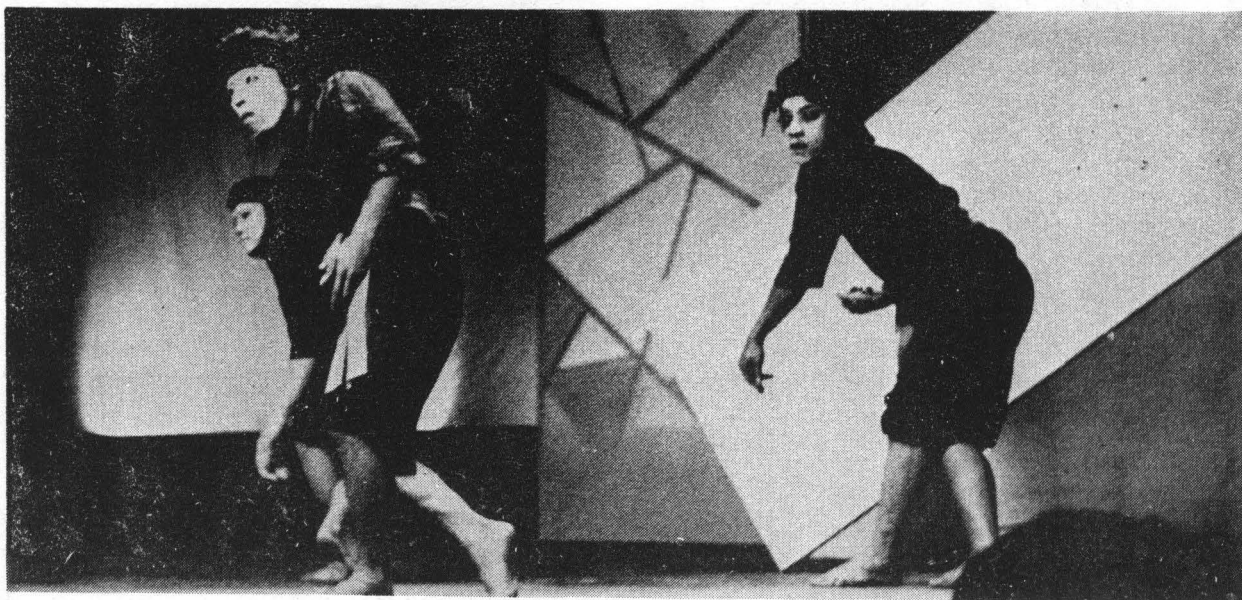
Bahan tradisi yang dipilih untuk digarap oleh para peserta, ada yang berasal dari tari tradisi istana, seperti *Wirathaparwa*, *Ario Jipang*, *Rudrah*, *Empiri* dan *Wayang Budha*, tetapi ada pula yang berasal dari tradisi tari yang kerakyatan: *Gado-gado Jakarta*, *Topeng Badawang* serta ada pula yang digarap berdasarkan tari tradisi daerah lain: *Akkarena* (Sulawesi Selatan) dan *Puti Galang Banyak* (Sumatera Barat) serta *Mejangeran* dan *Grobogan* (Bali). Semuanya dengan iringan yang juga bertolak dari musik tradisi daerah setempat.

Berbeda dengan pemilihan materi yang dilakukan oleh daerah lain, *Puti Galang Banyak* mengambil juga unsur pencak-silat sebagai bagian utama. Karena di daerah Minang, pencak-silat

memang sulit dipisahkan begitu saja dengan tari-menari.

Materi garap peserta juga tidak hanya terbatas pada tari, tetapi ada kalanya juga mencakup unsur-unsur tontonan yang lain, misalnya unsur-unsur tontonan rakyat (*Topeng Badawang* dan *Mejangeran*) serta penataan panggung yang mononjol: *Topeng Badawang*, *Gado-gado Jakarta* serta *Ario Jipang*.

Dalam hal yang terakhir ini (*tata-rupa pentas*), *Ario Jipang* mencoba menghadirkan suasana keraton Surakarta dengan meletakkan barang-barang yang mudah membawa asosiasi kita ke keraton Surakarta di atas pentas, misalnya: potret-potret Sri Susuhunan Paku Buwana, ukiran-ukiran keraton, hiasan kain cinde dan lain sebagainya. Penataan panggung ini mengundang banyak perbedaan pendapat, terutama mengenai apakah untuk mendapatkan suasana keraton yang dimaksudkan, penata tari memang harus memasang benda-benda secara kongkrit seperti yang telah disebutkan. Dalam hal ini *Topeng Badawang* memanfaatkan penggunaan topeng-



Gambar 3 GADO-GADO JAKARTA (1979) Penata tari: Djoko Suko Sadono dan Wiwiek Widyastuti
Produksi: Dinas Kebudayaan DKI Jakarta



Gambar 4
EMPIRI (1979)
Penata tari: Tri Nardono
Produksi: ASTI - Yogyakarta

Gambar 5
ARIO JIPANG (1979)
Penata tari: Sulistyo S. Tirtokusumo (Jakarta)

Gambar 6
PUTI GALANG BANYAK (1979)
Penata tari: Gusmiati Suid
Produksi: ASKI - Padang Panjang

badawang yang berukuran tinggi dan besar sehingga memenuhi ruangan pentas mirip ondel-ondel Betawi.

Dari pengaturan tata-rupa pentas, yang patut juga dicatat adalah penampilan *Wayang Budha*, yang menggarap dan memadukan bersama unsur-unsur teater Jawa yang terdiri dari: gerak, bayang-bayang (wayang kulit), cahaya obor

dengan iringan karawitan Jawa, vokal dan dialog yang diramu sedemikian rupa sehingga mampu menghadirkan suasana yang magis.

Sementara *Wayang Budha* menggarap cahaya dengan menggunakan obor di balik layar putih dengan bayang-bayang figur dari wayang kulit, maka gado-gado Jakarta mencoba menggarap tata-rupa pentas dengan sepetak kain putih mirip kan-

vas, yang kemudian diwarnai di atas pentas dan dengan penataan cahaya dengan lampu panggung masa kini yang sugestif.

Penata tari yang lain, umumnya memilih penataan pentas yang netral, dengan menggunakan latar belakang kain hitam atau warna polos yang lain. Untuk membantu suasana daerah yang bersangkutan, perangkat musik pengiring banyak yang diletakkan di atas pentas. Di antara peserta tidak ada yang menggunakan penataan panggung yang realistis. Ini menggecekan.

Tema dan Pendekatan Garapan

Dari segi tema atau pokok masalah yang ditampilkan, sebagian besar peserta ternyata masih lekat dengan usaha menggarap ceritera. Sekalipun demikian, pendekatan yang dilakukan dapat bermacam-macam.

Ada kalanya unsur ceritera dalam garapan tari demikian menonjolnya sehingga menguasai elemen-elemen yang lain dan mengarah ke bentuk dramaturgi yang naratif, misalnya: *Puti Galang Banyak* dan *Grobogan* yang menampilkan ceritera Cupak-Grantang. Tetapi ada pula yang digarap lebih liris, misalnya *Wirathaparwa* dan *Ario Jipang*. Di samping itu ada pula garapan yang menampilkan ceritera hanya sebagai elemen atau bagian yang sama peranannya dengan elemen pertunjukan yang lain, misalnya *Topeng Badawang* dan *Wayang Budha*. Yang pertama dengan ceritera Klana Tunjungseta dan yang kedua dengan lakon Sutasoma. Sekalipun tidak secara eksplisit bagian-bagian yang menggambarkan ceritera itu ditemui juga di *Mejangeran*, dan *Empiri*.

Hanya sebagian kecil peserta yang menggarap tema bukan ceritera, yakni *Akkarena* yang menampilkan *siri'*--sikap hidup masyarakat Sulawesi Selatan--dan *Rudrah*, yang menggarap gejolak suasana batin manusia.

Dari pengamatan terhadap kedua festival ini, tema ceritera dengan berbagai gaya garap atau pendekatan, memang masih sangat menonjol. Kurang populernya tema tarian bukan ceritera barangkali pantas mendapat perhatian para ahli.

Iringan

Iringan tari yang digunakan oleh para peserta pada umumnya masih bertolak dari perangkat musik tradisi dengan penggarapan dan pengembangan sejauh dimungkinkan.

Beberapa garapan iringan yang patut mendapat perhatian di antaranya *Grobogan*, yang mencoba menggarap perangkat musik bambu sederhana penolak bala. perangkat musik sederhana

seperti ini, di Bali nyaris terlupakan karena terdesak oleh perangkat karawitan yang lebih besar dan megah. *Topeng Badawang* mencoba menggarap berbagai musik rakyat di Jawa Barat yang hasilnya cukup mendapat perhatian. Sementara *Gado-gado Jakarta* menggarap musik Betawi dengan beberapa percobaan baru yang sangat menunjang gerakan-gerakan tari.

Dalam iringannya, *Wayang Budha* dan *Rudrah* mencoba menggarap karawitan Jawa dalam bingkai yang lebih terbatas, dengan hasil yang cukup mantap.

Penggarapan iringan ini terasa pula diusahakan dalam *Puti Galang Banyak* dan *Akkarena*, tetapi yang agaknya belum mencapai hasil seperti yang diharapkan.

Rias dan Kostum

Tak banyak yang bisa dicatat dari garapan rias dan kostum tari. Kecuali *Gado-gado Jakarta* yang mencoba mencoreng-moreng wajah penari dengan bedak tebal, karya-karya yang lain terasa masih lekat dengan rias tradisi masing-masing. Atau sekedar dibuat untuk memperindah raut wajah di pentas.

Demikian pula halnya dengan penataan busana. Masing-masing peserta masih terikat untuk menampilkan identitas daerahnya masing-masing. Usaha kecil-kecilan tentu saja dilakukan, misalnya dengan pemilihan warna dan cara memakai yang agak berbeda dan lain sebagainya.

Nampak pula usaha untuk menggunakan pakaian yang ringkas sehingga dapat lebih menonjolkan ekspresi gerak, dengan pemakaian "tight" misalnya. Sekalipun demikian pada dasarnya tidak ada perubahan atau penciptaan yang menonjol dalam rias dan kostum tari.

Kesimpulan Pembahasan dan Saran-saran

Di depan telah disebutkan bahwa dalam rangka Festival Penata Tari Muda ini diundang sejumlah pengamat, yang akan membahas dan mengamati dengan teliti karya-karya yang ditampilkan. Dalam festival yang pertama, mereka itu adalah:

1. Dra. Edi Sedyawati
2. Sal Murgiyanto
3. Drs. Singgih Wibisono
4. Drs. S.D. Humardani
5. Drs. Soedarsono
6. Dra. Yulianti Parani
7. Ny. Cornelia J. Benny
8. Farida Feisol
9. Sardono W. Kusumo

Sedangkan dalam Festival Penata Tari Muda II/1979, di samping nama-nama tersebut di atas, ditambahkan lagi:

10. I Wayan Dyna dan

11. Ben Suharto

Sudah barang tentu bukan maksud tulisan ini untuk membahas pendapat para pengamat tersebut. Sekalipun demikian akan sangat bermanfaat kiranya jika ringkasan kesimpulan pembahasan dan saran-saran yang mereka sepakati.

Kesimpulan pembahasan dari diskusi Festival Penata Tari Muda I/1978, sebagai berikut: (*Sedyawati, 1979:193*):

1. Seniman-seniman peserta Festival Penata Tari Muda, baik penata tari, musik maupun seni-rupa, mempunyai sikap mendekati seni tradisi sebagai bahan untuk diolah lebih lanjut.
2. Dalam Festival Penata Tari Muda, tari disajikan dalam pengertian luas; ia muncul sebagai garapan yang memberi tekanan pada olahan gerak tari dan juga sebagai garapan yang memberi tekanan pada unsur-unsur seni lainnya, terutama seni musik dan seni rupa.
3. Para peserta yang berasal dari lembaga-lembaga pendidikan tinggi kesenian ini, menunjukkan karya-karya yang memberikan harapan besar untuk perkembangan yang lebih mantap.

Di samping itu sidang juga menyarankan dua hal, pertama bahwa festival semacam ini--yang memberikan kesempatan kepada potensi-potensi yang nyata ada pada para penata tari muda, diharapkan dapat dilaksanakan setiap tahun. Kedua, karena ternyata peranan lembaga-lembaga pendidikan tinggi kesenian ini besar, maka sebaiknya festival semacam ini diselenggarakan secara bersama oleh lembaga-lembaga pendidikan tinggi yang bersangkutan serta lembaga-lembaga yang mendukungnya.

Dalam Festival penata Tari Muda II/1979 yang merupakan kelanjutan dari festival yang pertama, Dewan Kesenian Jakarta mencoba mengikutsertakan penata tari muda yang tumbuh di luar perguruan tinggi tari, mereka itu adalah Sulistyono S. Tirtokusumo, Djoko Suko Sadono, Wiwiek Widiastuti dan I Made Netra. Dua nama yang terakhir ini memang pernah duduk di bangku ASTI Yogyakarta dan Departemen Tari LPKJ, sekalipun demikian pengalamannya dalam penciptaan lebih banyak diperoleh di luar sekolah.

Dalam Festival Penata Tari Muda II/1979, para pembahas umumnya berpendapat bahwa ditinjau dari sifat dan suasana penampilannya para peserta sangat beragam. Berbagai kemungkinan materi tradisi yang nampak dalam festival per-

tama, terasa pula dalam yang kedua ini. Sedangkan dari sudut penggarapan musik iringan nampak sudah ada yang mandiri dan terasa padu benar dengan tarian yang diiringinya.

Disebutkan pula bahwa garapan tari para peserta pada umumnya menunjukkan daya ungkap yang telah mantap. Hal inilah yang kemudian menimbulkan gagasan untuk menghilangkan saja istilah "muda" dari festival ini. Tetapi ternyata para penata tari peserta festival sendiri banyak yang keberatan. Dengan rendah hati mereka menyatakan bahwa mereka sesungguhnya baru mulai, dan merasa harus memikul beban yang terlampau berat jika istilah "muda" tersebut harus dihilangkan.

Yang juga menjadi pertanyaan adalah ada tidaknya kemungkinan untuk mementaskan karya para peserta festival di daerahnya masing-masing. Sebab hal ini dianggap sangat bermanfaat untuk mengembangkan apresiasi dan penghayatan masyarakat setempat terhadap tontonan tari yang baik.

Para pengamat dan peserta sidang juga sependapat untuk menggarap penyediaan dan pengusahaan dana dari sumber lain di luar Dewan Kesenian Jakarta, agar dapat dicapai hasil yang lebih maksimal.

Beberapa masalah khusus yang mendapatkan sorotan adalah perlunya para penata tari memperhatikan masalah alur dalam karya tari, serta perlunya penata tari menyadari pentingnya pemahaman nilai dramatik gerak. Yang masih harus dipermasalahkan lebih lanjut adalah penggunaan percakapan di dalam sebuah karya tari yang dapat berperanan sebagai medium pendukung atau pun sebagai medium pokok.

Para peserta sidang akhirnya sependapat agar forum Festival Penata Tari Muda ini tidak hanya melibatkan para peserta dari lingkungan perguruan tinggi, tetapi terbuka pula bagi lingkungan yang lebih luas.

Penutup

Dari pengamatan terhadap seluruh diskusi yang dilakukan setelah pergelaran karya-karya peserta, ternyata bahwa tidak setiap penata tari yang mampu dan berhasil menyusun tatanan tarinya secara baik, dapat pula menuliskan ide dan proses garapannya secara jelas dalam kata-kata; dan tidak pula sebaliknya. Sudah barang tentu satu dua ada perkecualian, artinya yang cukup bagus karya pentasnya, dan cukup fasih menjelaskannya.

Memang sebuah karya tari pada dasarnya

merupakan pengucapan yang selesai dari seorang seniman lewat bahasa-gerak yang dipilihnya, sehingga usaha untuk memperjelasnya dengan bahasa lain--bahasa kata-kata--acapkali tidak mudah dilakukan. Sekalipun demikian, ini tidak berarti bahwa penulisan proses penciptaan dalam kata-kata ini tidak relevan.

Tari memang merupakan cabang kesenian yang euphemera atau yang bersifat sesaat. Apalagi dengan belum berkembangnya sistem pencatatan atau notasi tari, maka seringkali pengalaman dan peristiwa tari yang berharga terlewatkan karena perbedaan waktu atau tempat kejadian. Rasanya tak perlu lagi dijelaskan berapa banyak karya-karya gemilang masa lampau yang tak lagi sempat terawat dan dilihat karena kesulitan perekaman ini.

Berdasarkan pemikiran tersebut di atas, maka usaha menuliskan proses penggarapan karya itu menjadi sangat berharga. Terutama jika kita menginginkan untuk berbagai pengalaman dengan generasi mendatang serta jika kita menginginkan rekan-rekan seniman di lain daerah--walau sedikit--dapat pula mengambil manfaat. Tulisan semacam ini sudah barang tentu tidak akan bisa menggantikan pertunjukannya sendiri, tetapi setidaknya dapat memberikan sedikit informasi.

Festival Penata Tari Muda ini adalah sebuah

DAFTAR PUSTAKA

- de Jong, S. *Salah Satu Sikap Hidup Orang Jawa*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1976.
- Kwant, R.C. *Manusia dan Kritik*. Diindonesiakan oleh Drs. A. Soedarminto. Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1975.
- Mulder, Niels. *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1978.

langkah awal yang sudah dimulai oleh Dewan Kesenian Jakarta dan yang masih akan dilanjutkan di tahun mendatang. Mudah-mudahan prakarsa ini dapat menyalakan api kreasi para angkatan muda tari kita, dan berhasil pula mengetuk lubuk hati para pembina, pemikir dan pencinta tari di berbagai daerah untuk ikut pula menggalakkan usaha memacu kreativitas tari angkatan muda di daerahnya masing-masing. Sehingga lambat atau cepat tari tak lagi hanya berperan sebagai tontonan pelipur hati, tetapi bisa mendapatkan tempatnya kembali sebagai tontonan seni yang bernilai.

Dalam pembinaan kesenian, kita memang bukan hanya berkepentingan dengan macam-macam seni yang tradisional. Kita juga memerlukan pengembangan bibit baru yang dapat menjamin kelestarian keberadaan mutu seni kita, yang di jaman lampau telah mencapai taraf yang hingga kini masih tetap kita banggakan.¹⁾

Dan festival semacam ini bisa memberikan dorongan bagi seniman-seniwati muda kita untuk ikut serta dalam mengubah dan menciptakan karya seni baru yang bermutu.

1) Pidato Prof. Dr. Haryati Soebadio dalam pembukaan Festival Penata Tari Muda II/1979 di Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki, Jakarta pada tanggal 15 Desember 1979.

- Murgiyanto, sal. "Seni Tradisi Tidak Mati," *Sewindu LPKJ* Jakarta: Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1978.
- Sedyawati, Edi. "Segi Kata Dari Festival Penata Tari Muda 1978," *Budaya Jaya*. No. 130. Tahun XII. Maret, 1979.
- van Peursen, C.A. *Strategi Kebudayaan*. Diindonesiakan oleh Dick Hartoko. Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1976.
- Festival Penata Tari Muda II/1979 (Brosur). Dewan Kesenian Jakarta, Desember, 1979.



DAFTAR RIWAYAT HIDUP

Sal Murgiyanto, lahir di Surakarta, 27 Desember 1945. Lulusan Sarjana Muda Sekolah Tinggi Perkebunan (1968), kemudian pindah ke Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI, Yogyakarta), pada tahun 1975 memperoleh gelar Seniman Seni Tari dan langsung mendapatkan beasiswa Fullbright untuk belajar di University of Colorado, di mana pada tahun 1976 memperoleh gelar Master of Arst.

Tahun 1977-79 menjadi wakil ketua Departemen Tari Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ), tempat ia mengajar sampai sekarang. Di samping itu sejak 1977 sampai sekarang juga menjadi Sekertaris Dewan Pekerja Harian Dewan Kesenian Jakarta (DKJ).

Beberapa pertunjukan tari yang disusunnya adalah: *Candrakirana* (1974), *Damarwulan* (1975), *Sukosrono-Sumantri* (1978) dan *Narasoma* (1979).

Pada tahun 1978 mendapat *grant* dari Ford Foundation untuk menghadiri Konferensi Tari yang diselenggarakan oleh ADG-CORD mengenai "Tari Tradisi di Asia dan Pasifik pada Abad ke-20" di Honolulu, Hawaii. Dan tahun 1980 mendapatkan *grant* dari JDR 3rd Fund untuk mengikuti "Workshop Teater Asia" bersama teater La Mama di New York.

Thesis M.A-nya berjudul "The Influence of American Modern Dance On The Contemporary Dance of Indonesia." Ia banyak menulis tentang tari di harian-harian *Berita Buana*, *Kompas*, *Sinar Harapan* dan majalah *TEMPO*. Tahun ini menyelesaikan naskah *Koreografi* untuk Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Departemen P dan K.

Gambuh Sebuah Dramatari Klasik Bali

Oleh: I Made Bandem

GAMBUH merupakan dramatari yang paling tua di Bali. Ia dianggap sebagai sumber dari berbagai bentuk dramatari Bali.

Di dalam Gambuh terdapat koordinasi dan interaksi antara pemain musik yang cukup ketat dalam suatu wawasan musik yang sangat sukar, sebagai salah satu bentuk warisan Hindu Jawa. Sebab dalam Gambuh kita dapat melihat tersimpannya tatacara dan ide-ide kebudayaan Majapahit maupun kehidupan budaya yang tinggi dari kerajaan Bali pada abad XV dan XVI.

DR. I Made Bandem dosen pada ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) di Denpasar Bali menyatakan bahwa semua itu menjadi tanda bahwa Gambuh merupakan warisan dramatari yang dipentaskan dalam istana Majapahit (di Jawa) dan Bali lebih kurang tahun 1343 sampai dengan abad XVI.

Tari-tarian dari kerajaan Hindu Jawa pada dasarnya merupakan seni bersifat sekuler. Tetapi aspek-aspek rituil tertanam didalamnya.

Gambuh memasukkan unsur cerita kedalam tarian Bali. Tari-tarian Bali pada zaman pra Hindu tidak memiliki cerita. Tidak dapat dielakkan lagi bahwa masuknya unsur cerita ini akan menimbulkan pengertian tentang struktur dramatis dan dramatis ini akan membawakan elemen komposisi. Semua komponen-komponen ini memerlukan pemikiran dan perhatian artistik yang matang dan itulah ciri-ciri yang menarik dan khas dari kesenian Bali.

DR. I Made Bandem (36 tahun) dosen ASTI Denpasar Bali yang telah banyak menulis berbagai artikel ilmiah dalam kesenian Bali, dan salah satu di antaranya diterbitkan sebagai buku berjudul: "From Kaja to Kelod" oleh Oxford University Press tahun 1981, kali ini menulis tentang: "Gambuh sebuah Dramatari Klasik Bali."

Salah satu dari warisan budaya Bali yang amat mengesankan adalah Gambuh, suatu dramatari yang paling tua umurnya dan dianggap sebagai sumber semua dramatari Bali.¹ Dramatari ini terselamatkan sepanjang sejarah dengan beberapa perubahan kecil yang nampak dari bentuk aslinya sejak 400 tahun yang lampau. Gambuh termasuk salah satu seni pertunjukan yang paling lama hidupnya di Bali ini. Gambuh kuno dan megah diikuti oleh gamelan *pegambuhan* dengan suara seruling yang memilukan, dipersembahkan oleh penari-penari kawakan yang menyanyi dan menyesuaikan wawankatanya dengan suara gamelan tersebut. Gambuh sangat dikagumi karena keindahan bentuk dan persembahannya sebagai intisari kesenian Bali.

WARISAN MAJAPAHIT

Di dalam Gambuh kita masih melihat tersimpannya tata cara dan ide-ide kebudayaan Majapahit dan kehidupan budaya yang tinggi dari Kerajaan Bali pada abad XV dan XVI. Ini menunjukkan bahwa Gambuh merupakan warisan dramatari yang dipentaskan dalam istana Majapahit dan Bali dari tahun 1343 sampai dengan abad XVI. Penguasa-penguasa Majapahit dan keluarga-keluarga raja pada waktu itu sangat menghargai kesenian. Kesenian ini dipeliharanya secara serius di dalam istana.

Di dalam karya-karya literer yang menggambarkan kehidupan raja-raja pada saat itu, mereka diceriterakan sebagai orang-orang yang mengam-

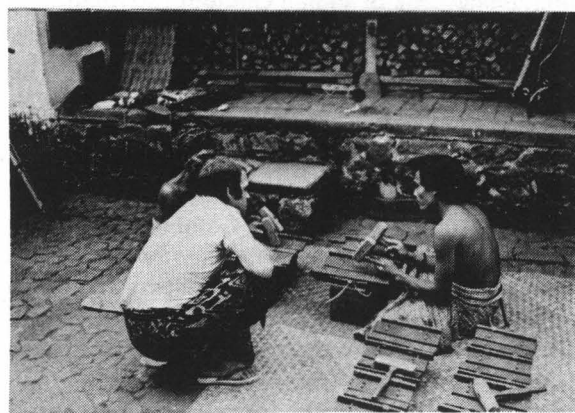
bil bagian penting dalam seni pertunjukan seperti bermain gamelan, mempertunjukkan wayang dan menari. Seniman-seniman profesional juga dikaitkan dengan keluarga istana dan tari menjadi profesi utama bagi para bangsawan. (Pigeaud, 1960, III:108 dan IV:323--9).

Pada permulaan abad XVI, kerajaan Majapahit mengakhiri masa kejayaannya di Pulau Jawa, stabilitas ekonomi dan politik berpindah ke pesisir utara Pulau Jawa dan konversi Islam di Jawa berhasil dengan gemilang. Raja-raja Majapahit yang terakhir berpindah secara besar-besaran ke pulau Bali. Di Pulau Balilah kebudayaan Hindu berkembang secara total tanpa gangguan apapun sampai dengan takluknya Bali oleh Belanda pada tahun 1906—1908.

Sebagai keluarga bangsawan Jawa yang terbuang di Pulau Bali, mereka hidup bersama para pengikutnya, kemudian seluruh unsur kebudayaan Bali dimasukkannya ke dalam peninggalan budaya Majapahit, termasuk segala aspek kese-

niannya. Secara keseluruhan, Gambuh telah diayomi secara murni dari tahun ke tahun, namun dalam pengayoman tersebut dramatari Gambuh sudah dibalinisasikan. Dari penglihatan pertama, orang-orang akan dapat menyaksikan bahwa tatabusana adat Bali telah diadaptasikannya ke dalam Gambuh. Tentunya hal yang paling mengesankan terlihat pada wujud gerak tari, di mana perbendaharaan gerak tari Bali yang asli digabungkan dengan gerak-gerak tari Hindu Jawa, seperti *Seledet* (gerakan mata), merupakan ciri khas tari Bali pada zaman pra-Hindu, tidak terdapat dalam tarian Jawa.

Gambuh memasukkan unsur ceritera ke dalam tarian Bali. Tari-tarian Bali pada zaman pra-Hindu tidak memiliki ceritera. Tidak dapat dielakkan lagi bahwa dari ceritera ini akan timbul pengertian tentang struktur dramatis yang memperkenalkan elemen komposisi. Semua komponen ini memerlukan pikiran dan perhatian artistik yang matang dan inilah ciri-ciri yang menarik dan



husus dari kesenian Bali. Titik tolak masuknya unsur artistik ini adalah Gambuh, yang penciptanya memiliki tradisi koreografi tari yang rumit. Sebaliknya, tari-tarian Bali pada zaman pra-Hindu hanya mempergunakan formasi dan lingkaran yang sederhana, improvisasi yang tinggi serta masih memegang teguh ide pokok persembahan kepada para leluhur.

Gambuh juga memperkenalkan imajinasi musik yang tinggi kualitasnya dan menyebabkan tumbuhnya hubungan yang erat antara tari dan musik dalam dramatari Bali. Seniman-seniman yang berasal dari kerajaan Majapahit adalah orang-orang yang mempunyai pandangan bijaksana terhadap pengolahan musik dan koreografi yang telah dipraktekkan beratus-ratus tahun di Majapahit sebelum dibawa ke Bali. Di lain pihak, tarian Bali yang berasal dari zaman pra-Hindu hanya memiliki iringan musik yang sederhana terdiri dari pukulan-pukulan ritmis dan nyanyian yang diulang-ulang, dengan perbendaharaan musik yang sangat sederhana. Di dalam Gambuh terdapat kordinasi dan interaksi antara pemain musik dan penari yang cukup ketat dalam suatu wawasan musik yang sangat sukar. Hal semacam ini merupakan juga warisan dari kebudayaan Hindu Jawa.

Seni Sekuler dengan Aspek Ritual

Sesuai dengan apa yang telah terurai dalam berjenis-jenis naskah kuno, tari-tarian dari kerajaan Hindu Jawa pada dasarnya merupakan seni yang bersifat sekuler, namun aspek-aspek ritual tertanam di dalamnya. Apa yang mengesankan bagi penulis-penulis dan penonton pada zaman lampau ialah keterampilan para penari, bakat, lelucon, kehalusan dan kecerdasan yang tinggi. Pementasan pada masa itu nampaknya merupakan kejadian tertutup, yang para penontonnya semuanya berasal dari kalangan bangsawan kerajaan. Akan tetapi di Bali, pertunjukan dramatari itu, khususnya Gambuh, ternyata disesuaikan dengan kalender Hindu Bali dan pementasan dilakukan dalam berbagai upacara keagamaan. Di dalam keramaian ini, dramatari yang bernilai tinggi diperkenalkan pada masyarakat ramai dan di dalam proses ini Gambuh mendapat fungsi baru (Robson 1971:32--40).

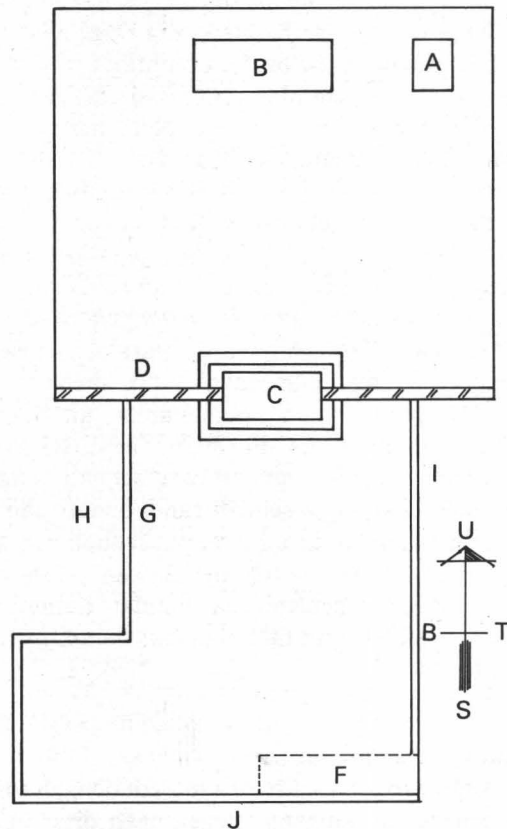
Di dalam masyarakat yang kompleks yang timbul di Bali setelah adanya hubungan dengan Pulau Jawa, salah satu tanggung jawab yang penting dari bangsawan-bangsawan kerajaan adalah berpartisipasi secara murah hati dalam membina berjenis-jenis upacara keagamaan di masyarakat.

Sesajen yang dibuat dari buah-buahan, bunga-bunga, dupa dan lain-lainnya ditambahkan dengan penyajian seni pertunjukan guna menghibur para leluhur yang turun dari kahyangan. Tidak ada lagi hiburan yang lebih baik dari Gambuh untuk raja-raja yang berfungsi sebagai dewa dan para leluhur yang turun sebagai penguasa alam semesta.

PEMENTASAN

Dengan mengadakan pertunjukan kesenian, status dan kekuasaan dari para bangsawan yang membina kesenian lebih dipamerkan lagi dan hubungan secara keagamaan antara raja dan para leluhur lebih diperkuat lagi. Melalui pergelaran dramatari Gambuh, kewibawaan dari para bangsawan dipamerkan lagi kepada para leluhur, termasuk membawa kesenangan dan keuntungan bagi masyarakat umum. Para penonton, dari golongan mana saja mereka berasal seperti yang terlihat di dalam masyarakat Bali sekarang, mere-

GAMBAR KALANGAN



KETERANGAN

- | | |
|-----------------|--------------------|
| A = Padmasana | E = Tempat gamelan |
| B = Pelinggih | F = Tempat mengaso |
| C = Undak-undak | G = Bingkai bambu |
| D = Tembok pura | H.I.J. = Penonton |

ka berfungsi sebagai penonton dan peserta dalam upacara keagamaan.

Tepatlah kemudian bahwa tempat pemeritasan Gambuh terletak di *jaba tengah* dari pura-pura di Bali, sebuah halaman yang tidak sakral atau pun profan. Halaman pura ini menjadi jembatan untuk memasuki *jeroan pura*, halaman dalam yang sakral. Selama adanya upacara keagamaan yang besar, sekelompok orang berkumpul di *jaba tengah* sebelum mereka memasuki ruangan suci untuk mempersembahkan sesajen dan melakukan persembahyangan. Di tempat ini pula para penyungsur pura membuat makanan untuk orang yang berpartisipasi dalam upacara keagamaan. Halaman ini penuh dengan bermacam-macam kegiatan dan di sini biasanya dimainkan tidak kurang tiga jenis *barungan* gamelan.

Ketika Gambuh dipentaskan dibentuklah sebuah panggung sementara yang disebut *kalangan*. *Kalangan* merupakan sebuah ruang pementasan yang utama untuk pementasan tari Bali. *Kalangan* terdiri dari *areal stage* (panggung) yang bersegi empat panjang dengan ukuran kira-kira sepuluh kali enam meter. *Kalangan* itu dikelilingi oleh pagar bambu yang tingginya tiga puluh sentimeter yang berfungsi untuk membatasi para penari dan penonton. Dekorasi atas yang dibuat dari bermacam-macam daun merupakan hiasan khusus dalam *kalangan* Bali. Di sisi-sisi *kalangan* dipancangkan tombak-tombak dan payung upacara sebagai simbol kekuatan dan selama pementasan alat-alat itu juga berfungsi sebagai referensi komposisi tari. Gamelan Gambuh diletakkan pada sebuah sisi *kalangan* di dekat deretan tikar-tikar untuk tempat para penari yang sedang menunggu gilirannya untuk menari. Di tempat itu para pemain diperkenankan untuk menikmati minuman dan makanan ringan sekedarnya. Penari-penari muncul dari sebuah *langse* yang diletakkan pada sebuah candi bentar dan di belakang candi bentar ini terdapat sebuah *rangki*, tempat para penari untuk melakukan persiapan terakhir sebelum pementasan dimulai. Kemudian penari-penari tersebut tampil di atas *undak-undak* candi bentar itu.

(Lihat gambar *Kalangan*)

Kalangan dihiasai secara meriah dengan tombak dan bunga-bunga. Penerangan disediakan oleh matahari pada siang hari. Pada zaman lampau penerangan untuk pertunjukan pada malam hari disediakan melalui lampu bawah yang diletakkan di sekitar *kalangan*; lampu-lampu ini merupakan lampu minyak dibuat dari sepotong

batok kelapa. Pertunjukan-pertunjukan malam hari dewasa ini sering diterangi dengan lampu stromking atau penerangan listrik yang sederhana.

Kalangan adalah sebuah panggung sementara dan dibuat bila ada pertunjukan. Seperti pura, di mana *kalangan* itu diletakkan, *kalangan* dibuat secara teratur disejajarkan dengan arah penting *kaja* dan *kelod*. *Kaja* adalah arah ke gunung, tempat sakral terletak di bagian timur laut Pulau Bali; *kelod* adalah arah ke laut, tempat yang berbahaya, yang dihuni oleh buta kala. Sebelum pertunjukan Gambuh itu dimulai tempat pementasan dibersihkan, dilindungi dan diupacarai oleh seseorang pemangku atau penghulu agama. Hal semacam ini merupakan kewajiban yang sakral. Persembahyangan dilakukan, air suci dipercikkan, dupa-dupa dibakar dan sesajen kecil dipersembahkan.

Orkestra yang mengikuti pertunjukan Gambuh adalah sebuah gamelan warisan budaya kuno seperti yang diuraikan di dalam literatur Jawa Kuno. *Barungan* itu mengambil nama dari suling Gambuh yang suaranya sangat rendah yang dimainkan dengan tehnik pengaturan nafas yang sangat sukar. Dua atau empat seruling bermain secara harmonis selama pertunjukan.

Gambuh mengandung persamaan dengan opera Barat yang ceriteranya diungkapkan oleh para penari dalam bentuk nyanyian dan dialog. Seni suara vokal bagi para penari yang sedang dalam pementasan tidak demikian sukar kalau dilihat dari segi instrumentalita dan biasanya terdiri dari nyanyian yang panjang dengan ritme yang bebas dan harmonis dengan nada-nada gamelan yang sedang mengiringi tarian itu. Wawankata diungkapkan secara artificial dengan nada suara dan melodi dialog yang disesuaikan dengan watak tokoh-tokohnya masing-masing. Penyanyi lain yang memiliki tanggung jawab besar dalam gamelan ini ialah juru tandak, di mana ia berfungsi sebagai narator dari gerak-gerak dan membantu mengembangkan suasana yang tepat selama pertunjukan itu berlangsung. Juru *tandak* duduk di tengah-tengah gamelan dan berfungsi sebagai penghubung antara penari dan musik atau memanggil penari yang lain jika diperlukan.

Di luar nyanyian dan empat suling tersebut di atas, melodi di dalam *pegambuhan* dimainkan dengan rebab bersama seruling. Zaman dulu Gambuh juga mempergunakan koor laki-laki untuk melengkapi gamelannya, tetapi unsur ini sudah hampir punah. Sebagai penggantinya penari-penari yang beristirahat dan duduk di dekat gamelan bisa bergabung dengan juru *tandak* un-

tuk melakukan koor tersebut dengan mempergunakan bahasa Jawa Tengahan.

Tokoh utama yang paling penting di dalam gamelan kalau dilihat dari pandangan si penari adalah pemain *kendang lanang* atau *kendang* pemimpin. Dia memberi aba-aba kepada para penabuh dan penari, melakukan fungsi sebagai konduktor. *Kendang lanang* bermain bersama-sama dengan *kendang wadon* (*kendang* kedua) dengan pukulan imbal yang kompleks dan semua patronnya sangat terikat dengan gerakan-gerakan tari. Ia mengatur tempo dan ritme serta menentukan perubahan dinamika. Instrumen-instrumen percusif dari *barungan* ini juga termasuk *cenceng kecil* atau rincik untuk memperkaya ritme, *kajar* yang berfungsi sebagai metronum, *gentorag* sebuah instrumen berbentuk bel kuno dan *gumanak*, sebuah instrumen berbentuk pisang yang dimainkan sepasang dengan pukulan imbal. Tekanan berat pada akhir lagu diberikan oleh *kempur* sebagai finalis.

Musik merupakan bagian utama dari Gambuh dan ia berfungsi untuk menggarisbawahi mood, penonjolan dramatisasi dan perwatakan. Tiap-tiap tokoh utama diiringi dengan lagu tersendiri dan dimainkan pada penampilan pertama di kalangan. Dengan pengertian musik, semua aspek-aspek pertunjukan—dialog, nyanyian, gerak tari murni dan pantomimik—diikuti dengan tak putus-putusnya dan gamelan bermain terus-menerus selama pertunjukan.

Lagu-lagu pegambuhan diduga merupakan musik klasik tertua di Bali dan telah mempengaruhi komposisi-komposisi gending yang dipergunakan oleh kebanyakan bentuk musik pengiring tari. Lagu-lagu itu terlihat pada gamelan gong yang mengiringi *Legong* dan *Barong*, gamelan gong *Kebyar* yang mengiringi tari *Kebyar* dan lain-lainnya yang memiliki dasar-dasar yang jelas bersumber dari melodi dan struktur musik pegambuhan.

Ceritera Pokok: Roman Panji

Gambuh biasa dipentaskan pada siang maupun malam hari dan pergelarnya selalu berhubungan dengan upacara keagamaan. Upacara itu berlangsung untuk beberapa hari dan sebuah sekaa akan bermain setiap hari. Kendatipun ceritera yang akan dipentaskan selalu berhubungan dengan ceritera-ceritera pokok, namun tiap-tiap hari pementasan itu dilakukan secara komplit. Sebuah pertunjukan Gambuh akan berlangsung selama enam jam. Selama waktu itu penonton tidak melihatnya secara kontinue dan penuh

konsentrasi, namun akan menyaksikan pergelaran itu secara terpotong-potong melihat bagian yang disenangnya saja, mungkin mereka sempat tidur atau mengambil makanan kecil ketika pergelaran itu sedang berlangsung.

Bagi orang-orang Bali seni pertunjukan itu lebih bersifat santai dibandingkan dengan kebiasaan di dunia Barat yang senantiasa memandang seni pertunjukan sebagai suatu kejadian yang resmi kendatipun mereka menyadari bahwa Gambuh adalah suatu persembahan ritual. Pergelaran Gambuh adalah untuk para leluhur dan orang tidak dilarang menyaksikannya.

Reportoire dari Gambuh berdasarkan pada Panji cyclus, ceritera roman yang memiliki bermacam-macam versi. Ceritera pokoknya mengisahkan peperangan dan perjalanan Panji dan Candra Kirana sepasang muda-mudi yang sedang bercintaan, dalam usaha mereka untuk bersatu setelah menghadapi rintangan yang tak henti-hentinya. Ada juga beberapa ceritera lain yang dipakai untuk lakon Gambuh, tetapi dalam proses, episode-episode ceritera itu disesuaikan dengan pembabakan ceritera Panji.

Tidak perduli plot apa saja yang dipergunakan dalam suatu episode, struktur pokok sebuah pertunjukan Gambuh akan memasukkan peraturan dari adegan pokok yang telah ditentukan sebelumnya. Bagian-bagian ini bisa ditukar tempatnya pada setiap pertunjukan dengan hanya perubahan kecil saja untuk menyesuaikan keperluan dari ceritera yang berbeda.

Adegan-adegan ini terdiri dari beberapa jenis. Di antara adegan yang paling penting ialah *pegunem* atau adegan pertemuan. Setiap tokoh utama yang mempunyai status tinggi akan memiliki *pegunem* tersendiri. Tokoh ini akan diperkenalkan sesuai dengan peraturan kerajaan dan ia akan diikuti oleh para pengiringnya. Di dalam adegan ini uraian-uraian yang deskriptif yang mengandung unsur-unsur puitik selalu dinyanyikan guna memberi latar belakang materi dari sebuah ceritera yang akan dipersembahkan serta konflik-konflik dramatisasi akan diperkenalkan.

Adegan-adegan lain yang menjadi standar dari pertunjukan Gambuh ialah *pengipuk*, terdiri dari ungkapan roman yang telah distilisasikan, diragakan dengan tari dan nyanyian; *tetangisan* seorang tokoh yang sedang bersedih dan juga diungkapkan dengan cara tertentu; *pesiat* adegan perang yang biasa dipakai untuk mengakhiri pertunjukan itu. Adegan-adegan pertemuan itu selalu dikembangkan bagian demi bagian.

Marilah kita ambil contohnya sebuah adegan dari *Prabu*, tokoh yang memiliki watak keras

dalam ceritera. Adegan ini biasanya dilakukan pada bagian ketiga dari pertunjukan Gambuh, mengikuti adegan Panji dan Putri yang telah dipersembahkan sebelumnya.

Pertama, juru *tandak* mulai menyanyikan awal daripada lagu *biakalang* yang menggambarkan bahwa *Prabangsa* atau perdana menteri dari raja keras akan tampil. Gamelan bermain serentak dan *Prabangsa* muncul pada undak-undak candi bentar dengan kordinasi musik yang ketat. *Prabangsa* berjalan turun dari undak-undak candi bentar ke arena permainan. Gerak-gerakannya sesuai dengan perwatakannya. Sambil menari ia bernyanyi dan menguraikan tentang kemegahan kerajaan setempat serta betapa penting posisinya sebagai kepala perang. Ia menyanyi dengan nada rendah, suara bergetar dan disela-selai dengan ketawa yang khas. *Prabangsa* menari ke seluruh arena dan tarinya terdiri dari patron yang diulang-ulang yang kemudian berakhir kira-kira setelah selama lima belas menit. Ketika ia mengakhiri tarinya, musik penggiringnya berhenti dan *Prabangsa* memanggil tentaranya untuk masuk arena. Gamelan memainkan lagu baru dan satu grup tentara tampil dari candi bentar berbaris bersama-sama dengan tangan di pinggang serta langkah yang cukup sederhana. Setelah pasukan tentara yang disebut *Potet* turun ke arena, *Prabangsa* mulai dengan sebuah adegan lelucon yang memberikan perintah dan aba-aba yang berlawanan dengan aba-aba militer sesungguhnya. Ini menjadi adegan yang paling digemari oleh penonton-penonton di Bali dan biasanya berlangsung kurang lebih seperempat jam.

Setelah barisan lelucon ini berakhir, empat orang utusan istana yang bernama *Kade-Kadean* tampil sepasang-sepasang. Penampilan mereka diikuti oleh melodi yang cocok dan menunjukkan tari kelompok yang rumit koreografinya. Sambil menari mereka memanggil satu sama lain, "hai kakaku," "jangan pergi jauh," "marilah bersiap-siap, raja akan tampil" dan sebagainya. Ketika *Kade-Kadean* selesai menari, *Prabangsa* memanggil mereka semuanya dan ia memberi perintah untuk bersiap-siap menghadapi raja yang segera akan tiba di tempat pertemuan. Hanya setelah tiga perempat jam berlalu, gamelan memainkan lagu untuk tampilnya sang raja. Raja tampil menari dan diikuti oleh kedua panakawannya yang berfungsi sebagai penterjemah ucapan raja. Tokoh raja biasanya tidak memiliki tari pengenalan yang panjang dan pada saat ini ia cepat memasuki jalannya ceritera. Ia berbicara dengan *Prabangsa*, dan di sini untuk pertama kalinya dalam adegan

pertemuan ini informasi-informasi penting dalam dramatisasi diungkapkan kepada penonton.

Panakawan mempunyai fungsi yang sangat penting khususnya menjadi penengah antara tokoh utama dengan penonton. Untuk kewibawaan tokoh utama itu, mereka mempergunakan bahasa Kawi, yang cocok untuk kedudukan mereka, namun biasanya tidak dipahami oleh penonton. *Wawankata* dari panakawan dilakukan dalam bahasa Bali, untuk membantu penonton dalam mengikuti perkembangan daripada ceritera. Panakawan menterjemahkan, menyebarluaskan informasi dan menerangkan *wawankata* dari majikannya.

Subjek utama dari percakapan *Prabu* dan *Prabangsa* akan bergantung kepada plot tertentu. Pada saat ini, sering seorang utusan mendadak muncul dengan membawa tuntutan dari seorang ksatria musuh yang biasanya ditolak oleh raja dan memberi alasan untuk tumbuhnya peperangan kemudian. Setelah selesai adegan tersebut, para penari meninggalkan arena sesuai dengan kedudukannya: Raja, *Prabangsa*, *Kade-kadean*, dan *Potet*. Panakawan meninggalkan arena terakhir dan selama berjalan mereka mendiskusikan tentang jalannya pertunjukan di dalam bahasa Bali. Struktur pokok dari adegan-adegan ini biasanya diubah sedikit-sedikit disesuaikan dengan tokoh yang tampil dan berhampiran dengan adegan yang dilakukan oleh Panji dan Panakawannya, atau antara Putri dengan dayang-dayangnya.

Tokoh-tokoh Manis dan Kasar

Sebuah pertunjukan Gambuh yang sempurna biasanya memakai tiga atau empat *pegunem*: satu *pengipuk* (percintaan), satu *tetangisan* (sedih) dan satu *pesiat* (adegan perang yang biasanya mengakhiri pergelaran itu.)

Peperangan dipersembahkan dengan gerakan tari yang abstrak, di mana tokoh-tokoh yang sederajat akan berhadapan satu dengan yang lain. Pola-pola gerak yang dipergunakan dalam adegan perang ini lebih banyak dikomposisikan dibandingkan dengan adegan perang yang terdapat dalam tari Bali lainnya. Perang di dalam Gambuh seluruhnya dilakukan dengan keris. *Kade-kadean* (utusan) dari *Prabu* (raja) berperang melawan tokoh yang sederajat dari pihak lain; Patih (perdana menteri) dari Panji berhadapan dengan *Prabangsa* dan di dalam pertarungan ini Patih selalu dalam pihak yang menang. Di tengah-tengah peperangan yang serius itu, para *Penasar* (panakawan) membuat serentetan lelucon guna menghilangkan ketegangan dari para penonton.

Seperti terlihat di atas, Gambuh mempergunakan tokoh-tokoh yang tetap dan mereka tampil dengan nama yang berbeda, lebih-lebih dalam struktur dramatis dan pementasan yang berbeda. Misalnya, di dalam pementasan itu selalu muncul *Prabangsa* dan ia selalu berperang dengan Patih atau tokoh yang sederajat dari pihak lain. Jika seandainya sebuah grup Gambuh tidak memiliki peran wanita, para penata tari akan mengubah jalannya ceritera, sehingga struktur drama itu akan berjalan baik dan tetap mengikuti pola Gambuh.

Tokoh-tokoh dalam Gambuh dapat dibagi dalam dua sub bagian yaitu tokoh manis atau halus, yang mempunyai bentuk tubuh yang langsing, mata kecil, suara tinggi, gerakannya luwes dan berwibawa. Persyaratan kualitas ini sungguh ideal kalau disesuaikan dengan golongan bangsawan dari Majapahit dan watak semacam ini diasosiasikan dengan kelompok yang baik. *Putri* adalah salah satu contoh dari tokoh wanita manis, sedangkan *Panji* adalah tipe yang ideal sebagai tokoh putra manis.

Berlawanan dengan tokoh-tokoh tersebut di atas, watak keras atau kasar biasanya menduduki tempat yang lebih rendah dari kedua kelompok tadi. Golongan raja atau menteri dari pihak yang buruk telah diklasifikasikan sebagai golongan *putra keras*. Secara fisik tokoh keras ini dimainkan oleh penari yang memiliki tubuh kokoh, tulang besar, suara rendah dan keras serta gerakan yang patah-patah.

Menurut tradisi, Gambuh dimainkan oleh pria, namun sekarang wanita sudah biasa memerankan tokoh wanita, bahkan sering di antara mereka memerankan tokoh putra manis. Gambuh tidak memakai topeng, namun perwatakannya diungkapkan melalui make-up dan make-up itu dibentuk berlebihan. Prabu (raja) memakai jenggot palsu, sedangkan Panji mempergunakan kumis yang kecil.

Kostum yang Dipakai

Kostum dibagi menjadi dua jenis yaitu kostum untuk penari pria dan kostum untuk penari wanita. Kostum itu dibuat sejenis, baik untuk tokoh manis atau pun tokoh keras dan kostum itu mencerminkan elemen kebudayaan Bali asli serta tidak mencerminkan suatu periode tertentu.

Beberapa contoh bagian kostum ini adalah *baju*, jaket pendek yang dibuat dari kain beludru yang berwarna hitam, putih atau merah yang dipergunakan oleh tokoh pria; *setewel* atau penutup kaki yang dikenakan antara tumit dan lutut oleh

penari pria; dan *saput*, berupa jubah lebar yang dihiasi dengan perada yang diikatkan di bawah ketiak menjulur ke bawah sampai sebatas lutut. Inilah beberapa contoh bagian kostum penari pria yang terpenting.

Pakaian penari wanita juga terdiri dari *lamak*, berupa sebidang kain yang dihiasi dengan perada dan digantungkan di depan dada; *kain perada*, semacam sarung yang dikenakan oleh penari wanita dan ampok-ampok, berupa hiasan pinggang yang dibuat dari kulit sapi yang ditatah dan dihiasi dengan perada.

Elemen-elemen tersebut merupakan unsur kebudayaan Bali asli, kendatipun beberapa elemen kebudayaan Jawa yang sangat antik masih tetap dimasukkan ke dalam kostum tersebut, misalnya *sampur*, yaitu selendang panjang yang dipakai oleh penari wanita, masih dapat dilihat dalam tari Jawa sekarang. *Sinjang* semacam kain panjang yang dipakai oleh penari wanita dan diapit di antara dua kakinya, serta menjulur di atas tanah.

Bagian kostum yang paling penting yang berasal dari Jawa adalah *gelungan*, atau hiasan kepala yang dibuat dari kulit sapi, yang ditatah serta diperada. *Gelungan* dipakai oleh semua tokoh, baik pria maupun wanita. Berbeda dengan bagian-bagian kostum yang lain, *gelungan* memiliki bentuk yang beraneka-ragam dan disesuaikan dengan perwatakan tokohnya masing-masing. *Gelungan* dapat membantu para penonton untuk membedakan identitas dari setiap tokoh di dalam pertunjukan Gambuh. *Gelungan-gelungan* ini dihiasi lagi dengan bunga-bunga yang segar dan dupa yang sedang dibakar. Menurut tradisi, nampak pula beberapa penari memakai *gelungan* yang dihiasi dengan daun pandan yang segar.

Gelungan merupakan bagian kostum yang unik dan cukup tua umurnya. Relief-relief di Jawa Timur yang berasal dari abad XV menunjukkan dan menggambarkan secara unik bahwa *gelungan* Gambuh itu berasal dari Jawa (Von Stein Callenfels 1925: I) (Holt, 1967: 82, 85, 87).

Kualitas Gerak

Sedemikian jauh, perwatakan dalam Gambuh dapat dilihat melalui bentuk badan, tinggi rendah suara, *make-up*, hiasan kepala serta wujud gerakannya. Watak keras akan mempergunakan gerak-gerak yang melebar, volume gerakannya cukup besar dengan tempo cepat, serta gerak-gerakannya yang patah-patah. Tokoh manis mempergunakan gerak-gerak yang kualitasnya luwes, halus, melodis dengan tempo yang pelan. Di samping unsur tersebut di atas, di dalam Gambuh masih ada

gerak-gerak khusus yang membedakan antara tokoh yang satu dengan yang lainnya. Umumnya, Panji mempunyai cara berjalan tertentu, cara memainkan saput yang unik (*nyambir*) dan berjenis-jenis gerak tangan yang disebut *mudra*. Tokoh-tokoh lain akan mempunyai juga gerak-gerak khas seperti yang dipergunakan oleh Panji.

Secara keseluruhan, Gambuh memiliki perbendaharaan gerak yang sangat unik dan ia memperkenalkan dramaturgi kepada tari Bali. Gerak-gerak itu meliputi pose-pose, gerak peralihan dan cara berjalan yang semuanya unik bagi Gambuh. Di dalam Gambuh memang terdapat gerak-gerak yang bernilai antik, kuno dan klasik. Kualitas gerak-gerak tersebut sangat sukar diuraikan dengan kata-kata dan nampaknya terdapat konsepsi ritme yang dalam antara gerak tari dan musik.

Jika ditinjau dari sudut koreografi, Gambuh memiliki komposisi yang sangat rumit. Patron-patron geraknya dibuat setepat mungkin, khususnya seperti yang terlihat di dalam tari pendahuluan, sebagai tari pengenalan watak. Sementara itu, di dalam Gambuh terdapat juga gerak-gerak improvisasi, terutama gerak-gerak panakawan dan unsur-unsur improvisasi ini terdapat dalam tarian Bali sebelum dipengaruhi kebudayaan Jawa. Tari Sang Hyang (tari *kerawuhan*) penuh dengan unsur improvisasi, lebih-lebih jika dibandingkan dengan Gambuh. Menurut tradisi, Gambuh dipertunjukkan untuk upacara keagamaan dan melihat status dan fungsinya di dalam masyarakat, penari-penari Gambuh belum dapat digolongkan sebagai penari profesional.

Keanggotaan perkumpulan kesenian ini harus diambil dari anggota banjar yang bertanggung jawab atas pemeliharaan sebuah tempat persembahyangan (*pura*). Penari yang lebih tua berfungsi sebagai koreografer dan direktor. Mereka mengajar penari yang lebih muda, dengan harapan pada suatu saat penari-penari muda akan meneruskan tradisi Gambuh ini kepada generasi yang akan datang. Gambuh dewasa ini kelihatan berbeda dengan sumbernya dari kerajaan Majapahit, di mana seniman profesional pada zaman itu telah dilatih dan dibina di lingkungan istana.

DAFTAR PUSTAKA

Bandem, I.M. 1972, "Panji Characterisation in the Gambuh dance drama" (unpub. M.A. thesis, UCLA).
de Zoete, B. and W. Spies 1938, *Dance and Drama in Bali*. London. Faber and Faber.

Kontribusi Gambuh

Sebagaimana beberapa kasus di dalam tari Bali yang lain, Gambuh telah mengalami beberapa periode historis, populer atau pun kurang populer di dalam masyarakat Bali. Pada suatu saat Gambuh telah dipelihara dan dibina dengan baik.

Pada tahun 1930-an ketika penulis-penulis kenamaan dari Eropa dan Amerika melakukan penelitian di Bali, mereka melaporkan bahwa Gambuh sudah hampir punah dan dipertunjukkan tanpa rasa antusias, serta hanya beberapa desa saja yang memilikinya. Namun tidak berbeda dengan tari lainnya dewasa ini, Gambuh telah dihidupkan kembali, mengikuti pola-pola pikiran seniman dan cendekiawan yang terlibat dalam kebijaksanaan Pemerintah Indonesia. Kini banyak grup-grup Gambuh baru yang muncul dan Gambuh dapat disaksikan di desa Pedungan (Denpasar), di desa Batuan dan Kedisan (Gianyar), di desa Jungsri (Amlapura), di desa Depaa (Buleleng) dan lain-lainnya. Pada tahun 1973 tercatat sebelas grup Gambuh yang aktif mengadakan pementasan.

Gambuh telah menjadi bagian dari kurikulum ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia), Denpasar. Para pengunjung dari luar Pulau Bali akan dapat melihat Gambuh pada upacara-upacara keagamaan di *pura-pura*. Kalau mereka ingin melihat Gambuh di luar konteks tersebut, mereka bisa pergi ke ASTI atau Werdi Budaya, Pusat Kebudayaan Bali di Denpasar.

Kontribusi Gambuh pada tari-tari lainnya di Bali ialah dipakainya tari ini sebagai sumber dari beberapa dramatari Bali dan Gambuh menyediakan pola-pola gerak yang rumit serta ide struktur dan ceritera dalam tari Bali.

Catatan

1. de Zoete and Spies (1938: 134-43) offer a useful description of Gambuh as it was performed in the 1930's. McPhee (1966: 113-39) describes the orchestra and its musical repertoire, his observation were also made before World War II. Dramatic aspects of the genre are investigated in Bandem (1972).

Holt, C. 1967, *Art in Indonesia*. Ithaca, N.Y. Cornell University Press.

McPhee, C. 1966, *Music in Bali*. New Haven, Conn. Yale University Press.

Pigeaud, Th. 1960, *Java in the Fourteenth Century*. The Hague. Martinus Nijhof. Five vols.

Proyek Pencetakan/Penerbitan 1975, Naskah-Naskah Seni Budaya dan Pembelian Benda-Benda Seni Budaya, *Panitithalaning Pegambuhan*. (Ed. I Made Bandem).

Robson, S.O. 1971, , *Wangbang Wedeya*, a Javanese Panji Romance. The Hague. Martinus Nijhof.

Spies, W. 1936, "Bericht Uber den Zustand von Taug and Music in der Negara Gianyar" *Djawa* 16: 51-59.

von Stein Callenfels, P.V. 1925, *De Mintaroga-basreliefs aan de Oud-Javaansche Bouwwerken*. Publicaties van de Oudheidkundigen Dienst von Nederlands-Indie, Batavia. Government Printing Office.



RIWAYAT HIDUP SINGKAT

I Made Bandem, lahir di desa Singapadu, Kabupaten Gianyar pada tanggal 22 Juni 1945. Dia mulai pendidikannya sebagai penari sejak ia berumur 10 tahun. Setelah menamatkan pelajaran pada Konservatori Karawitan Indonesia dan Akademi Seni Tari Indonesia, Denpasar, langsung diangkat menjadi dosen pada Akademi Seni Tari Indonesia, Denpasar.

Sebagai penari dan dosen pada Akademi Seni Tari Indonesia, sering mendapat kesempatan untuk mengikuti Misi Kesenian Indonesia ke luar negeri, bahkan ia sering kali menjadi staf pimpinan misi tersebut. Di antara Misi Kesenian Kenegaraan yang ia ikuti meliputi; Jepang, Filipina, Cina, Korea (1965), Filipina (1964), Australia (1975).

Gelar Master of Arts in Dance diperolehnya dari University of California, Los Angeles pada tahun 1972, setelah melakukan studinya selama 4 tahun. Kemudian setelah itu dia menempuh gelar Ph.D. dalam bidang Ethnomusicology selama 3 tahun di Wesleyan University, Middletown Connecticut dan gelar itu dicapainya pada pertengahan bulan Mei 1980.

Banyak menulis artikel ilmiah dalam kesenian Bali dan satu di antara buku yang akan diterbitkan oleh Oxford University Press, 1981 berjudul: "From Kaja to Kelod; Balinese Dance in Transition". Kini Dr. Bandem menjabat sebagai Ketua Tim Penelitian Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar.

Kehidupan Seni Karawitan Bali Dewasa Ini

Oleh: I G.B.N. Pandji

Karawitan ialah seni suara tradisional Indonesia baik vokal maupun instrumental yang berlaras slendro dan atau pelog. Dengan kata lain yang non diatonik Ciri khas karawitan Indonesia ialah adanya alat dari kulit yakni kendang atau gendang (di Bali) dengan beraneka bentuk dan gong dari berbagai ukuran serta gongso (gangsra).

I Gusti Nyoman Panji (56 tahun) yang beberapa kali mengikuti misi kesenian RI melawat ke berbagai negara sahabat, mengikuti berbagai seminar kebudayaan dan sekarang menjabat sebagai kepala bidang kesenian pada Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Propinsi Bali menulis tentang Karawitan Bali dewasa ini.

Sejak kapan karawitan mulai ada di Bali, tak ada orang yang tahu. Namun fungsi karawitan sejak dari zaman purba sampai sekarang tidak jauh berbeda dengan fungsi tari yang selalu dikaitkan dengan kehidupan agama, kepercayaan, alam gaib, dan dunia roh yang "niskala" yang mengamati dunia fana ini.

Ia juga mengungkapkan mengenai perbedaan karawitan Bali dengan daerah lainnya. Ciri khas karawitan Bali adalah adanya sistem "ngumbang — ngisep" pada gambelan (gamelan) yang membawa pengaruh besar terhadap seni vokal Bali. Ini menimbulkan kesulitan untuk dapat bernyanyi/nembang dengan nada yang tepat, sehingga di Bali bernyanyi atau menembang dengan agak vals/bero tidak merupakan suatu kesalahan yang serius.

I. Pendahuluan

Sesungguhnya istilah karawitan baru diperkenalkan ke dunia ilmu pengetahuan pada lebih kurang tahun 1950 yaitu sejak didirikannya Konservatori Karawitan Indonesia I di Surakarta, yang kemudian disusul dengan Konservatori Karawitan Sunda, Bali, Minangkabau dan Jawa Timur. Bagi orang awam istilah karawitan lebih dikenal dengan seni gambelan*) atau tetabuhan termasuk seni tembang di dalamnya.

Karena itu dengan menyebut seni karawitan asosiasi kita pertama-tama akan melayang ke daerah-daerah yang mempunyai gambelan sebagai alat seni musik tradisi, antara lain Pulau Jawa, Bali dan Lombok, walaupun di daerah-daerah lain juga masih ada sisa-sisa gambelan. Sebagai

dijelaskan di atas istilah karawitan sudah sejak lama dikenal dan dipakai di kalangan masyarakat Jawa, tetapi sebaliknya di Bali hingga kini masih merupakan istilah yang asing; sama asingnya dengan istilah "slendro dan pelog" bagi mereka yang tidak mengenal karawitan.

Sebagai padanan slendro orang Bali menyebutnya "saih gender" dan untuk pelog dipakai istilah "saih gong". Untuk memudahkan pengertian itu maka sementara ahli musik Barat mempergunakan istilah "*Musikologi Tradisi Indonesia*" sebagai pengganti ilmu karawitan. Jadi dengan singkat dapat dikatakan, bahwa yang dimaksud dengan karawitan ialah seni suara tradisi Indonesia baik vokal maupun instrumental yang berlaras slendro dan/atau pelog, atau dengan kata lain yang non diatonik.

Karena nada-nada yang dipergunakan pada umumnya terdiri dari 5 buah, maka musik tradisi kita disebut pula pentatonik atau pancanada, ken-

*) gambelan = istilah Bali asal kata gambel, sedangkan gamel berarti pegang; gamelan istilah Jawa = gambelan.

datipun "pelog aseli" mempunyai 7 nada (septatonik).

Musik tradisi Indonesia (selanjutnya akan disebut karawitan saja) termasuk musik perkusi (*percussion*), karena sebagian besar alatnya dimainkan dengan cara memukulnya. Hanya satu dua alat saja cara memainkannya dengan meniup, misalnya suling, slompret/preret, dan serunai (*aerophone*) serta satu dua pula yang memakai *snaar/dawai* (*chordophone*) seperti rebab, kecapi, sitar, (*sasando* di Timor) yang dimainkan dengan cara menggesek atau memetikanya.

Yang menjadi ciri khas karawitan kita (di seluruh Indonesia) ialah adanya alat dari kulit yakni kendang atau gendang dengan beraneka bentuk (*membranophone*) dan gong dari berbagai ukuran, serta gangsa dari perunggu (*metallophone*) yang kesemuanya merupakan alat pukul (*perkusi*).

Kekhasan yang lain ialah tanpa mengadakan "tuning" atau penyesuaian nada terlebih dulu, permainan dapat dimulai, karena sebagian besar alat-alat sudah mempunyai nada yang *fixed* (tetap) seperti gangsa, gong, dan bonang, kecuali kecapi dan sejenisnya, (*chordophone*).

Berbicara soal karawitan, sesuai dengan judul di atas, penulis akan membatasi diri dengan perkembangan karawitan di Bali saja, kendati pun di sana-sini akan disinggung pula karawitan di daerah lain sekedar sebagai perbandingan.

Sebagai dimaklumi, Indonesia dengan *bhinneka tunggal ika* kebudayaannya, memiliki pula berbagai corak seni musik yang pada dasarnya dapat dibagi menjadi dua golongan besar, yakni karawitan dan musik diatonik.

Menurut sejarah, musik diatonik dibawa oleh bangsa Eropah (Belanda, Inggris, Portugis, Spanyol), dan terus berkembang di Indonesia dengan suburnya, baik melalui pendidikan formal maupun melalui sarana agama Kristen, misalnya di daerah Maluku, Sulawesi Utara, dan Sumatra Utara.

Demikian pula musik diatonik dengan tangga nada minor berkembang melalui negara-negara yang penduduknya mayoritas Islam, masuk ke Indonesia. Kini musik diatonik sudah menjadi milik nasional dan dunia internasional, bahkan apa yang kita sebut musik atau lagu nasional sekarang termasuk Indonesia Raya, tiada lain adalah musik diatonik itu sendiri, untuk membedakannya dengan musik daerah yang pada umumnya tergolong karawitan.

II. Jenis Gambelan/Karawitan di Bali

Sejak kapan adanya (berjenis-jenis) gam-

belan di Bali tidak seorang pun dapat mence-
ritrakannya dengan pasti, karena baik prasasti
maupun keterangan tertulis lainnya (*manuscript*,
rontal) tidak ada yang memuatnya secara jelas.
Kalau prasasti Bebetin (Buleleng/Bali) yang ber-
tahun Saka 818 dapat kita pakai sumber infor-
masi, maka *gambelan* diperkirakan sudah ada
pada waktu itu dengan menghubungkan-
berbagai sebutan jenis kesenian yang tertulis pada
prasasti dimaksud, misalnya: *Pabwayang*
(wayang), *pamukul* (gambelan), *pagending*
(kidung), *parbangsi* (suling), *partapuka* (topeng),
dan pabunying ... (?)

Baiklah perkembangan *gambelan* di Bali dari
segi kesejarahan dan asal usulnya kita tinggalkan
saja dan kita serahkan kepada ahlinya untuk
menelitinya lebih lanjut.

Penulis akan berusaha mengungkap perkem-
bangan karawitan dan *gambelan* khususnya yang
masih ada, baik yang hampir punah maupun yang
masih berkembang sampai sekarang. Kiranya
fungsi karawitan pada jaman purba tidaklah jauh
berbeda dengan fungsi tari, mengingat kedua un-
sur seni ini kait mengait. Pada umumnya fungsi
tari, tentunya juga karawitan, pada jaman purba
selalu dikaitkan dengan kehidupan agama dan
kepercayaan, alam gaib dan dunia roh yang
niskala, yang mengamati dunia fana ini.

Karawitan dipersembahkan kepada yang di-
puja yang erat hubungannya dengan permohonan
kesejahteraan dan kesentosaan suatu suku
bangsa. Juga karawitan dikaitkan dengan
berbagai-bagai perayaan yang sekarang kita kenal
di Bali dengan nama *Panca Yadnya* (lima upacara
keagamaan).

Kemudian setelah masyarakat pertanian dan
peternakan yang kompleks mulai berkembang,
fungsi karawitan pun perlahan-lahan berkembang
pula, bukan dipersembahkan semata-mata untuk
upacara, tetapi lebih dekat berasosiasi dengan
gerak *kegembiraan masyarakat* dari jadilah ia
sarana hiburan.

Kalau kita teliti berbagai ansambel/jenis
gambelan yang ada, dihubungkan dengan fungsi-
nya, masih ada tanda-tanda, bahwa pada jaman
dulu rupa-rupanya setiap jenis *gambelan* sudah
mempunyai fungsi tertentu, misalnya:

1. Gong Gede untuk mengiringi upacara di Pura (Dewa Yadnya)
2. Selonding (Dewa Yadnya)
3. Gong Luwang (Dewa Yadnya).
4. Angklung untuk upacara kematian, pem-
bakaran mayat dan sebagainya (Pitra Yadnya)
5. Gambang (Pitra Yadnya)

6. Gender Wayang untuk upacara ulang tahun, potong gigi, perkawinan dan sebagainya (Manusa Yadnya)

7. Semar Pagulingan (Manusa Yadnya)

Tetapi sekarang fungsi itu semakin kabur, mungkin disebabkan oleh:

1) tidak adanya suatu ketentuan yang mengikat, dan

2) sudah adanya alat pengganti, yaitu gong *kebyar* yang multi fungsi.

Sepanjang pengetahuan penulis setelah mengadakan inventarisasi banyaknya ansambel (perangkat) gambelan yang ada di Bali tercatat sekitar 18 jenis, dengan perincian dan penjelasan sebagai berikut:

No.	Nama ansambel	Laras/nada	Keterangan
1.	Paleganjur	Pelog, 4 nada	Untuk mengiringi upacara arak-arakan (prosesi) dan menyambut tamu terhormat. Terdapat di seluruh Bali.
2.	Gambang	Pelog, 7 nada	Untuk mengiringi upacara ngaben (Kremasi). Di daerah Karangasem dipakai juga untuk mengiringi upacara di Pura.
3.	Semar Pagulingan	Pelog, 7 nada 6 nada 5 nada	Untuk mengiringi berbagai jenis tarian, juga untuk instrumental. Terdapat di seluruh Bali.
4.	Pagambuhan	Pelog dengan berbagai patet	Untuk mengiringi tari Gambuh. Hanya terdapat di beberapa kabupaten.
5.	Gong Gede	Pelog, 5 nada	Untuk mengiringi upacara di pura (Dewa Yadnya) dan berbagai tari Baris Gede. Hanya terdapat di beberapa kabupaten, khususnya di Kabupaten Bangli.
6.	Selonding	Pelog, 7 nada	Untuk mengiringi berbagai upacara di desa-desa Bali Kuna: Tenganan, Bungaya, Asak di Kabupaten Karangasem.
7.	Gong Kebyar	Pelog, 5 nada	Mempunyai multi fungsi, baik untuk mengiringi tari, upacara (Yadnya) maupun untuk pertunjukan (show). Terdapat di seluruh Bali.
8.	Luwang	Pelog, 7 nada	Untuk mengiringi berbagai upacara. Hanya terdapat di beberapa kabupaten.
9.	Jegogan	Pelog, 4 nada	Lebih banyak dimainkan secara instrumental di samping untuk mengiringi tari yang khas. Terdapat hanya di Kabupaten Jembrana.
10.	Rindik gandrung	Pelog, 5 nada	Untuk mengiringi tarian gandrung sebagai: tarian rakyat (pergaulan). Pada masa lampau penarinya seorang pria. Hanya terdapat di Kabupaten Badung dan Gianyar.
11.	Gender Wayang	Slendro, 4 nada	Untuk mengiringi berbagai upacara (Manusa Yadnya) dan sebagai pengiring wayang kulit/wayang wong. Terdapat di seluruh Bali.
12.	Geguntangan	Slendro dan Pelog, 5 nada	Untuk mengiringi penyanyi/penari Arja sebagai suatu tari pertunjukan. Terdapat di seluruh Bali.
13.	Angklung	Slendro, 5 nada dan 4 nada	Di Buleleng/Bali Utara terdapat angklung 5 nada, sedang di Bali Selatan 4 nada. Untuk mengiringi upacara <i>manusa yadnya</i> (kematian, bakar mayat). Terdapat di seluruh Bali.

No.	Nama ansambel	Laras/nada	Keterangan
14.	Joged Bumbung	Slendro, 5 nada	Untuk mengiringi tari Joged (tari pergaulan) dan pada mulanya seluruh alat terdiri dari bambu. Terdapat di seluruh Bali.
15.	Janger	Slendro dan Pelog 5 nada.	Untuk mengiringi penyanyi/penari muda-mudi sebagai seni hiburan. Sebagai pengganti gong dipakai rebana. Terdapat hampir di seluruh Bali.
16.	Genggong	Slendro, 4 nada	Dimainkan secara instrumental dan akhir-akhir ini juga sebagai pengiring tari Kodok di dalam bentuk ansambel. Genggong dan suling termasuk alat pemilikan pribadi. Terdapat di seluruh Bali, terutama Batuan, Gianyar.
17.	Suling*)	Slendro dan Pelog 5 nada	Dimainkan secara instrumental atau mengiringi tarian tertentu di dalam bentuk ansambel.
18.	Tektekan	—	Berbentuk potongan-potongan bambu yang dipukul-pukulkan satu dengan lainnya serta menimbulkan suara "cecandetan" (<i>interlocking</i>) sebagai yang terdapat pada tari Cak. Mula-mula dipergunakan sebagai sarana untuk mengusir buta kala (roh jahat) yang mengganggu ketenteraman manusia (sakral). Akhir-akhir ini dipakai sebagai pengiring drama tari Calonarang. Hanya terdapat di kabupaten Tabanan.

*) Aryasa: Ansambel suling berjumlah $\pm$ 22 terdiri dari suling ukuran 15 cm sampai dengan 40 cm.

Di samping ansambel tersebut di atas masih ada yang disebut "Caruk" (bagian dari gong luang?) dan gong sekati.

Bagaimanapun variasi bentuk dan jumlah alat gambelan tadi, dua hal tetap tidak berubah, yaitu dominannya instrumen pukul dan adanya sistem laras slendro-pelog, baik saih 7 maupun 5.

Dengan munculnya ansambel *gong kebyar**) di Bali Utara sekitar tahun 1915 yang tiada lain adalah *variant* atau leburan dari Gong Gede, yang pengaruhnya meluas ke seluruh Bali, maka banyak ansambel perunggu lainnya dilebur dijadikan perangkat gong kebyar.

Ditinjau dari segi penyajian dan struktur

atau partitur lagu/gending, *gong kebyar* ini membawa unsur-unsur baru ke dalam era karawitan Bali kendatipun dari segi larasnya tidak mengalami perubahan secara prinsip.

Sistem Laras dan Nada

Suatu keunikan yang dimiliki oleh karawitan atau *gambelan* Bali, yang tidak terdapat pada karawitan Nusantara lainnya, ialah sistem "ngumbang-ngisep", yaitu adanya perbedaan sekian *hertz* (satuan ukuran getaran dalam 1 detik) antara dua nada sejenis di dalam satu perangkat.

Ngumbang-ngisep ini membawa pengaruh besar terhadap seni vokal di Bali. Di satu pihak menimbulkan suatu kekhasan warna suara yang indah, bergetar dan bergelombang, di pihak lain menimbulkan kesulitan untuk dapat bernyanyi dengan nada yang tepat (*op de toon zingen*), karena adanya *ngumbang-ngisep* pada gambelan tadi.

Malahan pengaruh yang kedua ini begitu luas di masyarakat, sampai timbul anggapan bahwa

*) Kata *kebyar* ini bersumber dari dua pengertian:

1. Merupakan suara tiruan (*onomatopoeia*) alat-alat yang dipukul secara serentak, yang menimbulkan bunyi: byar, atau byang.

2. Melukiskan suasana gelap gulita yang tiba-tiba mendapat sinar terang (*makebyar* = bahasa Bali).

Yang disebut *gending kebyar* ialah lagu yang dimulai dengan pukulan serentak semua instrumen *gambelan* dengan tempo yang cepat dan penuh dinamika.

bernyanyi (menembang) agak *vals*/bero tidak merupakan suatu kesalahan yang serius.

Karena kurangnya penguasaan ketepatan nada, ketajaman telinga untuk dapat membedakan nada yang benar dan *bero* itu menjadi semakin surut; dan inilah menjadi salah satu sebab, "keterbelakangan" Bali di bidang seni vokal.

Sebab yang kedua ialah adanya tradisi, bahwa orang menembang/menyanyi terlebih dulu, baru kemudian disusul dengan pengiringnya (misalnya pada Arja, sejenis opera). Sepanjang iringan itu berupa alat suling tidaklah banyak menimbulkan masalah, masih dapat diatasi dengan mengubah tutupan (*tetekep*) akan tetapi bagaimana jadinya kalau pengiringnya merupakan instrumen, yang sudah mempunyai nada yang tetap (*idiophone*).

Di samping laras slendro dan pelog kita mengenal juga istilah "*patet*", yaitu adanya berbagai tangga nada di dalam satu laras, yang banyak diterapkan pada ansambel pegambuhan. Kendatipun penguasaan ketepatan nada pada pengerawit Bali umumnya kurang, kita masih bisa berbangga bahwa tidak sedikit seniman kita mampu menembang dengan nada yang benar, baik di dalam laras slendro maupun pelog, harmonis dengan *gambelan* pengiringnya, dengan cara tradisi (tanpa melalui teori ilmu karawitan).

Di dalam teori diungkapkan, bahwa pelog *saih pitu* (7 nada) yang bernada urut:

I,	II,	III,	IV,	V,	VI,	VII,	(menurut bilah gangsa)
nding,	ndong,	ndeng,	ndeung,	ndung,	ndang,	ndaing	(notasi Bali)
E,	F,	G,	A,	B,	C,	D,	(notasi diatonik)
dapat diturunkan menjadi pelog 5 nada dengan 3 patet, misalnya:							
I,	II,	III,	—	V,	VI,	—	(sunaren)
I,	II,	—	IV,	V,	VI,	—	(tembung) dan
—	II,	III,	—	V,	VI,	VII,	(selisir)
serta 1 slendro bernada 4, (Angklung Bali Selatan) yakni:							
—	—	III,	IV,	V,	—	VII,	
atau 1 slendro bernada 5, (Angklung Bali Utara) yakni:							
I,	—	III,	IV,	V,	—	VII,	

Patet-patet ini terpakai dan tetap berkembang di Jawa Tengah dan Yogyakarta dengan berbagai istilahnya. Demikian pula di daerah Sunda.

Seorang penembang akan tetap berada pada lingkaran tangga nada yang benar (tidak vals), baik di dalam slendro maupun pelog, selama ia mempergunakan sedikitnya 2 nada yang relevan di dalam salah satu patet/tangga nada tersebut di

atas, yang kemudian kita kenal dengan istilah "memero" atau modulasi sementara.

III. Periodisasi di dalam Perkembangan Karawitan Bali

Sebagai dijelaskan di atas, munculnya ansambel *gong kebyar* merupakan era baru bagi perkembangan karawitan Bali. Sejak itu batas-batas ikatan tradisi, misalnya *uger-uger*/persyaratan tabuh (*gending*) mulai mengalami pergeseran. *Gending* gambang tidak saja diterapkan pada instrumen gambang, begitu pula *gending gender* bukan hanya untuk *gender*, tetapi sudah dituang ke dalam komposisi "*kekebyaran*" yang kemudian kita kenal dengan istilah "*gegambangan*" dan "*gegenderan*".

Begitu kuat pengaruh *kebyar* itu, sampai-sampai *Gong Kebyar* yang semula meniru dan memasukkan *gending gambang* maupun *gender wayang* kemudian ditiru lagi secara timbal balik. Muncullah ansambel *gender wayang* dan angklung yang "*ngebyar*", jangan dikata lagi joged bumbung yang timbulnya (1946) lebih di belakang lagi daripada *gong kebyar*. Kurun waktu *kekebyaran* ini berlangsung sejak ± tahun 1915 sampai diperkenalkannya *gending-gending baru* yang menunjang/mengiringi "Sendratari" Jayaprana, baik oleh Merdana almarhum dari desa Kedis (Buleleng) maupun oleh W. Beratha (Guru SMKI Denpasar) di awal tahun 1962, yang kemudian berkembang dengan makin banyak tergubahnya berbagai jenis sendratari, misalnya Sendratari Ramayana.

Di tahun limapuluhan dengan adanya pergaulan yang erat antara pengerawit Jawa dan Bali, maka banyak *gending-gending Jawa* dimainkan pada *gong kebyar* Bali, misalnya: Sue Ora Jamu, Gambang Suling dan Pulau Bali.

Dengan munculnya drama *gong* pada tahun 1966, yang perkembangannya melalui sendratari, tercipta pula *gending-gending baru*, yang fungsinya tiada lain hanya untuk menguatkan ekspresi gerak-gerik maknawi, terutama gerak wajar yang tidak distilisasi seperti: orang menyapu, memotong kayu, naik kuda dan memikul bumbung tua. Periode ini dapat disebut sebagai kejutan III di dalam karawitan Bali yang terus berkembang dengan memasyarakatnya drama *gong**).

Kejutan IV yang perlu dicatat di sini, ialah

*) Drama Gong adalah drama rakyat yang mempergunakan gambelan, umumnya *gong kebyar*, baik sebagai ilustrasi maupun sebagai pembantu ekspresi dan *acting*. Pelakunya berpakaian adat atau tradisional Bali dan percakapan dilakukannya dengan bahasa Bali lumrah.

*) nada ini diambil dari ansambel Semar Pagulingan saih milik Sekolah Menengah Karawitan Indonesia, Denpasar.

munculnya kreasi karawitan baru tahun 1979 oleh Nyoman Astita (dosen muda ASTI Bali) dengan gending "Gema Eka Dasa Ludra", yang mengentengahkan wajah baru komposisi karawitan dengan mempergunakan unsur-unsur lama, baik yang sudah ada maupun yang baru digali dari berbagai patet yang terpendam. Tidak berlebihan kalau dikatakan di sini, bahwa dengan munculnya "Gema Eka Dasa Ludra" seolah-olah dapat merevitalisasi/menghidupkan kembali sistem laras dan patet yang kita punyai, yang oleh kalangan pengerawit masih dikenal di dalam teori saja.

Di pihak lain Gema Eka Dasa Ludra itu dapat pula membuktikan bahwa gambelan kita mampu bersifat "polyphonic", yang menurut ahli Barat lazim digolongkan ke dalam musik "polyrhythmic" dengan kekayaan ekspresi, dinamika serta temponya. Inilah antara lain aspek yang dibawa oleh kejutan Gema Eka Dasa Ludra yang boleh di golongkan ke dalam karawitan *kontemporer* Bali yang tetap bersumber pada dirinya sendiri.

Di samping itu muncul pula kreasi-kreasi eksperimen yang memadukan unsur karawitan dengan musik diatonik, misalnya kreasi Guruh Sukarno Putra dan Eberhart Schoener (Jerman), yang semuanya memberikan nafas baru pada perkembangan musik di Indonesia. Apakah kreasi itu akan berkembang di masyarakat bergantung kepada rasa musikal bangsa Indonesia sendiri.

IV. Sedikit tentang Tembang dan Gending

Sebagai diketahui karawitan juga meliputi seni suara tradisi Indonesia dengan istilah tembang dan gending yang mempergunakan laras slendro atau pelog.

Di Bali jenis tembang dapat dibagi tiga, yakni:

1. Sekar alit yang lazim pula disebut macapat, atau pupuh.
2. Sekar madia atau kidung.
3. Sekar ageng atau wirama.

Ketiga jenis tembang tersebut masing-masing mempunyai kaidah atau formula tertentu mengenai:

- a. jumlah baris dalam satu bait,
- b. jumlah suku kata dalam satu baris,
- c. bunyi akhir (*vowel ending*) tertentu pada tiap baris, dan
- d. adanya suara panjang-pendek (guru lagu) pada tiap baris.

Hal ini khusus pada *Sekar Ageng* akibat pengaruh bahasa Sanskerta yang bersumber di India.

Umumnya tembang-tembang yang terdapat di seluruh Jawa, Bali dan Lombok mempunyai

persamaan nama dan kaidah, kendatipun teksnya mempergunakan bahasa daerah setempat. Hal ini membuktikan bahwa provinsi-provinsi tadi merupakan suatu daerah kebudayaan dengan sumber yang sama. Tembang-tembang itu sudah mencapai titik optimal dan tidak bisa berkembang lagi, malahan sebaliknya mengalami kesurutan dan kepunahan. Syukurlah daerah Bali masih dapat memeliharanya, berkat adanya kaitan yang erat dengan pelaksanaan agama Hindu di satu pihak dan dipergunakannya tembang itu di dalam berbagai dramatari tradisional seperti: wayang, arja, topeng, dan gambuh.

Sebagai gambaran beberapa contoh mengenai:

Sekar Alit

1. Sinom

Formula: terdiri dari 10 baris

Baris I, 8 suku kata berakhir dengan vokal a-8 a
Baris II, 8 suku kata berakhir dengan vokal i-8 i
Baris III, 8 suku kata berakhir dengan vokal a-8 a
Baris IV, 8 suku kata berakhir dengan vokal i-8 i
Baris V, 8 suku kata berakhir dengan vokal i-8 i
Baris VI, 8 suku kata berakhir dengan vokal u-8 u
Baris VII, 8 suku kata berakhir dengan vokal a-8 a
Baris VIII, 8 suku kata berakhir dengan vokal i-8 i
Baris IX, 4 suku kata berakhir dengan vokal u-4 u
Baris X, 8 suku kata berakhir dengan vokal a-8 a.

Sinom:

1. *Duh yai sang Palguna
Cingak ja rakan i adi
Masiat saling pantigang
Nyen bani mamagutin*

Terjemahan:

Duh adikku Sang Palguna
Lihatlah kakakmu
Berperang saling banting
Siapa yang berani menandingi
Sungguh dalam hal kesaktian

Sujati yan buat sakti

*Tuhu tong ada mamagut
Nanging beloge kalintang
Masih tong ada nandingin
Yaning adu
Abulan Tong ada kalah*

Tiada yang menyamai
Tapi terlalu bodohnya
Juga tiada yang menandingi
Bila diadu
Sebulan tak ada yang kalah

2. Ginanti (6 baris)

I-8 u *Begawan Kasiapa
malu,*

Dahulu kala Begawan
kasiapa,
beliaulah ayahku,

II-8 i *ida wiakti gurun kai,*
III-8 a *biang kai mape-
sengan,*

ibuku bernama,
Dewi Danu,

IV-8 i *Betari Danu Dewi*
V-8 a *parab kaine ring
kuna,*

namaku dulu,

VI-8 i *sang Mayadanawa
aji.*

Sang Mayadanawa.

3. Pangkur (7 baris)

I-8 a *Ingsun mangke masu
cian*

Saya sekarang mandi

II-11 i <i>Laksana masiram gelis</i>	Segera mandi dengan cepat
III-8 u <i>Ngerangsuk busana alus</i>	Memakai pakaian halus
IV-7 a <i>Wastra petake punika</i>	kain putih itu
V-8 u <i>Warnane mawuwuh ayu</i>	Parasnya bertambah cantik
VI-8 a <i>Raris meling raden dewa</i>	Lalu teringat akan suaminya
VII-8 i <i>Nyelsel raga sambil nangis.</i>	Menyesali diri dan menangis.

4. Smarandana (7 baris)

I-8 i <i>Sedaweg titiange nguni</i>	Ketika saya dahulu
II-8 a <i>Beli mangaonin titiang</i>	Kanda meninggalkan saya
III-8 o <i>Apa kerana beli keto</i>	Apa sebabnya kanda demikian
IV-8 a <i>Corahe bas kaliwat</i>	Jahatnya keterlaluan
V-7 a <i>Minab titiang tuara baktian</i>	Seperti saya tidak setia
VI-8 u <i>Sangkan beli tan pasemu</i>	Makanya kanda tidak bermuka
VII-8 a <i>Nungkulang titiang manidera</i>	Membujuk saya agar ter-tidur.

dan sebagainya.

Sekar alit pada umumnya mempergunakan teks bahasa Bali lumrah.

Sekar Madia

1. Kawitan Tantri (5 baris)

I-13 u <i>Wuwusen bupati ring patali nagantun</i>	Tersebut seorang raja di negara Patali
II-8 i <i>Subaga wirya siniwi</i>	Dijunjung tinggi karena wibawa dan mulianya
III-8 u <i>Kajrihin sang para ratu</i>	Disegani oleh raja-raja semua
IV-8 i <i>Salwaning Jambuwar sadi</i>	Sekawasan Jambuwar
V-8 o <i>Prasama tur kembang tawon</i>	Bersama-sama mempersembahkan upeti.

2. Wargasari (8 baris)

I-8 u <i>Ida Ratu saking luhur</i>	Oh Tuhan dari kahyangan
II-8 e <i>Kaula nunas lugrane</i>	Hamba mohon karunia Mu
III-8 u <i>Apang sampun titiang tanruh</i>	Agar hamba tidak alpa
IV-8 i <i>Mengayap Batara mangkin</i>	Memuja Batara sekarang
V-8 i <i>Titiang ngaturang pa jati</i>	Hamba mengaturkan persembahan
VI-8 a <i>Banten suci mwang daksina</i>	Sesajen suci dan daksina
VII-8 u <i>Sami sampun puput</i>	Semuanya sudah siap
VIII-6 i <i>Protekaning saji.</i>	Beserta kelengkapannya

3. Adri (9 baris)

I-10 u <i>Egar manah ira Ni Sri Tanjung</i>	Bergembira ia Ni Sri Tanjung
II-6 e <i>Duk teka lakine</i>	Waktu suaminya datang
III-8 i <i>Toya ring sangku sumanding</i>	Air di sangku (sejenis mangkok) di sebelahnya
IV-8 u <i>Ki Sidapaksa andulu</i>	Ki Sidapaksa naik ke atas
V-8 u <i>Ulate asrenga srengut</i>	Pandangannya tajam bersungguh-sungguh
VI-8 e <i>Sinambut kang sangku mangke</i>	Diambilnya sangku itu sekarang
VII-8 u <i>Binantingaken ring batur</i>	Lalu dibanting ke tangga (undak)
VIII-8 a <i>Ni Sri Tanjung tan pangucap</i>	Ni Sri Tanjung tak berkata-kata
IX-8 a <i>Kemengan tan wruh ring dosa.</i>	Bingung tidak tahu akan dosa.

dan sebagainya.

Sekar madia atau kidung di samping berbahasa Bali mempergunakan pula bahasa Jawa tengahan.

Sekar Ageng

Hampir semuanya terdiri dari 4 baris, Nama Wirama

a. Wangcastha: 12 suku kata dengan guru lagu sebagai berikut:

(- = guru; u = lagu)

— — u — — u u — u — u u = 12

1. *Prihen temen dharma dhumaranang sarat*
2. *Saraga sang sadhu sireka tutana*
3. *Tanartha tan kama pidonya tan yaca*
4. *Ya cakti sang sajjana dharma raksaka.*

Terjemahan

1. Usahakanlah betul-betul berbuat darma dipakai memimpin seluruh negara.
2. Sebagai kegemarannya orang-orang suci, beliau itulah harus diturut.
3. Jangan mementingkan harta dan nafsu, yang hasilnya tidak karena jalan halal.
4. Karena keunggulan orang-orang suci, darma itulah dipegang betul-betul.

b. Wasanta tilaka: 14 suku kata dengan guru lagu sebagai berikut:

— — u — u u u — u u — u — u = 14

1. *Rwaneka dhatu winuwus wara Buddha Wigwa*
2. *Bhinneki rakwa ringapan kena parwanosen*
3. *Mangkal Jinatwa kalawan Ciwa tatwa tunggal*

4. *Bhineka tunggal ika tan hana dharma mangrwa*

Terjemahan

1. Dua adanya Tuhan dikatakan orang, disebut Buddha dan *Āiwa*
2. Berbeda ini konon, tetapi manakah dapat dibagi dua,
3. Demikianlah kesejatian Buddha dengan kesejatian *Āiwa* itu satu,
4. Berbeda itu tetapi satu itu, tidak ada Tuhan itu mendua.

c. *Merdhu komala*: 18 suku kata dengan guru lagu sebagai berikut:

— — — u u — u — u u u — u — u u u u = 18

1. *Ong sembah ni nganatha tinghalana de triloka carana*
2. *Wahyu-dhatmika sembahni nghuluni jongta tan hana waneh*
3. *Sang lwir agni sakeng taken kadi minak sakeng dadhi kita*
4. *Sang saksat metu yan hana wwang amuter tutur pinahayu.*

Terjemahan

1. Ya Tuhan, sembah dari orang hina ini, lihatlah oleh-Mu Pelindung triloka ini.
2. Lahir batin sembahku ini kepada kaki-Mu, tidak ada lain.
3. Engkau sebagai api keluar dari kayu, sebagai minyak keluar dari santan.
4. Engkau sebagai nyata-nyata keluar, kalau ada orang mengolah ilmu dengan betul-betul dan sebagainya.

Menurut para ahli jumlah *wirama* pada *sekar ageng* tidak kurang dari 200 buah, kendatipun di dalam penggunaan sehari-hari khususnya di Bali

tidak lebih dari 20 buah, semuanya mempergunakan bahasa Kawi/Jawa Kuna. *Wirama-wirama* tersebut ditulis dengan huruf Bali pada daun rontal dan pada hari-hari tertentu dilakukan pembacaan dengan menembang serta diterjemahkan ke dalam bahasa Bali lumrah. Di seluruh Bali hampir semua desa mempunyai perkumpulan-perkumpulan "*makakawin*" (membaca lontar) dan sekali setahun diadakan sejenis pertemuan atau *pasamuhan* sambil memperingati malam Siwa atau *Siwalatri*, yakni pada hari *tilem* (bulan mati) bulan VII, yang jatuh pada bulan Januari.

Kendatipun kidung dan macapat itu sama-sama memakai aturan suku kata atau "*pada-linga*", namun kidung pada tiap barisnya tidak memakai koma sebagai nyanyian macapat. Sebab tembang atau irama kidung itu berjalan terus perlahan-lahan, tidak berhenti pada waktu mengenai *linga**). Jatuhnya *linga* boleh memotong suatu kata. Kalau ketiga jenis tembang tersebut di atas mempunyai kaidah atau persyaratan tertentu, tidak demikian halnya dengan gending.

Gending dapat digolongkan ke dalam *lagu yang bebas*, baik mengenai susunan melodi, teks, maupun iramanya seperti: lagu kanak-kanak (*dolan*), lagu rakyat, berbagai gending/tetabuhan yang dimainkan oleh ansambel gong kebyar, semar pagulingan, angklung, dan sebagainya. Karena kebebasan itu, gending mempunyai kesempatan berkembang seluas-luasnya, terutama di dalam menciptakan kreasi-kreasi baru, sebagai yang diuraikan di atas.

Ini merupakan pertanda, bahwa generasi sekarang bukan saja pandai menerima dan memelihara warisan budaya leluhur, tetapi sanggup pula mewariskan kepada generasi berikutnya apa yang mereka ciptakan pada saat ini.

*) Keterangan I G.B. Sugriwa (1977:5)

DAFTAR PUSTAKA

Aryasa, W. Madra *Perkembangan Seni Karawitan Bali Proyek Sasana Budaya Bali*, 1976/1977.

Kunst, Jaap Hindoe - *Javaansche Muziek - Instrumenten speciaal die van Oost Java*. Koninkelijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1927.

_____. *Ethnomusicology*. 3 rd edition, Martinus Nijhoff/The Hague, 1959.

Malm, Willian P. *Music Cultures of the Pacific the Near East and Asia*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.

Mc Phee, Collin *Music in Bali. New Haven and London, Yale University Press, 1966.*

Seebass, Tilman I G.B.N. *Pandji, I N. Rembang and Poedi-*

jono, The Music of Lombok. A first survey, A. Francke AG Verlag Bern, 1976.

Sugriwa, I G.B. *Penuntun Pelajaran Kakawin. Proyek Sasana Budaya Bali, 1977/1978.*



RIWAYAT HIDUP

I Gusti Bagus Nyoman Pandji, lahir di Bungkulan (Bali), 12 Januari 1925, agama Hindu. Pendidikan: RIS 1940, Mulo-Chu Gakko 1945, SGA 1954, B.I Bahasa Indonesia 1957, dan Sarjana Jurusan Bahasa Indonesia Universitas Udayana, 1968 Fakultas Keguruan.

Pengalaman kerja:

1. menjadi Direktur Konservatori Karawitan Indonesia jurusan Bali 1960 — 1975;
2. mengikuti musi kesenian ke luar negeri 1965, 1969, 1971;
3. memberi kuliah tentang Karawitan Bali selama tiga bulan di Departemen of Music University Adelaide 1971;
4. mengikuti kuliah atnomusicologisch Centrum, Amsterdam;
5. kepala Bidang Kesenian Kanwil Departemen P dan K Propinsi Bali, 1975 sampai kini;
6. mengikuti seminar kebudayaan.

Pengalaman berorganisasi: ketua harian Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan Bali, 1970 sampai sekarang;
ketua Yayasan Pewayangan Bali; dan
ketua Persatuan Pedalangan Indonesia, Komisariat Bali.

TEATER RAKYAT DI INDONESIA

Oleh: A. Kasim Achmad

SEJAK dulu kesenian umumnya atau Teater Rakyat khususnya, telah digunakan sebagai sarana untuk melibatkan rakyat secara langsung dalam pembangunan maupun dalam kegiatan lain. Karena teater rakyat ini mempunyai keistimewaan ialah ia bisa "berkomunikasi" langsung dengan rakyat atau masyarakat lingkungannya untuk ikut memecahkan masalah-masalah pembangunan yang dihadapi, dengan pengungkapan sederhana sehingga dapat di terima dalam pikiran rakyat.

Oleh karena itu, teater rakyat tidak dapat melepaskan diri dari tata hidup dan kehidupan rakyat serta masyarakat lingkungannya. Bahkan masyarakat lingkungannya sadar atau tidak sadar merupakan sumber ilham bagi pencipta ceritera-ceritera yang akan dipentaskan dalam teater rakyat. Dengan demikian teater rakyat merupakan bidang kesenian yang paling dekat untuk mengekspresikan tata hidup dan kehidupan masyarakat.

Dewasa ini nampak adanya usaha untuk menciptakan suatu bentuk "Teater baru Indonesia" di kalangan para seniman. Ia masih bersumber pada teater tradisional dengan pengolahan teknik teater modern. Ini merupakan usaha perkembangan yang memperhatikan masyarakat lingkungan dan perkembangan jaman.

Kasim Achmad yang banyak menekuni masalah Teater Rakyat dan memperdalamnya dengan mengikuti pendidikan di East West Center Hawaii maupun di Kualalumpur dan mengikuti berbagai seminar nasional maupun internasional yang membahas tentang teater, serta meninjau kegiatan teater di berbagai negara sahabat telah menulis tentang "Teater Rakyat Indonesia."

PENGANTAR

Pembicaraan masalah kesenian pada umumnya dan teater khususnya tak dapat dilepaskan dari pembicaraan tata hidup dan kehidupan masyarakat lingkungan. Sebab sadar atau tidak sadar, khususnya di bidang teater, masyarakat lingkungan merupakan sumber ilham penciptaan dan tempat proses terjadinya penciptaan yang menyatu dengan kehidupan masyarakat.

Seni Teater merupakan salah satu cabang kesenian yang paling tepat untuk mengekspresikan kehidupan masyarakat, dan paling tepat untuk menggambarkan kehidupan manusia. Modal utama pengekspresian seni teater adalah manusia itu sendiri, dengan tubuh dan suaranya. Hasil ciptaan seni teater dengan sendirinya akan menggam-

barkan atau mencerminkan suatu kehidupan manusia lengkap dengan keinginan-keinginan, cita-cita, konflik dan masalah-masalah yang dihadapi. Dalam menggambarkan kehidupan tersebut, tercermin tata cara, pandangan hidup, tingkah laku, adat istiadat, watak, dan sebagainya.

Di dalam meneliti menganalisis dan mengembangkan suatu bentuk atau jenis seni teater kita tidak dapat lepas dari meneliti kehidupan masyarakat pendukungnya dan masyarakat lingkungannya. Maka dalam usaha mengembangkan kehidupan seni teater, baik itu teater tradisional atau pun teater "modern", kita tidak dapat meninggalkan masyarakat pendukung maupun masyarakat lingkungannya.

Bagian terbesar dari masyarakat Indonesia

(81%) bertempat tinggal di daerah pedesaan. Sebagian besar kesenian kita pun, merupakan "kesenian rakyat" yang hidup subur di pedesaan. Kesenian Rakyat tersebut merupakan peninggalan tradisi dan sekaligus peninggalan kebudayaan yang sangat berharga.

Program pembangunan desa dimaksud untuk membantu dan mendorong masyarakat desa dengan berbagai fasilitas untuk meningkatkan kehidupannya, baik kehidupan lahiriah maupun kehidupan batiniahnya.

Tujuan pembangunan desa, tidak hanya meningkatkan kesejahteraan ekonomi, tetapi juga aspek-aspek sosial budaya, bukan hanya material, tetapi juga kehidupan spiritual.

Kesenian mempunyai fungsi meningkatkan dan mengembangkan nilai spiritual, etis dan estetis pada diri manusia. Dalam rangka pembangunan masyarakat desa sekarang di bidang spiritual, salah satu usaha adalah pembinaan dan pengembangan kehidupan kesenian di pedesaan. Pembinaan dan pengembangan kesenian rakyat, termasuk di dalamnya pembinaan dan pengembangan "teater rakyat".

Akhir-akhir ini "diperkenalkan" suatu istilah "sosio drama" sebagai pengganti "teater rakyat". Istilah "sosio drama" sebenarnya kurang tepat untuk mengganti istilah "teater rakyat", sebab "sosio drama" mempunyai pengertian yang berbeda dengan "teater rakyat". Istilah "sosio drama" banyak digunakan oleh para ahli "terapi sosial", dalam usahanya memahami berbagai motivasi suatu masyarakat dalam mengambil suatu sikap. Sosio drama di sini berarti suatu teknik, yaitu teknik untuk memancing keluar motivasi yang tersembunyi, dengan jalan "memerankan" atau "memanggungkan" suatu situasi yang mengandung persoalan yang dihadapi. "Sosio drama" merupakan suatu teknik untuk keperluan observasi dan menganalisis suatu masalah. Dengan demikian, "sosio drama" sebenarnya merupakan suatu teknik, suatu cara dan bukan suatu bentuk kesenian, meskipun pelaksanaannya dapat dilakukan seperti dalam bentuk kesenian, dalam hal ini drama atau teater.

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, mempunyai Proyek Pengembangan Kesenian, yang juga mengelola dan menyelenggarakan kegiatan semacam "sosio drama", yang disebut "Program Sosio Drama". Program ini ditujukan untuk belajar memecahkan masalah-masalah yang berkaitan dengan pembangunan dengan cara mengikutsertakan secara langsung masyarakat di pedesaan. Teater rakyat merupakan bentuk kese-

nian yang paling tepat untuk digunakan agar seluruh lapisan masyarakat terutama di pedesaan dapat ikut serta berpartisipasi dengan mempunyai komunikasi langsung tentang masalah-masalah pembangunan.

"Program Sosio Drama" bertujuan untuk menggairahkan kehidupan teater rakyat, sekaligus juga mengikutsertakan potensi masyarakat di pedesaan untuk dapat menghayati gerak pembangunan yang sedang kita laksanakan.

Pengertian

Teater, biasanya diartikan sebagai Gedung atau yang berkaitan dengan tempat pertunjukan. Kata "teater" berasal dari bahasa Yunani Theatron, yang diturunkan dari kata *theaomai* yang artinya, "dengan takjub melihat, memandang." Hingga kata "theatron" sekaligus mewakili pengertian gedung tempat pertunjukan, publik (penonton) yang menyaksikan dan lakon yang dipertunjukkan.

Dalam perkembangannya, pengertian "teater" menjadi lebih luas, bukan saja terbatas pada kata asalnya (tempat pertunjukan, gedung) tetapi juga menyangkut proses kegiatan yang terjadi di dalam mewujudkan ciptaan karya seni teater itu.

Teater, adalah suatu bentuk ekspresi seni, yang menggunakan lakon sebagai titik tolak dengan menggunakan media gerak dan suara yang diperagakan dan diungkapkan lewat percakapan (dialog) dan laku untuk di sampaikan kepada penonton.

Sedangkan kata "drama", sering dipakai untuk menyebut kata "teater", yang artinya sebenarnya hampir sama, hanya kata "drama" mempunyai pengertian yang lebih sempit, sedangkan kata "teater" pengertiannya lebih luas. Drama merupakan bagian dari ekspresi teater secara menyeluruh.

Suatu kenyataan di Indonesia dewasa ini, masih kita jumpai dua bentuk kesenian. Keduanya hidup berdampingan, saling mempengaruhi dan merupakan sumber penciptaan yang satu terhadap yang lain. Dua bentuk kesenian tersebut kita sebut "Kesenian Tradisional" dan "Kesenian non Tradisional".

Kesenian tradisional, adalah suatu bentuk seni yang bersumber dan berakar serta telah dirasakan sebagai milik sendiri oleh masyarakat lingkungannya. Pengolahannya didasarkan atas cita-rasa masyarakat pendukungnya. Cita rasa di sini mempunyai pengertian yang luas, termasuk "nilai kehidupan tradisi", pandangan hidup, pendekatan falsafah, rasa etis dan estetis serta

ungkapan budaya lingkungan. Hasil kesenian tradisional biasanya diterima sebagai tradisi, pewarisan yang dilimpahkan dari angkatan tua kepada angkatan muda.

Kesenian non tradisional, dalam beberapa bidang seni sering disebut kesenian "modern", yaitu sebagai suatu bentuk seni yang penggarapannya didasarkan atas cita rasa baru di kalangan masyarakat pendukungnya. Cita rasa baru ini umumnya adalah hasil pembaharuan atau penemuan (*inovasi*) atau sebagai akibat adanya pengaruh dari luar dan bahkan sering pula ada yang bersumber dari cita rasa "Barat".

Di dalam bidang seni teater, kita temukan juga dua bentuk teater yaitu: "teater tradisional" dan "teater non tradisional". Menurut jenisnya, Teater Tradisional dapat dibedakan menjadi: teater rakyat, teater klasik dan teater transisi.

Penggolongan Bentuk Teater

Kehidupan seni teater di Indonesia dewasa ini, dapat kita bagi menjadi dua golongan, yang satu dengan lainnya berbeda, karena: sumber, akar, wawasan dan cita rasa pendukungnya serta teknik pengolahannya pun satu dengan lainnya berbeda, meskipun keduanya memiliki materi yang sama, yaitu manusia dengan tubuh dan suaranya.

Dalam kenyataan sekarang, apabila kita menyaksikan kedua bentuk seni teater tersebut, secara tegas sukar dibedakan, sukar secara lahiriah dibeda-bedakan. Keduanya hidup berdampingan, saling mempengaruhi dan juga saling mengisi. Dalam kenyataan sekarang dapat kita saksikan:

- Teater Tradisional yang dipentaskan dengan gaya teater modern atau
- Teater Modern dengan mengambil gaya dan penyajian serta unsur-unsur yang terdapat dalam Teater Tradisional.

I. Teater Tradisional

Teater tradisional sering juga disebut teater daerah, karena umumnya berbahasa daerah. Indonesia yang luas dan mempunyai sifat *bhineka tunggal ika*, terdiri dari aneka ragam suku bangsa, yang mempunyai corak kebudayaan yang beragam pula sehingga melahirkan corak kesenian yang berbeda dan beragam. Di bidang seni teater, corak dan keragaman ini menghasilkan beberapa jenis teater daerah yang beragam.

Beragam jenis tersebut kalau kita lihat mempunyai ciri-ciri yang spesifik kedaerahan, yang

menggambarkan ciri kedaerahan sesuai dengan kebudayaan lingkungannya.

Ciri utama pada teater tradisional ialah semua dilakukan secara "improvisatoris", secara spontan, tidak dipersiapkan lebih dahulu. Cara penyajian pada teater tradisional, tidak hanya dengan laku dan dialog, tetapi juga dilakukan dengan menyanyi dan menari yang selalu diiringi tabuhan (musik daerah). Sisipan "lelucon/dagelan/banyolan" selalu mewarnai teater tradisional.

Termasuk dalam kelompok teater tradisional ini, dapat kami berikan contoh jenis teater sebagai berikut:

1. Teater Rakyat

Sifat teater rakyat adalah sederhana, spontan dan menyatu dengan kehidupan rakyat. Misalnya:

- Makyong dan Mendu di daerah Riau dan Kalimantan Barat;
- Randai di Sumatera Barat; — Mamanda di Kalimantan Selatan;
- Arja, Topeng Prembon di Bali; — Ubrug, Banjet, Longser di Jawa Barat; Ketoprak, Srandul, Jemblung di Jawa Tengah;
- Kentrung, Topeng dalang di Jawa Timur; Cepung di Lombok;
- Dermuluk di Sumatera Selatan; Topeng Blantek, Lenong di Jakarta.

2. Teater Klasik

Sifat teater ini sudah "mapan", kebanyakan lahir di pusat-pusat kerajaan (kraton) dan sudah mencapai hasil puncak. Misalnya: Wayang Kulit, Wayang Orang dan Wayang Golek.

3. Teater Transisi

Jenis Teater Transisi sebenarnya juga bersumber pada teater tradisional umumnya, tetapi gaya penyajiannya sudah dipengaruhi oleh "Teater Barat". Teater jenis ini, dapat kita lihat pada "Jaman Teater Bangsawan", yang sering juga dinamakan "Komidi Stambul" "Sandiwara Dardanella". Teater semacam ini lebih populer dinamakan "sandiwara". Jenis "teater transisi" dapat kita temukan sekarang ini di Surabaya dengan nama "Sandiwara Sri Mulat"; di Jawa Barat "Sandiwara Sunda", "Sandiwara Bangsawan" di Sumatera Selatan dan Sumatera Utara.

II. Teater "Modern"

Istilah "modern" di sini hanya untuk menyatakan yang bukan tradisional, bentuk teater

yang didasarkan pada lakon tertulis dari suatu hasil karya sastra. Teater modern diikat oleh hukum dramaturgi. Struktur dan pengolahan banyak didasarkan pada teknik "Teater Barat". Susunan naskah, cara pementasan, gaya penyuguhan dan cara pendekatan dan pola pemikirannya banyak bersumber dari pola pendekatan dan pemikiran dari "kebudayaan Barat".

Lakon lakon yang dipentaskan, selalu karya-karya pengarang sastra yang mencipta lakon-lakon baru. Yang diutamakan, bukanlah "jalan cerita", tetapi "konflik dan masalah", menyodorkan problematik lengkap dengan perwatakan tokoh-tokohnya.

Kelahiran Teater Rakyat

Teater rakyat lahir dari spontanitas kehidupan dalam masyarakat, dihayati oleh masyarakat lingkungannya dan berkembang sesuai dengan perkembangan masyarakat lingkungannya. Mula-mula umumnya kelahiran teater rakyat didorong oleh kebutuhan masyarakat itu terhadap suatu hiburan, kemudian meningkat untuk kepentingan lainnya, seperti kebutuhan akan mengisi upacara-upacara. Bahkan di beberapa daerah di Indonesia malah tidak dapat dipisahkan antara keperluan untuk upacara dan sekaligus untuk hiburan. Teater rakyat lahir dari masyarakat secara spontan, sehingga tidak dapat dipisahkan lagi dengan adat istiadat dan tata kehidupan di dalam masyarakat itu.

Sampai saat ini, di pedesaan-pedesaan masih dapat kita temukan suatu bentuk teater yang sangat sederhana, yang dapat dianggap sebagai suatu bentuk "teater mula", yang hanya dilakukan oleh satu, dua atau tiga orang. Jenis teater ini, pada prinsipnya ialah suatu bentuk ungkapan sastra (cerita) yang dibacakan, dinyanyikan atau dalam perkembangannya juga diperagakan secara sederhana dengan diiringi oleh tabuhan (musik daerah). Jenis Teater ini dapat pula disebut "teater bertutur".

Beberapa contoh "Teater Bertutur", yang juga termasuk kelompok teater rakyat, misalnya:

- Cekepong di Lombok
- Cepung di Bali
- Kentrung dan Jemblung di Jawa Timur
- Jemblung dan juga Kentrung di Jawa Tengah
- Sinrilik di Sulawesi Selatan
- Bakaba di Sumatera Barat
- Bapandung di Kalimantan Selatan.

Di beberapa daerah, yang kita namakan "teater

mula" tersebut kadang-kadang dikembangkan oleh masyarakatnya sendiri. Tidak hanya dalam bentuk orang menyampaikan suatu cerita yang disampaikan kepada penonton, dengan dinyanyikan atau dibaca biasa, tetapi juga dikembangkan dengan diperagakan. Para pemainnya tidak hanya dua atau tiga, tetapi sudah menjadi enam. Hingga dapat dikatakan bahwa "teater bertutur" tersebut langsung menjadi teater rakyat.

Seperti Cekepong di Lombok, misalnya: pemainnya enam orang. Satu orang dalang, dua orang pengiring tabuhan, sedangkan tiga orang memainkan atau memperagakan adegan-adegan yang dihadirkan.

Penyelenggaraan Pementasan

Pada umumnya, cara pementasan suatu teater rakyat, meskipun jenisnya berbeda, tapi cara pementasannya sama. Bertolak dari bentuk dan sifatnya yang sederhana dan spontan, maka penyelenggaraannya pun sederhana dan spontan pula. Pilihan tempat pertunjukan tidak menjadi soal, dapat dipentaskan di mana saja di alam terbuka, asalkan ada "arena pementasan" dan tempat untuk menonton. Di lapangan terbuka, halaman dekat rumah, bahkan juga di kebun dekat tempat tinggal seseorang. Perlengkapan yang digunakan sangat sederhana, disesuaikan dengan keadaan setempat. Kadang-kadang digunakan "dekor" secara sederhana atau layar penyekat antara tempat pertunjukan dan tempat permainan dan malahan sering tidak memakai "dekor". Perlengkapan sering hanya sebuah kursi dan sebuah meja, yang dapat dijadikan apa saja terserah pada cerita yang sedang dihadirkan.

Tempat permainan terbuka, dalam arti tidak dibatasi, karena penonton dalam menyaksikan pementasan biasanya melingkari tempat permainan, maka penonton di sini juga merupakan batas antara tempat permainan dan tempat penonton. Pemain dan penonton dapat dikatakan menjadi satu, tidak ada batas. Spontanitas emosional antara permainan dan penonton cepat sekali terjalin, karena itu tidaklah heran kalau penonton kadang-kadang langsung memberikan "respon" pada apa yang sedang didengar dan dilihat. Di dalam perkembangannya, ada beberapa jenis teater rakyat yang pementasannya dilakukan di "pendopo", kemudian karena pengaruh "teater barat" pementasannya dilakukan di atas panggung di dalam gedung pertunjukan.

Struktur pementasan atau urutan



1. Pementasan teater rakyat di Lombok, Nusa Tenggara Barat, yang dinamakan Cepung. Suatu jensi teater rakyat yang disebut teater bertutur.



2. Pementasan teater rakyat di Kalimantan Selatan, dinamakan "Mamanda" (Perhatikan betapa akrab antara penonton dan pemain).



3. Pertunjukan teater rakyat yang berkeliling di daerah Yogyakarta dan Jawa Tengah yang dinamakan "Ketoprak Ongkek".

pementasan pada umumnya pun sama, yaitu: dibuka dengan *tabuan*, bunyi-bunyian dengan maksud di samping sebagai acara pembukaan juga untuk mengundang para penonton bahwa pertunjukan telah dimulai. Setelah penonton penuh, mulailah atraksi pertama, biasanya berupa acara pengenalan dengan nyanyian atau tarian, baru setelah itu dimulailah lakon yang dihidangkan.

Cara menyajikan lakon tersebut sangat beruntun sesuai dengan "jalan cerita" dan dilakukan tidak hanya dengan "dialog" dan "laku", tetapi juga disampaikan dengan "nyanyian" dan "tarian". Bahkan cara penyajiannya banyak dilakukan dengan "banyol", lelucon-lelucon atau "gaya dagelan". Lelucon atau dagelan ini lahir secara spontan, dilakukan secara "improvisatoris", tidak dipersiapkan lebih dulu.

Para pemain teater rakyat bermain sangat wajar dan sering "tidak berpretensi bermain", mereka lebih banyak memainkan dirinya sendiri. Mereka bermain spontan, wajar dan santai. Waktu pementasan banyak tergantung pada "respon" penonton, tetapi umumnya pertunjukan rakyat, dihidangkan lebih dari 4 jam. Dan bahkan umumnya dilakukan semalam suntuk.

Kedudukan dalam Masyarakat

Teater pada umumnya merupakan kegiatan kesenian yang merefleksikan, mencerminkan, menggambarkan dan memperlmasalahkan tata kehidupan masyarakat lingkungannya serta tata kehidupan pada jamannya. Teater rakyat berfungsi, bukan saja untuk media ekspresi diri para seniman teater, tetapi juga sebagai kancah tempat pendidikan masyarakat lingkungannya, di samping dapat juga menjadi tempat hiburan bagi yang memerlukan. Jelas di sini bahwa teater rakyat bukan saja sebagai alat hiburan dan komunikasi, tetapi juga mempunyai bermacam-macam fungsi. Di dalam lakon-lakon yang dihidangkan, yang selalu memperlmasalahkan kehidupan, dapat diambil manfaat untuk mengenal sejarah, mengambil suri teladan kehidupan yang baik, bahkan dapat mengungkapkan alam pikiran masyarakatnya, adat istiadat lingkungannya. Di samping itu, teater rakyat dapat menjadi "contoh" yang dianut oleh masyarakat lingkungannya. Apa yang disajikan oleh teater rakyat selalu dianggap "benar" dan sering dicontoh oleh masyarakat. Para pemain teater rakyat sering juga melontarkan sindiran-sindiran atau kritik-kritik terhadap kepincangan-kepincangan yang terjadi di dalam masyarakat. Teater rakyat sangat dekat

dengan kehidupan lingkungannya dan bahkan menyatu dengan lingkungannya.

Tidak ada satu pertunjukan kesenian, yang begitu akrab dan intim seperti pada pertunjukan teater rakyat. Intim dan akrab antara penonton dan pemain, antara lakon dan kehidupannya, intim suasana dan jiwanya. Keakraban yang langsung dihayati dan dirasakan oleh para penonton, hingga ia merasakan bahwa para penonton ikut serta dalam pementasan. Penonton menjadi bagian dari pertunjukan itu, hubungan emosional langsung pada waktu pertunjukan, sehingga para pemain sering memberikan jawaban pada dialog yang diucapkan oleh para pemain. Penonton seolah-olah ikut serta. Berhasil tidaknya pementasan teater rakyat, banyak tergantung dari "respon" timbal balik antara penonton dan pemain.

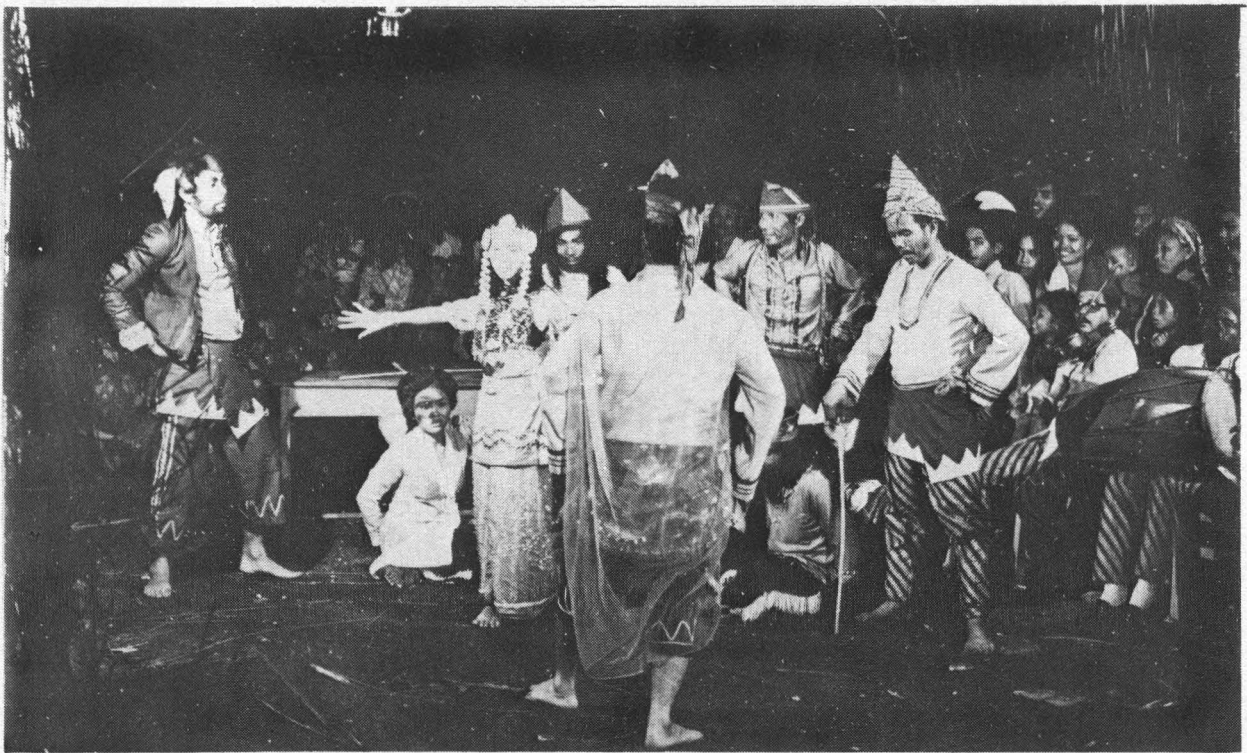
Keakraban pertunjukan teater rakyat disebabkan karena semua dilakukan dengan santai dan spontan serta menyatu dengan lingkungannya. Cerita-cerita yang dihidangkan sangat dekat dengan masyarakat dan bahkan sangat dikenal.

Keadaan Teater Rakyat dan Masalahnya

Kesenian mempunyai sifat berkembang dan tidak membeku, karena kesenian merupakan kegiatan yang bergerak dinamis dan hidup serta harus sesuai dengan perkembangan kehidupan masyarakat lingkungannya. Untuk dapat sejalan dengan kehidupan lingkungan, kesenian memerlukan perobahan, peningkatan mutu dan perkembangan. Laju perkembangan alam kehidupan "modern" dewasa ini, membawa pengaruh terhadap pertumbuhan dan perkembangan kesenian kita, begitu pula dengan teater kita.

Sudah menjadi kenyataan, bahwa bentuk teater rakyat yang sekarang tentu sudah banyak mengalami perubahan atau perkembangan dibandingkan dengan bentuk "asli"-nya pada mula perkembangannya. Ia berkembang menyesuaikan diri dengan perkembangan masyarakat lingkungannya. Daya kreasi seniman yang ada di dalam masyarakat membentuk pertumbuhan dan perkembangan teater rakyat, ia mempunyai daya lentur untuk tumbuh dan berkembang menyesuaikan alam lingkungannya. Kadar artistik dan ketinggian mutu suatu teater rakyat selalu setingkat dengan kemampuan daya serap atau daya tangkap masyarakatnya.

Banyak sebab suatu perkembangan atau pertumbuhan, antara lain: masuknya "teknologi modern" ke pedesaan, pengaruh kesenian dan kebudayaan "luar" yang masuk dan juga "cara



4. dan 5 Pertunjukan teater rakyat di Kalimantan yang dinamakan "Mamanda" (Perhatikan kostum yang dipakai dan bentuk teater semacam ini mirip dengan bentuk "Teater Bangkasan" atau Komidi Stambul.

berfikir” masyarakat yang sudah jauh berkembang.

Persoalannya sekarang sampai berapa jauh pengaruh dan perkembangan yang terjadi, meninggalkan nilai tradisi, meninggalkan sumber dan akarnya. Di sinilah tugas kita bersama menjaga, membina dan mengarahkan agar perkembangan dan pertumbuhan atau perubahan tersebut tidak meninggalkan esensinya, tidak meninggalkan sumber dan akarnya. Penyesuaian dengan perkembangan masyarakat lingkungan itu sudah seharusnya. Tetapi perubahan atau penyimpangan yang menyebabkan hilangnya esensi dan ciri-ciri khas kesenian rakyat hendaknya dapat dikembalikan kepada sumber dan akarnya.

Laju pertumbuhan dan perkembangan Teater Rakyat kita, di satu pihak berkembang menyesuaikan dengan lingkungan dengan membawa hasil yang bermanfaat bagi pertumbuhan Teater Rakyat tersebut, di pihak lain perkembangan tersebut (kalau tidak pandai-pandai mengarahkan) banyak pula menggoyahkan sendi-sendi kehidupan tradisinya. Gejala kegoyahan ini dapat kita lihat dalam:

- makin banyaknya Teater Rakyat yang kehilangan “esensi”, “jiwa” dan “ciri-cirinya”, yang berkembang lepas dari sumber dan akarnya,
- makin banyaknya Teater Rakyat yang hampir punah,
- banyak pula Teater Rakyat kehilangan daya hidupnya, karena tidak dapat menyesuaikan diri dengan perkembangan lingkungannya.

Masyarakat sendiri, terutama di kota-kota, menganggap “rendah” kesenian rakyat atau senang meniru dengan menyerap kesenian “asing” tanpa adanya sikap selektif. Adanya gejala “masyarakat modern” yang meniru tata dan gaya “kehidupan Barat”, kebudayaan Barat, yang dengan cepat ditiru oleh masyarakat kita di pedesaan. Kesemuanya ini sangat mempengaruhi perkembangan kehidupan kesenian rakyat kita.

Kesenian rakyat umumnya harus dipelihara, dibina dan dikembangkan. Yang menjadi masalah sekarang, bagaimana membina, memelihara dan mengembangkan kesenian rakyat tersebut agar bermanfaat dan selaras serta seimbang dengan perkembangan alam dan masyarakat lingkungannya.

Pembinaan dan Perkembangan

Teater rakyat, seperti disebutkan di atas,

merupakan teater warisan budaya bangsa yang sekarang masih dapat kita temukan di berbagai daerah. Ada yang masih utuh, masih dipentaskan, tetapi ada pula yang hampir punah dan sulit ditemukan, bahkan ada pula yang telah hilang tak sempat kita saksikan.

Teater rakyat yang masih ada pun banyak pula yang tidak diacuhkan oleh masyarakat, karena dianggap tidak bermutu dan hanya pantas dipertunjukan di desa-desa yang terpencil. Banyak pula yang masih dipentaskan, tetapi telah banyak berubah dan bahkan menyimpang sangat jauh dari “bentuk aslinya”.

Setelah kita mempelajari dan melihat keadaan teater rakyat kita di berbagai daerah, kita perlu mengusahakan pembinaan dan menggairahkan kembali kehidupannya. Mengingat kondisinya yang berbeda-beda untuk tiap daerah, dicoba juga beberapa usaha pembinaannya.

- 1). Teater rakyat yang sudah tidak aktif lagi, tinggal sisa-sisanya, tetapi masih ada para pemain dan pendukungnya, masih mungkin dapat dihimpun kembali, dihidupkan kembali. Kalau tidak dapat diaktifkan lagi, jalan satu-satunya diadakan penggalian, dengan pengumpulan data untuk memperoleh catatan dan bahan untuk dapat ditulis kembali. Apabila bahan-bahan sudah lengkap dan ada kemungkinan untuk dihidupkan kembali, perlu diusahakan adanya “susunan peragaan kembali” (semacam rekonstruksi) untuk dapat memperoleh gambaran yang jelas tentang jenis teater rakyat tersebut.
- 2) Teater rakyat yang kurang mendapat perhatian, tetapi masih ada kegiatannya, kita perlu menunjukkan: arti, fungsi dan kedudukannya dalam masyarakat serta dapat menunjukkan manfaat adanya teater rakyat tersebut. Perlu diberi bantuan, baik berupa fasilitas agar dapat lebih aktif lagi atau pun “dana” untuk membantu semangat para pendukungnya. di sini dapat diselenggarakan pementasan-pementasan atau pekan, festival yang tidak usah bersifat kompetisi, tetapi cukup dengan ekshibisi, yang tujuan utamanya lebih menggairahkan dan merangsang diadakannya pementasan. Dimaksud juga untuk dapat meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap teater rakyat.
- 3) Teater rakyat yang masih hidup subur, banyak penggemarnya dan masih aktif kegiatannya, perlu diadakan “penelitian” dan “pengkajian” serta pengarahan agar teater rakyat tersebut dapat hidup terus dengan



6. Pementasan teater rakyat di Sumatera Barat yang dinamakan Randai, di sini kita lihat cara pementasan yang sudah disusun kembali dengan memperhatikan komposisi dan "blocking" seperti pada teater modern.

Dokumentasi dari: Direktorat Pembinaan kesenian

tidak menyimpang dari sumber dan akar sebagai teater rakyat. Masih utuhkah ia sebagai suatu bentuk teater rakyat dalam arti bahwa kalau ada perubahan dan perkembangan tidak menyimpang dan sesuai dengan perkembangan kehidupan masyarakat lingkungannya.

Perkembangan teater rakyat saat ini cukup mengembirakan. Bukan saja karena perhatian pemerintah yang banyak dicurahkan kepada kesenian tradisional kita terutama di desa-desa, tetapi juga karena kehidupan masyarakat telah menjadi lebih baik, hingga terpikir kembali perlunya "hiburan" di waktu senggang. Ditambah pula, masyarakat umumnya mulai sadar, bahwa kesenian tradisional kita mempunyai nilai yang cukup tinggi dan merupakan salah satu identitas bangsa yang dapat mengangkat derajat bangsa Indonesia, sehingga "apresiasi" masyarakat kita dewasa ini pun terhadap kesenian tradisional mulai meningkat. Prospek perkembangan kesenian tradisional sangat mengembirakan.

Adanya usaha-usaha menyelenggarakan: penggalan kesenian tradisional, diskusi, pekan atau festival, semua ini untuk dapat meningkatkan kegiatan dan mutu kesenian tradisional, termasuk kesenian rakyat dengan sendirinya: teater rakyat.

Penutup

Kehidupan teater, perkembangan dan pertumbuhannya tidak dapat dipisahkan dari perkembangan dan pertumbuhan masyarakat lingkungannya, karena seni teater, terutama teater rakyat merupakan bidang kesenian yang paling dekat untuk mengekspresikan tata hidup dan kehidupan masyarakat.

Perkembangan dan pertumbuhan tersebut perlu dibina, ditunjang dan dikembangkan secara terus-menerus. Perlu pula dijaga agar pertumbuhan dan perkembangan tersebut serasi dan seimbang dengan masyarakat lingkungannya, agar perkembangannya banyak diarahkan kepada hal-hal yang bermanfaat dengan tidak meninggalkan "sumber" dan "akar"nya pada

masyarakat lingkungannya yang sesuai dengan perkembangan jamannya.

Gejala perkembangan teater sekarang ialah adanya usaha untuk menciptakan suatu bentuk teater baru Indonesia, yang bersumber pada teater tradisional dengan pengolahan teknik teater modern, merupakan usaha perkembangan yang memperhatikan masyarakat lingkungan dan memperhatikan perkembangan jaman.

Teater rakyat harus tetap dipelihara dan dikembangkan, bukan saja sebagai sumber ilham yang tak habis-habisnya untuk penciptaan teater

baru, tetapi juga untuk menjaga kelestarian tradisi yang disesuaikan dengan perkembangan masyarakat lingkungan dan jamannya, dengan tetap menjaga keserasian dan keseimbangan antara kesenian, masyarakat lingkungan dan alam.

DAFTAR PUSTAKA

- Boen S. Oemarjati, *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*.
- A. Kasim Achmad, *Teater Tradisional di Indonesia*.
- Soedarsono, *Jawa dan Bali, Dua pusat perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia*.

RIWAYAT SINGKAT



A. Kasim Achmad, lahir di Semarang, 5 April 1935. Sekarang menjabat Kepala Sub-Direktorat Seni Teater, Film dan Sastra Direktorat Kesenian. Pernah mengikuti pendidikan Terakhir ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia) di Jakarta, *Teater training* di EAST WEST CENTER di Hawaii, dan *Film Development Training* di Kuala Lumpur.

Pengalaman kerja Ketua II — Badan Pembina Teater Nasional Indonesia, Ketua pelaksana Unesco Club Indonesia, dan Pendiri Yayasan Teater Nasional Indonesia. Pernah menjadi Ketua Redaksi Majalah Cerpen, dan Ketua Kine Club Jakarta. Film dokumentasi yang telah diselesaikan: ARJA (Bali); KETOPRAK (Jawa Tengah), LONGSER (Jawa Barat), MAKYONG (Riau), RANDAI (Sumatera Barat), MAMANDA (Kal-Sel), dan CEPUNG (Lombok), KERIS dan TOPENG PREMBON.

Pengalaman Luar Negeri: Peninjauan, Misi Kesenian, Seminar, Konggres ke berbagai negara: Amerika Serikat; Jepang; Hongkong; Korea; Nederland; Inggris; Belgia; Paris; Manila; Bangkok; Austria; Kuala Lumpur; New Delhi.

Catatan Perkembangan Teater Indonesia

Oleh: I.G.N. Putu Wijaya

TEATER di masa lalu — sebelum didirikan Pusat Kesenian Jakarta atau TIM (Taman Ismail Marzuki) — merupakan peristiwa panggung yang bersumber pada naskah. Sebelum dipentaskan semuanya disiapkan dengan tertulis. Pada masa itu kehidupan drama dianggap berakar pada kesenian Barat. Tanah kelahiran drama yakni Yunani. Kehidupan ini setidaknya-tidaknya dianggap oleh para pendukungnya sebagai kehidupan yang lebih intelektual, dibandingkan dengan kehidupan teater-teater rakyat seperti ketoprak, wayang orang dan lain-lain.

Hal itu menyebabkan kehidupan drama terpisah dari kehidupan sehari-hari. Akibatnya kehidupan drama di Indonesia tak pernah melejit.

I. Gusti Ngurah Putu Wijaya, seorang sutradara teater yang dewasa ini merangkap menjadi wartawan suatu majalah di Jakarta mengatakan bahwa ada beberapa dramawan yang berjasa mengorbitkan teater Indonesia. Sebab mereka bekerja keras, lebih sungguh-sungguh dan menyuguhkan drama kepada penonton bukan lagi untuk menghidangkan sebuah ceritera, tetapi juga alat untuk berekspresi.

Disebutkan oleh Putu Wijaya, mereka yang telah berjasa membangkitkan teater Indonesia antara lain: WS Rendra; Arifin C. Noer dan lain-lain. Putu Wijaya menyebutkan bahwa sekarang ini teater di samping alat untuk berekspresi juga sebagai alat untuk menghibur. Bahkan mereka yang terlibat dalam teater tidak hanya melatih dirinya untuk menjadi seniman, pemain atau sutradara, tetapi tempat ini juga bisa dimanfaatkan untuk dapat menyalurkan tenaga yang kemudian menelorkan apresiasi pada diri masing-masing anggotanya.

Setelah mengamati dan banyak terlibat dalam kehidupan drama maupun teater maka Putu Wijaya kali ini menulis tentang: "Catatan Perkembangan Teater Indonesia".

PENDAHULUAN

Teater Indonesia di masa lalu, setidaknya-tidaknya sebelum didirikan Pusat Kesenian Jakarta--Taman Ismail Marzuki--adalah peristiwa panggung yang bersumber pada naskah. Apa yang disebut dengan sandiwara, drama, adalah peristiwa pementasan sebuah lakon yang sebelumnya telah dipersiapkan secara tertulis oleh pengarang. Kehidupan ini merupakan--setidaknya-tidaknya dianggap oleh para pendukungnya--sebagai kegiatan yang lebih intelektual dibandingkan dengan teater rakyat dan teater tradisional yang tidak bersumber pada naskah.

Pada masa itu kehidupan drama dianggap berakar pada kesenian Barat. Tanah kelahiran drama yakni Yunani dan daerah-daerah perkembangan selanjutnya di Eropa, seperti menjadi Tanah Suci. Pokok-pokok pikiran yang ada di kepala para dedengkot Mancanegara, baik pengarang, sutradara, pemain, kritikus dan pemikir, menjadi patokan-patokan penting dalam perkembangan drama di Indonesia. Pada masa itu kekayaan di Tanah Air sendiri yang berserakan dan subur serta hidup nyata di masyarakat, dalam tontonan-tontonan rakyat, sama sekali di-sepelekan.

Hal itu menyebabkan kehidupan drama terpisah dari kehidupan sehari-hari seperti orang pergi tamasya mengintip ke jendela rumah orang lain. Semacam mimpi. Hal ini berpengaruh juga dalam berbagai sektor pementasan, baik yang bernama seni peran, dekorasi, cara pemanggungan, teknik lampu, bahkan juga cara berbicara dan tata busana. Lebih jauh dari itu kehidupan penulisan naskah berkiblat pada patokan-patokan yang diikuti sejak zaman Aristoteles. Soal plot, karakter, struktur dan sebagainya tidak saja penting tetapi didewa-dewakan. Akibatnya kehidupan drama Indonesia tak pernah benar-benar melejit. Ia tetap menjadi hiburan buat kalangan terbatas.

Pada masa itu di Jakarta tersohor ATNI yang mementaskan naskah-naskah Barat. Di Bandung ada Jim Adilimas dan di Yogyakarta ada W.S. Rendra. Kabarnya mereka di kota masing-masing telah mencatat pertunjukan-pertunjukan yang pantas dicatat. Setidak-tidaknya mereka itu telah berjasa memperkenalkan literatur Barat, serta teknik pemanggungan yang realis. Seni peran sebagaimana yang telah ditemukan oleh Stanislavsky dan Bolelavsky yang tersohor dengan "realisme dalam" itu, merupakan cita-cita yang tertinggi.

Nama-nama pengarang pribumi seperti Utuy Tatang Sontang, Kirjomulyo, Rustandi Kartakusuma (sebelumnya adalah Mohammad Yamin, Sanusi Pane) Usmar Ismail--kemudian disusul oleh Nasyah Djamin, Motinggo Busye, Misbach Yusa Biran--adalah sebagian nama yang bisa disebutkan telah berjasa menunjukkan bahwa cerita lokal dengan problematik yang dikenal dari dekat, layak dihidupkan. Bahwa tak kalah menariknya untuk mengungkapkan problematik jiwa seorang Mat Kontan dalam Malam Jahanam Boesye, misalnya, Kendati pun struktur, cara pembedahan masalah, juga kemungkinan visualisasi naskah-naskah yang ada pada waktu itu, masih berbau Barat.

Dengan adanya TIM yang kemudian menampung secara berkala aktivitas pementasan, serta didukung oleh sayembara penulisan lakon oleh DKJ (sebelumnya dilakukan oleh BMKN) dimulailah pengembaraan baru. Meskipun kegiatan menumpuk di Jakarta saja untuk sementara, usaha-usaha pementasan mulai bercorak lain. Tidak lagi hanya menampilkan karya-karya terjemahan sebagaimana sebagian besar pernah dilakukan. Naskah-naskah pribumi mulai digarap karena memang sudah mulai banyak, akibat adanya sayembara. Kehidupan yang lebih sehat dalam dunia drama-- yang kemudian disebut

dengan teater--mulai tampak. Sebab, tidak hanya sektor pementasan yang aktif. Timbul grup yang hidup secara kontinyu mengadakan latihan dan pementasan. Ada kegiatan penulisan yang kemudian diangkat ke pentas dan mendapat imbalan "kritik", meskipun masih selalu dikeluhkan belum ada kritik yang baik. Ada diskusi-diskusi, ada festival, ada penterjemahan-penterjemahan sebagai bandingan, serta tamu grup-grup dari Mancanegara menunjukkan kebolehannya di TIM. Dan jangan dilupakan, sudah mulai ada "duit", baik dari subsidi, maupun dari penjualan karcis yang dapat sedikit "menghibur" para pekerja teater--karena belum ada yang benar-benar dapat hidup dari profesi itu--sebagaimana yang terjadi dalam Wayang Orang atau Ketoprak atau Srimulat, misalnya.

W.S. RENDRA

Salah seorang yang berjasa/memulai kehidupan teater modern di Indonesia adalah W.S. Rendra. Tanpa memiliki pekerjaan lain, penyair dan sutradara ini mencoba hidup semata-mata dari teater. Ulahnya itu mendorong, memberi inspirasi, memberikan contoh kepada banyak anak muda untuk mempercayai teater di masa depan. Banyak orang mulai bekerja dengan lebih bersungguh-sungguh. Memberikan waktu, bekerja lebih giat dan tidak hanya menghasilkan pementasan-pementasan rutin, tetapi juga pencarian-pencarian. Di situ teater--sekali lagi baca drama--bukan lagi hanya bermaksud untuk menghidangkan sebuah cerita, tetapi alat untuk berekspresi.

Sejak Bengkel Teater Yogya pimpinan W.S. Rendra mementaskan Oedipus Rex dengan memakai kostum dari goni dan topeng-topeng kertas yang dikerjakan oleh Danarto dan Sanggar Bambu, apa yang kemudian disuguhkan di TIM menunjukkan usaha menggali kekayaan teater Indonesia. Kemudian Teguh Karya dengan Teater Populer tidak lagi hanya puas dengan Strindberg atau Tennessee William. Ia mencoba menggali unsur teater rakyat daerah Batak dan Bali (yang nantinya tercetus dalam pementasan *Macbeth* di TIM tahun 1980). Arifin C. Noer tidak hanya mementaskan tapi juga menulis lakon-lakon pribumi. Dengan Teater Kecilnya ia telah berhasil menemukan banyak hal, dalam cara pengadegan, teknik vokal, struktur, tata sandang dan sebagainya yang menggali kekayaan teater tradisional dan teater rakyat.

Sementara itu di dalam sayembara penulisan lakon yang didalangi oleh DKJ timbul usaha-

usaha untuk menggali teater lokal. Wisran Hadi misalnya mencoba menggali randai di Padang dan menghasilkan banyak naskah.

Sementara W.S. Rendra pada saat-saat yang sama telah menggali ketoprak mulai dari pementasan "Menanti Godot" sampai menemukan pola pementasan yang unik dengan bumbu tari, sebagaimana ditampilkannya dalam pementasan Suku Naga, Sekda. Bahkan dengan berani ia mementaskan Hamlet dan Machbeth dengan cara yang sangat pribumi, sehingga tiba-tiba kita tidak lagi merasa menonton lewat jendela orang lain, tapi menonton Shakespeare yang memakai blangkon dan bicara dengan bahasa Indonesia yang pasih.

Sesudah itu ada 2 jalur perkembangan yang ditempuh oleh teater modern Indonesia. Satu jalur berusaha untuk menggali "bentuk" dari teater rakyat dan teater tradisional. Pertunjukan Lenong, pertunjukan Srimulat dipelajari kemudian ditampilkan kembali sebagai gaya. Jalur yang lain adalah, mencoba menggali kekayaan jiwa dari teater rakyat dan tradisional dan berusaha untuk menghidupkannya dalam teater modern Indonesia. Jalur yang kedua ini menimbulkan pementasan-pementasan yang eksperimental. Dalam hal ini dapat disebutkan nama Sardono, seorang penari Jawa yang kemudian berhasil mengkombinasikan jiwa teater Bali dengan jiwa teater Jawa dalam beberapa pementasan spektakuler seperti "Dongeng Dari Dirah". Pementasan ini sukses besar di Festival Nancy, Perancis.

Kehidupan teater kemudian tidak lagi menjadi budak yang menunggu perintah-perintah dari penulis naskah. Kehidupan teater naskah tetap ada. Sementara itu banyak sutradara merangkap menjadi pemain dan kadangkala menuliskan dramanya sementara latihan. Jadi proses penulisan dan visualisasi dikerjakan bersama-sama. Adakalanya juga pementasan dilaksanakan, kemudian baru naskahnya ditulis belakangan. Ini mengembangkan satu mekanisme baru bahwa pertunjukan bukan lagi merupakan visualisasi naskah. Pementasan adalah tontonan yang ber-sumber pada latihan-latihan dan proses dalam tontonan itu sendiri.

Banyak hal dalam kehidupan teater Man-canegara tampaknya sejalan dengan apa yang kemudian terjadi dalam kehidupan teater modern Indonesia. Ini menimbulkan kekacauan, seringkali juga pertengkaran. Sebagian orang menganggap apa yang terjadi sekarang hanya merupakan peniruan. Apa yang disebut teater *absurd*, teater total, teater konkrit dan apa yang kemudian disebut teater eksperimental dan teater kotem-

porer dianggap hanya sebagai peniruan, adopsi, kalau bukan pemalsuan dari apa yang sedang berkembang di Mancanegara.

Sebagian anggapan mencoba mengerti bahwa bentuk fisik kegiatan teater modern Indonesia memang tak banyak bedanya dengan apa yang terjadi di Mancanegara. Secara garis besar kelihatannya sama. Tapi alasan yang mendorongnya lain, tujuannya pun berbeda. Ada perbedaan yang tidak disengaja, ada juga perbedaan karena kesadaran yang besar dari para pendukungnya untuk mencari akar ke arah kakinya sendiri.

Memang sulit kalau kita hanya berhenti pada keinginan menyimpulkan, apakah teater yang berkembang sekarang di Indonesia itu asli atau tiruan. Proses dan apa yang terbukti di masa depan sebaiknya ditunggu dengan sabar. Kalau toh jawabannya ya atau tidak, mungkin tidak akan seberapa penting lagi, dunia sudah makin sempit karena hebatnya kemajuan teknologi sehingga komunikasi sudah menghancurkan jarak. Di masa depan, agaknya nilai orisinalitas akan makin sulit dan makin tidak penting. Orang hanya nonton teater. Tinggal bagus atau tidak. Sesudah itu baru mencari-cari, mengurut keasliannya, dan menimbang-nimbang berapa banyak usahanya dalam menggali nilai-nilai lokal.

TAHUN 1980

Sampai tahun 1980, teater Indonesia berkembang dengan pesat. Banyak hal yang telah dilakukan oleh para pekerjanya. Harga dirinya naik. Meskipun tidak benar-benar siap untuk dijadikan sandaran hidup, tapi orang tidak lagi ngeri pada teater. Teater di samping sebagai alat untuk berekspresi juga hadir sebagai alat untuk menghibur. Dan kehidupan grup tidak lagi hanya merupakan tempat untuk melatih seorang manusia menjadi seniman, pemain atau sutradara misalnya, tetapi juga tempat untuk menyalurkan tenaga yang kemudian menelorkan apresiasi pada diri masing-masing anggotanya. Mekanisme ini menyebabkan kehidupan teater subur, karena ia secara tidak langsung telah berusaha membina publik.

Perkembangan teater kemudian mendapat variasi dengan adanya kesempatan untuk tampil tidak hanya di panggung tapi juga di radio, televisi, hotel, tempat-tempat hiburan lain terutama sekali dalam film. Ini menyebabkan kegiatan teater tidak hanya merupakan persiapan untuk manggung, tapi juga kerja untuk disalurkan ke sektor atau bidang lain. Kemungkinan ini menambah pamor teater di dunia remaja dan

anak-anak muda. Dengan kata lain, teater pada masa sekarang sedang siap untuk berkembang maju. Artinya berbicara mengenai perkembangan teater di masa depan, bukan lagi jadi omong-omong kosong, tapi sebuah rencana yang konkrit.

Di masa yang akan datang, kehidupan teater mungkin akan lebih kompleks. Sekarang hanya ada teater modern yang konvensional dan teater modern yang eksperimental (serta gabungan dari keduanya), di masa datang, berbagai selera akan hidup bersama-sama dalam satu masa. Masing-masing jenis akan memiliki publiknya, lingkungannya, serta juga problem-problemnya yang tidak akan bisa diatasi hanya dengan satu resep.

Untuk mempersiapkan diri memasuki masa yang kompleks itu, mulai sekarang sebenarnya sudah ada peluang untuk bersiap-siap, agar tidak terlambat. Dengan persiapan dan kesadaran, masa itu pasti akan muncul lebih cepat karena masa itu memang merupakan masa yang ideal, di mana masing-masing kelompok dengan dunia dan penggemarnya akan mengembangkan diri secara maksimal. Tidak seperti halnya sekarang. Masing-masing jenis berusaha menunjukkan lebih unggul dari jenis lain, sehingga energi bukannya terpakai untuk maju, tapi habis dalam berkoar-koar untuk sesuatu yang tidak berguna.

Di masa datang akan lebih banyak lagi sutradara, lebih banyak lagi hasil-hasil yang hebat, naskah yang hebat, eksperimen yang berhasil-setidaknya-tidaknya ini lamunan-sehingga tidak perlu kehidupan teater hanya berkiblat pada beberapa figur yang kuat seperti sekarang. Setiap saat mungkin sekali akan muncul orang atau hasil terbaik, akan tetapi itu tidak perlu merusakkan kehidupan teater yang kompleks menjadi mono selera kembali dan miskin.

Kelak teater akan menjadi sumber hidup dari pekerjaannya di samping ada juga yang menganggap dunia itu tetap hanya hobi atau usaha memuaskan ekspresi, bukan untuk hidup. Dalam keadaan yang demikian teater yang komersial akan halal, karena diimbangi oleh teater yang nonkomersial. Teater juga akan diperjual-belikan dan menciptakan pasar seperti film dan musik pop sekarang, tanpa ada perasaan terhina atau melacur karena sekali lagi, diimbangi oleh jenis teater yang lain. Dan pada masa itu juga orang tentu tidak perlu lagi cemas, mengapa teater hanya berkembang di Jakarta. Jakarta memang menyediakan fasilitas dan siap untuk itu. Kehidupan teater di daerah-daerah, boleh saja dicoba, tetapi tidak perlu dianggap sebagai kemerosotan kebudayaan, kalau memang tidak berhasil, sebagaimana halnya dikhianatkan sekarang.

Dengan singkat dapat disebutkan bahwa kehidupan teater yang sehat, bagaikan sebuah rumah, juga memerlukan faktor-faktor pendukung yang sehat. Ada sarana, ada suasana, ada apresiasi ada semangat dan sebagainya. Kalau baru Jakarta saja kini merupakan pusat kegiatan teater yang sehat di Indonesia, itu wajar-wajar saja karena di Mancanegara pun tidak semua kota dapat menampung kehidupan teater. Paling banter di beberapa kota tertentu. Orang yang ingin nonton teater, memang harus pergi ke tempat tersebut. Demikian juga grup-grup yang ingin berhasil, harus berjuang di kota tempat "penjualan" teater itu.

TEATER BARU

Bila teater sudah bisa dijadikan sandaran hidup, masih akan tetap ada jenis teater yang benar-benar tidak bisa dijual. Karena peminatnya terbatas. Ia menghabiskan banyak uang, tapi tidak bermaksud untuk berkomunikasi secara spektakuler dengan orang banyak. Ia seperti musik kamar, yang memerlukan penonton yang terbatas, karena sifat-sifatnya yang kontemplatif, atau memerlukan suasana intim dalam arti sesungguhnya, selama dipentaskan.

Bibit dari teater yang sulit dijual itu, kini sudah ada. Sering disebut teater kontemporer, teater eksperimental, teater *absurd* bahkan ada juga yang menyebutnya teater abstrak. Istilah-istilah ini memang tidak tepat, tapi dengan telak mencatat reaksi penonton. Artinya mereka menganggap tontonan itu memang abstrak, *absurd* dan sebagainya, yang pokoknya dapat disimpulkan: membingungkan dan ruwet.

Teater semacam ini memang tidak menyenangkan. Ia kadang-kadang hanya merupakan tontonan semata-mata yang tidak mengandung tujuan. Seringkali usaha mengada-ada, mencari-cari, mereka-reka. Tak perlu ditutupi bahwa juga ada yang mengecoh dengan sengaja penonton, menipu, mempermainkan-mainkan dan sebagainya. Nilai ceritanya tidak begitu penting. Yang menjadi sasaran utama adalah efek batin, reaksi batin yang kemudian didapatkan oleh penonton pada saat tontonan berlangsung dan seringkali sesudah pertunjukan selesai. Ia merupakan gangguan yang tertanam dan kemudian ikut berproses dalam jiwa penonton sehari-hari.

Teater semacam ini mengandung bahaya, mungkin saja dijalankan hanya sebagai gaya. Orang-orang yang tidak mampu memainkan teater yang konvensional, bisa saja kemudian meminjamnya sebagai kedok untuk bisa berbuat semena-mena. Kadangkala tidak disadari untuk

berbuat-semena-mena, akan tetapi karena ia merupakan bentuk pelarian--kendati pun dilakukan oleh pekerja-pekerjanya dengan serius--hasilnya terus-menerus jelek, sehingga sebenarnya ia lebih merupakan pelampiasan dan persembunyian daripada peristiwa teater yang sebenarnya. Jenis ini tidak akan kita bicarakan.

Kita bicara tentang kebutuhan baru. Di mana teater merupakan tempat untuk mengabdikan kepada kehidupan. Baik memiliki kecenderungan politik, sosial, ekonomi bahkan religi. Kecenderungan tidak begitu penting. Yang jelas semuanya kemudian berusaha untuk menemukan idiom baru, untuk menyampaikan ekspresi. Pokok pikiran yang terkandung dari berbagai cara yang ditempuh pun kemudian bermacam-macam. Boleh jadi bertentangan. Satu kubu, tapi tidak sama rupa. Satu trend, tapi tidak sama keterangan dan detailnya.

Satu macam bentuk teater yang baru ini, mungkin menuntut berbagai sarana sebagai pendukungnya, baru bisa dilaksanakan. Ia merupakan teater yang mahal, sebab yang mau dicapai memang menemukan satu idiom baru. Tapi di lain pihak, mempergunakan seadanya, mempergunakan kemiskinan jadi kekayaan, membalik kekurangan menjadi kekuatan, justru merupakan ukuran yang penting, sehingga melahirkan konsep teater miskin, teater ala kadarnya, tapi toh dapat juga menemukan idiom baru, karena intensitas penggaliannya.

Dengan adanya imbalan dari teater konvensional yang subur untuk menghidangkan kepada penonton tontonan standar, tugas pada masing-masing jenis teater dapat sesuai dengan tujuannya. Teater yang pada hakekatnya ingin menemukan jalan baru, tidak dibebani keluh kesah untuk menghidangkan hiburan. Mereka yang ingin menonton Shakespeare, Strindberg, Chekhov bahkan nantinya Beckett atau Brecht, tidak perlu jengkel dan marah karena merasa diabaikan. Sudah ada yang melayaninya. Sekarang kerinduan semacam itu sudah ada, akan tetapi tidak ada yang meladeni, sehingga banyak penonton mengeluh dan menganggap teater tidak berusaha mendekatkan diri pada masyarakat.

Teater yang memang dilahirkan untuk mencari, memang tidak akan pusing-pusing mendekatkan dirinya pada penonton. Ia justru minta diikuti. Para penulis kritik pun pada suatu saat mungkin tidak akan bisa lagi bertindak sebagai hakim, menetapkan keputusan-keputusannya dengan kejam tentang baik-buruk sebuah pertunjukan, karena ia sedang berhadapan dengan nilai baru yang sedang dalam proses. Dalam masa se-

perti itu, akan lahir usaha-usaha untuk melaporkan, menjelaskan apa yang sedang terjadi. Satu usaha yang masih sangat langka dilakukan sekarang.

Di masa depan, teater Indonesia agaknya akan kembali merupakan tontonan yang mengumpulkan sektor-sektor kesenian seperti tari, nyanyi, musik dan sebagainya yang kini dipisahkan dengan sangat formal. Setidak-tidaknya salah satu kemungkinan teater Indonesia kelak adalah menampilkan satu tontonan yang total, sebagaimana sekarang ada di dalam teater rakyat. Komedi dan tragedi serta melodrama campur jadi satu. Bukan sebagai kolase atau mosaik, tetapi sebagai satu kesatuan yang utuh.

Dorongan lahirnya teater baru ini, yang sebenarnya hanya kebangkitan dari apa yang sudah lama ada, besar kaitannya dengan pandangan kesenian yang juga kini sedang berkembang. Konsep kesenian dengan dua semboyannya yang di tahun-tahun lalu sangat tersohor "Seni Untuk Seni" dan "Seni Untuk Masyarakat/Rakyat" telah membuat pikiran mati. Bergerak ke kanan saja atau ke kiri. Nantinya mungkin akan banyak semboyan lahir. Dan setiap semboyan berusaha membuktikan kebenarannya, tanpa ditunggu oleh harapan bahwa pada suatu saat nanti satu semboyan yang paling unggul, paling benar dan menang. Hal tersebut sudah lampau. Konsep kesenian akan kembali menjadi sesuatu yang tak pernah selesai diucapkan, kecuali setiap kali ditambah dengan semboyan baru. Dan kesenian pun menjadi lebih kaya, terbuka, tidak formal serta manusiawi.

Dengan demikian kita sampai pada suatu kesimpulan bahwa perkembangan teater baru di Indonesia akan menjadikan kesenian, khususnya teater tidak lagi hanya semata-mata peristiwa teater, tapi bagian yang lekat dengan kehidupan. Setiap saat ia berusaha menjadi peristiwa politik, ritual, sosial dan sebagainya. Di situ teater tidak lagi hanya merupakan hiburan. Tetap menghibur, tapi bukan itu semata-mata tujuannya. Ia merupakan kelengkapan kehidupan semua orang, karena ia bisa muncul dengan berbagai wajah. Dan setiap pekerja teater boleh menganggap dirinya telah ikut berbakti kepada Tanah Air karena telah berusaha sebaik-baiknya menjadi salah satu batu yang sedang disusun dalam tembok sejarah lewat teater. Ini omong besarnya.

PENGALAMAN DIRI

Saya sendiri bekerja untuk teater. Menulis naskah. Mementaskan, menyutradarai, kadangkala

la main. Dan seringkali menulis kritik untuk sebuah pementasan orang lain. Saya memiliki sebuah grup yang memiliki cita-cita untuk memberikan sesuatu kepada perkembangan teater Indonesia di masa datang.

Kami mendapat jatah untuk main di TIM 2 sampai 3 kali pertunjukan dalam setahun. Tapi sampai sekarang kami hanya sanggup/tampil 1 sampai 2 kali tiap tahun. Semuanya mengangkat naskah yang saya tulis. Tiga kali (LHO, NOL, ENTAH) kami bermain tanpa naskah. Artinya sama sekali tidak ada cerita bahkan tanpa konsep sebelumnya. Apa yang ada dalam proses latihan, diseleksi, diedit dan ditampilkan.

Grup kami tidak merupakan organisasi. Tidak ada ikatan apa-apa kecuali kalau kami sedang berlatih untuk satu pementasan. Maksudnya ikatan formal. Tapi justru karena kebebasan itu lalu timbul rasa kekeluargaan yang dalam. Apalagi kami berusaha sekali untuk menghargai setiap pemain sebagai manusia. Artinya hampir sebagian besar dari uang subsidi dari DKJ dan uang kontrak dari TIM kami pergunakan untuk honor pemain--meskipun tetap tidak mencukupi karena pemain kami puluhan--sebagian kecil saja untuk soal-soal teknis seperti kostum, tata-lampu dan sebagainya. Hal tersebut tidak berarti pertunjukan kami ala kadarnya atau apa adanya. Mutu, nilai, prestasi tetap merupakan acuan kami kadang-kadang tercapai, kadangkala gagal--dengan konsep yang selama ini kami pegang teguh "BERTOLAK DARI APA YANG ADA" artinya kami mempergunakan benda-benda di sekitar untuk membuat tontonan seperti tali, kayu, tong, cabang pohon dan segala sesuatu yang murah.

Ini perlu saya jelaskan, karena ini menjadi bagian dari kemungkinan Teater Baru di Indonesia. Setidak-tidaknya baru pada saat ini. Teater Kecil, Bengkel Teater, Teater Saja (Ikra Negro), Teater Koma (Riantiarno) dan sebagainya tentu juga memiliki cara-cara tersendiri baik dalam konsep dasar bekerja maupun pola manajemen. Mereka telah lama bekerja dan tentunya memilih yang cocok buat anggota-anggotanya. Sebab jenis anggota yang mendukung satu teater juga banyak menentukan arah dari teater itu. Dan tentu saja jenis anggota yang ada ditentukan oleh sentral figurnya yang menarik orang itu untuk berkumpul.

Kami, dengan sadar sekali, banyak membiarkan diri terpengaruh oleh teater rakyat dan teater tradisional. Tontonan seperti Srimulat dan lenong, besar sekali andilnya dalam proses penggarapan naskah. Sedangkan dalam visualisasi kami banyak kena imbas oleh senirupa tradisional

Bali dan belakangan Seni Rupa Baru. Akan tetapi jalur yang kami tempuh adalah jalur membiarkan diri dirasuki oleh jiwa teater tradisional itu. Jadi bukan bentuknya. Misalnya kami tidak pernah berusaha untuk memakai kostum ketoprak atau cara pengadegan seperti Srimulat. Yang kami lakukan adalah bagaimana misalnya sebuah tontonan seperti Mak Yong menyelesaikan soal peralihan waktu, soal ruang. Bagaimana teater tradisional Bali menggarap lingkungan serta bagaimana teater rakyat tampil sebagai sejumlah orang yang tak pernah merahasiakan apa yang sedang terjadi artinya konsepnya tentang tontonan, yang menon-tonkan dan penonton.

Sampai tulisan ini diturunkan, kami sering menemukan kegagalan. Kegagalan mana sering disebabkan karena kami terlalu rumit menganalisis. Akibatnya pertunjukan menjadi sangat formal, mekanis dan kehilangan spontanitas. Itu tidak berarti bahwa kami menghentikan samasekali usaha untuk menakar tindakan kami sebelum dijalankan tapi memberikan keseimbangan sedemikian rupa, sehingga teater kami tidak hanya mengejar kebersihan hal-hal yang bersifat teknis saja, tapi juga berusaha untuk tetap dahaga, sehingga ngebet pada hal-hal yang baru. Sebagai akibatnya, teater kami akan menjadi tidak terlalu menyenangkan dan akan sulit sekali untuk populer.

Tantangan akan tidak populer, akan tidak mendapat dukungan oleh kalangan yang luas, bahkan resiko akan tidak berhasil berkomunikasi dengan penonton dalam tempo yang singkat, tidak hanya kami sendiri yang mengalaminya. Itu merupakan problem dari hampir rata-rata setiap usaha pencarian dalam teater Indonesia. Dalam hal ini, masyarakat sering dianggap sebagai kambing-hitam, sebab mereka tidak mengimbangi pencarian itu dengan pengertian. Padahal soalnya tidak semudah itu. Kadangkala, memang salah penonton, karena mereka merindukan sesuatu yang jelas lain, tapi memaksa diri melihat pementasan eksperimental. Tapi banyak kali, bahkan umumnya, hal itu disebabkan karena kesombongan orang-orang teater sendiri. Apalagi ada anggapan bahwa teater--khususnya teater yang eksperimental--adalah milik kaum intelektual.

Apa pun jenis teater yang akan berkembang di masa depan di Indonesia, bagaimana pun bentuk penampilannya, selalu akan ada usaha yang mungkin harus sulit diterima masyarakat. Tak perlu dicari di mana sulitnya karena akhirnya itu tak penting. Hal tersebut justru merupakan satu bagian dari mekanisme yang sehat, yang pada suatu ketika berguna untuk kehidupan teater pada

umumnya. Hal ini juga membuat para pendukungnya untuk berpikir, lebih matang dan kemudian mencari tak habis-habisnya. Usaha pencarian itu akan menular dan memutar roda kehidupan teater terus. Ini memang lebih merupakan harapan. Sering kesulitan menyebabkan orang macet, ngambek-ngambek dan menyeberang mencari pekerjaan lain.

Satu ketika, mungkin kehidupan teater akan kembali sepi--apabila orang-orang teater lari pada pekerjaan lain--film misalnya. Mereka mungkin tidak akan kembali. Tetapi kita tidak perlu cepat-cepat cemas atau marah. Harus diingat sekali lagi--dan barangkali juga berkali-kali--bahwa kehidupan teater dan apa yang disebut usaha pengembangan teater baru Indonesia, tidak hanya berarti pementasan, pementasan dan pementasan saja. Satu kali, memang keramaian pementasan menentukan. Satu saat pementasan bisa sepi. Para pekerja teater libur besar-besaran dan meninggalkan kandang sampai sepi-mati. Tapi mereka kemudian muncul di sektor lain dan menghidupkan sesuatu--yang pada akhirnya kalau direkonstruksi--jelas, sengaja tak sengaja, sedang mempersiapkan iklim teater yang lebih baik.

Film-film yang baik, bacaan yang baik, suasana pekerjaan yang baik, pendapatan yang baik, ilham yang baik, transportasi yang baik, tingkat kehidupan yang baik, guru-guru yang baik, mahasiswa yang baik, buruh-buruh yang baik, keadaan sosial, ekonomi, politik yang baik, pendeknya segalanya yang ada dalam kehidupan yang membaik, akan mempengaruhi kesehatan pertumbuhan teater. Di dalam satu kehidupan yang sehat, masyarakat akan memberi dan menerima. Mereka tidak hanya akan menuntut teater sebagai tempat untuk menyalurkan impian--yang tidak terlaksana dalam keadaan sehari-hari. Tetapi mereka juga bersedia mengikuti impian orang-orang teater itu, kendati pun tak/belum mereka kenal dalam kehidupan sehari-hari.

HARMONISNYA SEGALA SEKTOR

Jadi, kalau kemudian timbul pertanyaan, apa yang diperlukan sekarang untuk memperkembangkan teater Indonesia. Rasanya tak ada jawaban lain kecuali adanya perimbangan beberapa sektor secara harmonis. Bidang penulisan tidak akan berkembang kalau tidak ada kegiatan pementasan. Kegiatan pementasan tidak akan laju kalau tidak didukung oleh penulisan kritik dan apresiasi. Apresiasi tidak akan terlaksana jika tidak ada kompromi dan perimbangan antara pementasan yang mapan dan

pementasan yang eksperimental. Dan perimbangan itu tidak akan dapat terlaksana jika tidak ada ikatan batin, ikatan batin berupa jaminan hidup. Dan jaminan hidup itu bisa menenteramkan bila kemudian ada pola manajemen yang baik, sehingga membahagiakan tidak hanya sutradaranya, tapi juga pemain-pemain dan pekerja-pekerja tanggunya.

Di Jakarta misalnya, sudah ada kehidupan grup yang kontinyu, tapi belum didukung oleh pola manajemen yang tepat. Akhirnya banyak kali terjadi kekesalan yang kemudian berakibat perpecahan, kemacetan produksi karena tidak adanya tenaga pengelola yang baik untuk mengatur orang-orang yang kretis itu. Kalau bicara tentang masalah teater dan kemajuannya di masa yang akan datang, kini sudah saatnya membicarakan hal itu. Satu problem yang mungkin belum terpikirkan, belum perlu digarap di masa-masa yang lalu.

Hal yang lain, misalnya, kini sudah diperlukan tenaga yang bergerak untuk "menjajakan" teater, mempromosikan dan mensponsori atau memperdagangkan sebuah pertunjukan yang sudah siap melalui latihan berbulan-bulan. Sekarang, setiap produksi hanya habis dalam beberapa hari pementasan di satu tempat, TIM, misalnya. Padahal sebuah pementasan yang baik, seharusnya bisa dikelilingkan, dijual, kalau tidak diperkenalkan kepada penduduk beberapa kota besar. Siapa tahu juga ke pelosok-pelosok daerah. Orang-orang teater yang ada sekarang, baru mampu menciptakan tontonan, belum mampu "menjajakannya". Hal ini sudah dicoba oleh Teater Keliling pimpinan Derry dan Rudolf Puspa yang dengan teaternya sempat menembus seluruh pelosok Tanah Air, Malaysia dan Australia. Banyak pertunjukan yang jauh lebih bagus, dari grup Teater Kecil, Bengkel Teater dan Teater Populer yang sebenarnya membutuhkan tenaga penjual yang dapat memperkenalkan mereka ke daerah-daerah. Bila itu terlaksana, perimbangan antara produksi dan apresiasi akan terpelihara dan dinikmati secara luas.

Namun di atas semua itu, masih akan tetap ada pertanyaan-pertanyaan. Apakah orang-orang teater yang ada sekarang sebenarnya pada suatu saat akan siap untuk melayani kebutuhan masyarakat, bila masyarakat sudah siap menerima teater sebagai salah satu kebutuhan mereka? Bila segala sesuatu menjadi rutin, semacam pekerjaan, semacam keharusan untuk muncul, demi memelihara harapan penonton, masihkah orang akan memiliki semangat yang "gila" sebagaimana misalnya diperlihatkan oleh banyak grup teater remaja sekarang? Tidakkah

mereka akan jadi bosan dan malahan kemudian menyebrang, karena capek, mencari profesi lain? Hal ini sebenarnya sekarang sudah ada bibitnya. Lihat saja, sementara lebih dari seratus grup tiap tahun berjuang untuk mendapat kesempatan muncul secara berkala di TIM, beberapa grup senior yang memang punya jatah untuk muncul, tidak bisa memenuhi targetnya. Bahkan grup pengikut festival yang kemudian menang dan berhasil mendapatkan jatah main di TIM, sudah ada yang mundur karena tidak mampu memproduksi lagi dengan berbagai macam alasan.

Perkembangan teater di Indonesia sekarang sudah didukung oleh banyak tenaga yang kreatif.

Meskipun dukungan ini masih tetap memerlukan lebih banyak tenaga lagi, yang sering tidak terpenuhi adalah dukungan tenaga yang non kreatif, tenaga administrasi, tenaga pemikir, tenaga organisator dan sebagainya. Mereka perlu dibujuk supaya sektor tersebut tidak kosong, kalau perlu, harus dikeluarkan dana untuk menyulut kehidupan satu pojok yang masih sepi itu. Soalnya, kalau itu tidak segera ada, orang-orang yang kreatif itu akan bekerja sia-sia. Kalau nasib baik, bisa terus, kalau tidak, segalanya akan hilang, tak berbekas.

Jakarta 1981



RIWAYAT HIDUP

Putu Wijaya — nama lengkap I Gusti Ngurah Putu Wijaya lahir di Puri Anom, Tabanan, Bali, 11 April 1944.

Pendidikan: Fakultas Hukum Gajah Mada, ASRI - Yogya.

Menjadi wartawan TEMPO dan ZAMAN. Sutradara di TEATER MANDIRI. Menulis cerpen, novel, sandiwara dan skenario.

Buku-buku yang sudah terbit antara lain: TELEGRAM, STASIUN, PABRIK, KEOK, BOM, ES, dan lain-lainnya.

Suatu Peristiwa Teater

Oleh: N. Riantiarno

Terus terang sungguh tidak gampang berbicara tentang teater. Teater tidak dapat hanya sekedar dibicarakan, tetapi harus digumuli, dihayati, dan *dihidupi*. Jadi, jika kita ingin tahu serba banyak tentang teater, jangan bersikap seperti penonton dari luar etalase toko. Masuklah ke dalam, jamahlah benda-benda yang sudah jadi pusat perhatian kita. Kemudian bertanya tentang segala hal benda itu dan beli! Jadikan benda itu milik sendiri!

Membeli dan Memiliki

Ada dua kata yang harus dijabarkan, kata *beli* (membeli) dan memiliki. Tentu saja teater mempunyai pengertian lebih dari sekedar sebuah toko atau sebuah restoran. Akan tetapi, dengan gambaran ini, maksud jadi lebih jelas. Oleh karena itu, timbul soal, begitu mudahkan kita *membeli* sesuatu untuk jadi *milik* kita? Untuk memperoleh sesuatu pastilah kita harus mengorbankan sesuatu pula. Misalnya, untuk menonton suatu pementasan teater, kita harus mengesampingkan banyak hal, kita harus meluangkan waktu. Atau untuk menjadi *pekerja* teater, seakan kita menyia-nyaiakan masa remaja dengan mempelajari hal-hal yang berhubungan dengan teater. Mungkin dilakukan dengan belajar lewat akademi teater, lewat grup-grup atau lokarya atau hanya dari buku dan ceramah. Dengan cara itu, makna *beli* dan *memiliki* dapat lebih jelas. Jadi, harus ada usaha keras dari dalam diri kita sendiri.

Teater tidak mungkin dapat dijabarkan dalam dua atau tiga alinea saja. Begitu juga kata *beli* dan *milik* yang sudah kita pahami masih belum menentukan apa-apa. Hal ini masih perlu penjelasan, yang mungkin bagi kita sulit, sebab

sesuatu yang harus jadi milik kita itu memang dari *luar* diri kita. Misalnya, kita sudah membaca "persiapan seorang Aktor"-nya Stanislavski, atau "Enam Pelajaran Calon Aktor"-nya Boleslavski, atau sebut saja banyak buku teori tentang teater. Buku serta pementasan Rendra sudah kita hafal, juga tulisan Martin Esslin, Brecht, Ionesco, Artaud, Goethe, dan Grotovski. Sementara itu, kita juga mencintai teater rakyat yang tradisional. Ceramah dan kritik teater yang ada di majalah dan koran tidak kita lewatkan. Akan tapi, bagi *pekerja teater*, itu belum cukup sebab ada perbedaan pengalaman antara seorang yang hanya melihat etalase toko dengan seorang yang ada dalam toko serta bergaul intim dengan benda-benda yang ada dalam toko itu. Artinya, ada banyak hal lain yang harus melengkapi. Kita harus *ada dalam toko*, harus masuk ke dalam teater, lebur, merenunginya, mengerjakan, serta menyusup ke dalam kemungkinan-kemungkinan dalam teater yang tidak terbilang banyaknya. Kita harus memilih bidang yang sesuai dengan kemampuan serta target kita.

Ada beberapa bidang yang masing-masing tidak kurang penting satu sama lain. Tidak dapat dianggap bahwa bidang *acting* lebih mulia daripada bidang *art directing*, atau tidak dapat disebut pula seorang tukang lampu jauh lebih berharga dari seorang tukang kerek layar. Masing-masing sama penting, masing-masing punya kelebihan sendiri, dan masing-masing harus saling mengisi untuk mengejar suatu hasil yang maksimum.

Teater dapat mempunyai pengertian sebagai *tontonan yang sekaligus tempat tontonannya*. Seni drama hanya salah satu di antaranya. Tari-tarian dapat menjadi tontonan, juga seni suara.

Sering dilemparkan pertanyaan yang bikin para pemula bingung. Seperti misalnya, apa beda antara drama dengan teater? Ketoprak itu dapatkah disebut teater? Ada orang yang bilang bahwa ketoprak bukan teater. Padahal semua tontonan adalah teater, penilaiannya hanya akan berkisar pada buruk atau baiknya tontonan itu. Misalnya dapatkah dikatakan unsur nyanyian dalam *macapat* buruk seluruhnya, atau pun unsur musik Barat yang *do re mi fa sol la si do* ada kelebihan sendiri dibanding patokan *ji ro lu pat mo nem ji* bagi orang Jawa, atau *da mi na ti la da* bagi orang Sunda. Semua masing-masing punya kelebihan sendiri, dan *pekerja* teater harus jeli dengan kelebihan dan kekurangan masing-masing, seperti halnya dalam unsur-unsur lagu itu.

Di samping itu, seorang *pekerja teater* tidak boleh melupakan *sejarah teater*, suatu unsur penting dalam teater. Mengetahui serta memahaminya akan membuat lapang dada serta menghargai bentuk apapun yang diproyeksikan oleh teater.

Persoalan-persoalan yang diproyeksikan itu tidak akan lari jauh dari persoalan tentang manusia. Sejak Thespis sehingga Chekov, sejak Aristophanus sehingga Putu Wijaya, sejak Moliere sehingga Arthur Miller yang dikemukakan tidak lain adalah persoalan manusia. Oleh karena itu, *pekerja teater* akan memahaminya benar, apabila ia berpikir dalam kerangka sejarah teater itu, yakni persoalan-persoalan tentang manusia.

Teater dengan dan Tanpa Konsep

Teater secara garis besar dapat dibagi menjadi dua bagian, yaitu teater dengan konsep (A) dan teater tanpa konsep (B).

Teater dengan Konsep

Teater dengan konsep adalah suatu teater yang dikerjakan dengan suatu tujuan tertentu. Dengan atau tanpa naskah, eksperimental atau tradisional—jika tujuannya kesenian—ia dapat digolongkan bentuk teater dengan konsep ini. Ambisi para pekerjanya tidak dapat dipungkiri. Mungkin pengertian kesenian tidak dapat dijabarkan, mungkin yang tampak hanya unsur-unsur hiburan saja. Teaternya dapat disebut konvensional (yang menuruti aturan), surealistik; magis, realistik, naturalistik, absurd dan banyak lagi bentuk lainnya. Dengan dalih apapun membayangkannya suatu konsep di belakang kegiatan teater ini, membikin ia sebagai karya cipta yang punya nilai sendiri dalam hidup manusia.

Teater tanpa Konsep

Teater tanpa konsep atau *teater murni* adalah teater yang terjadi begitu saja. Jadi, dapat menggemirakan, dapat konyol, mengharukan atau pun mengerikan. Ketika kehidupan berjalan biasa di sebuah pasar, misalnya, tiba-tiba orang gempar. Seorang tukang sayur telah membunuh langganannya dengan pisau. Seorang perempuan tergelimpang dengan mandi darah, seorang tukang sayur dengan pisau berlumuran darah di tangannya. Mereka ada di pusat arena, yang terbentuk dari kerumunan orang. Akan tetapi, orang yang berkerumun itu hanya diam saja, bengong. Tidak berapa lama dua orang polisi datang. Ketika polisi itu memborgol si tukang sayur, hadirin yang tadinya pasif menonton, sekarang aktif memukuli tukang sayur. Pemain teater kini bukan lagi dua orang, tukang sayur dan korban, tetapi beberapa orang, padahal merekalah penyebabnya. Memang, di sekeliling kita, banyak sekali terjadi peristiwa *teater murni* seperti itu. Pembunuhan terhadap dedengkot The Beatle, John Lennon bulan Desember 1980, misalnya, dapat juga digolongkan sebagai peristiwa *teater murni*.

Dalam perkembangan selanjutnya, banyak pemikir dan pekerja teater yang berusaha membuat wajah *teater tanpa konsep*, atau mengharapkan terjadinya peristiwa *teater murni*. Ada yang melewati cara mandi lumpur, rindu sawah ladang dan banyak lagi cara-cara ekstrim yang dipergunakan untuk dapat memperoleh wajah *teater murni*.

Misalnya, pernah terjadi orang membangun gedung dan lobang perlindungan di sebidang tanah seluas sekian hektar. Konon ini disebutnya *teater murni*. Di pentaskan di situ peristiwa peperangan, yang dalam hal ini dipergunakan sekian puluh truk, sekian puluh jip, sekian puluh tank baja, sekian puluh ribu pucuk senapan yang berisi peluru kosong. Para penonton dibawa dengan beberapa bus untuk menyaksikan peperangan yang terjadi. Memang dahsyat sekali dan banyak yang terbunuh oleh pedang, belati, bayonet, dan peluru. Banyak tank baja meledak dan beberapa gedung sengaja dihancurkan. Akan tapi, orang pun akan lekas-lekas dapat menjawab lebih dasyat lagi sandiwara-sandiwara perang yang sungguh-sungguh terjadi ketika PD II, misalnya, ketika pasukan Sekutu mendarat di pantai Norwegia.

Contoh di atas menunjukkan bahwa sebuah teater dengan konsep alurnya harus disetujui oleh sesama pemain. Jadi, ada perjanjian yang harus diikuti. Teater tanpa konsep dapat terwujud

karena alur ada dapat juga tidak. Mungkin sudah diketahui sebelumnya oleh salah satu pihak, tetapi mungkin sama sekali tidak diketahui. Tidak diduga sebelumnya sebab ia memang bagian dari hidup sehari-hari, ada campur tangan garis takdir dan nasib di dalamnya.

Teater murni terjadi setua sejarah manusia. Akan tapi, dalam hal ini sebaiknya dibicarakan *teater dengan konsep* yang pada dasarnya adalah interpretasi dari *teater murni*. Ia sebagai isi, cermin dari kehidupan, sikap, serta usaha manusiawi untuk mengangkat harkat kemanusiaan. Meskipun bentuk yang dihasilkan tampak seakan-akan sebuah permainan, tetapi di balik semua itu, pada dasarnya kegiatan itu lahir dari budi daya seorang seniman.

Teater tidak akan berkisar jauh dari pengalaman pembuatnya. Oleh karena itu, kesimpulan-kesimpulannya berbeda-beda. Sebagai contoh, berdasarkan pengalaman saya, beberapa calon pemain pernah diberi tugas berceritera tentang pisau. Masing-masing mempunyai *persepsi* yang berbeda tentang pisau itu.

Salah seorang berceritera tentang pisau itu untuk memotong daging, ayam. Seorang lainnya berkata dengan gagah, pisau layak dibawa kemana-mana untuk berjaga diri jika di tengah jalan dirampok orang. Salah seorang lagi ketakutan dan berceritera dengan dahi penuh keringat. Ia menderita trauma; pisau adalah alat membunuh. Katanya, sewaktu kecil hampir mati akibat sebuah pisau tanpa sengaja ditusukkan oleh seorang kawannya di lambung sebelah kanan.

Tampak, seorang pekerja teater, tidaklah pantas menutup diri dengan hanya pengetahuan, teori-teori bertele, serta melupakan apa yang terjadi di sekelilingnya. Apa yang dilihatnya, didengarnya, dialaminya—biar sekecil apa pun atau mungkin sepele di dalam perkiraan orang lain—tidak boleh diremehkan.

Misalkan kita kebetulan menyaksikan luapan kegembiraan seseorang, kemarahan atau kemesraan. Bagi pekerja teater, janganlah cuma wujud peristiwanya saja yang kita perhatikan, melainkan juga sebab-musabab serta akibat-akibatnya. Ini kewajiban pekerja teater jangan lewatkan hal-hal yang berkaitan dengan manusia. Jangan biarkan kita bingung oleh pertanyaan apakah teater itu? Untuk sementara lupakan dulu pertanyaan-pertanyaan itu. Andaikan ada pertanyaan, tanyakanlah pada diri kita sendiri. "Mau apa kita dengan teater?" Ini akan membikin kita kreatif. Rubahlah 3 pertanyaan yang dulu pernah sangat

populer, yaitu apa, mengapa dan bagaimana yang kemudian menjadi mengapa, dan lalu bagaimana?

Empat Cara

Ada beberapa cara yang ditempuh orang untuk menciptakan suatu peristiwa teater. Seorang pengarah, dapat disebut sutradara, yang katanya muak dan merasa terjajah oleh naskah. Oleh karena itu, ia menjalankan cara latihan-latihan improvisasi. Di dalam latihan itu biasanya diperoleh nomor-nomor pertunjukan yang terjadi dari sebuah tema. Tema ini dapat diberikan oleh pengarah, tetapi dapat juga lahir dari keinginan aktor sendiri. Misalnya, sebuah tema *pisau*. Seorang atau dua orang atau tiga orang, dalam tempo sekian menit harus mengkonsentrasikan segenap kemampuannya untuk menciptakan suatu peristiwa tentang *pisau*. Adegan apa pun yang terjadi berkisar tentang pisau. Kemudian nomor-nomor lain ditelusuri. Ketika dianggap matang, beberapa nomor hasil latihan selama ini dipertunjukkan. Seorang pengarah lain, melakukan latihan rutin bersama aktor-aktornya. Setelah sekian lama, si pengarah mencoba membikin sebuah naskah yang disesuaikan dengan kemampuan para aktornya. Naskah itu dibuat dengan kesadaran serta mempertimbangkan kelemahan dan kekuatan para aktornya. Ada juga yang hanya bertolak dari naskah pengarang sandiwara. Pengarah yang mengikuti cara ini biasanya hanya sutradara dan tidak punya bakat untuk menulis. Mereka menggantungkan segala kegiatan sepenuhnya kepada penulis naskah sandiwara. Akan tetapi, bukan mustahil seorang penulis naskah sandiwara, mengarahkan sendiri hasil karyanya di dalam grup teater yang ia pimpin. Cara seperti ini dapat berhasil, dapat juga tidak. Ini bergantung pada bobot yang dimiliki oleh penulis naskah merangkap pengarah itu. Saya sendiri mengikuti cara yang terakhir. Banyak pengalaman menarik yang saya peroleh. Ada dua sisi yang dapat saya kembangkan. Pertama, dalam posisi penulis naskah sandiwara, dan kedua dalam pengarah suatu peristiwa teater. Sementara itu, beberapa hal kecil melengkapi kedua sisi itu.

Pengalaman Pribadi

Saya masih ingat apa yang terjadi waktu itu. Mula-mula memang sayalah yang paling aktif berceritera pada setiap orang teater tentang maksud mendirikan sebuah grup. Kemudian saya mengajak siapa saja yang berminat. Sementara itu, sebuah naskah tulisan saya sendiri sudah siap,

sedangkan nama untuk grup baru ini belum ditemukan. Oleh karena itu, beberapa teman menyarankan untuk sekaligus membuat anggaran dasar (AD) dan anggaran rumah tangga (ART).

Dalam hati saya timbul pertanyaan, "Bukan kah AD dan ART itu diperlukan untuk suatu organisasi besar atau organisasi massa? Untuk organisasi kesenian yang bentuknya lebih menyerupai paguyuban, pentingkah itu?" Aturan-aturan tentu nantinya akan ada, tetapi tidak tertulis agar masing-masing anggota dapat menjalankannya secara tidak kaku. Lagipula tentu saja tidak akan ada gaji bulanan sebab paguyuban ini bukan PT atau NV.

Pada kesempatan berkumpul bersama—di hari yang telah sama-sama ditentukan—saya perkirakan akan ada 25 orang datang, tetapi ternyata hanya 7 orang. Saya lalu ingat Teguh Karya, guru saya, yang pernah mengatakan bahwa jika kamu kumpulkan 40 orang untuk mempelajari teater, kemudian kau temukan satu atau paling banyak 2 orang untuk mempelajari teater secara sungguh-sungguh bersyukurlah sebab itu sudah cukup memadai. Teater memang belum termasuk bidang kesenian yang disukai.

Saya memang harus merasa bersyukur sebab pertemuan hari itu sungguh sangat intim. Saya masih belum berkata apa-apa tentang naskah serta rencana pertunjukan. Kami hanya berbicara tentang sejarah pembentukan grup-grup teater lain yang pada hakikatnya serupa satu sama lain. Kemudian saya lemparkan sebuah nama, yang tiba-tiba saja melintas di dalam kepala saya koma. Saya usulkan agar grup yang dibentuk ini diberi nama Teater Koma. Mengapa koma? tanya salah seorang. "Koma berarti bukan titik, berarti masih ada kelanjutannya, terus gelisah, terus mencari dan tidak akan selesai," jawab saya. "Akan tetapi, dapat juga diartikan *sekarat*, kata saya lagi. Akan tetapi, bukan arti ini yang saya maksud. *Koma* arti pertama itulah yang saya kehendaki. Setelah berdebat ke sana ke mari akhirnya nama itu disetujui juga. Kemudian, percakapan sampai ke sasaran bentuk teater yang akan kami coba. Di dalam kepala saya hanya ada keinginan untuk membuat teater yang paling tidak harus punya bentuk yang lain dibandingkan dengan teater-teater yang sudah ada waktu itu. Saya mempelajari teori-teori teater di ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia), praktek berteater di Teater Populer, dan mempelajari teater-teater rakyat/tradisional sewaktu memperoleh kesempatan berkeliling Indonesia selama 6 bulan. Modal itu tampaknya belum cukup juga. Konsep berteater masih tampak kabur bayangannya. Dengan kata

lain, keinginan mendirikan grup teater ternyata lebih banyak dipengaruhi keinginan yang sangat pribadi sifatnya.

Mendirikan grup teater ternyata tidak segampang yang saya kira. Lebih-lebih ketika diingatkan kepada saya bahwa harus ada biaya latihan, tempat untuk latihan, biaya mendirikan set, bikin kostum dan properti, belum lagi makan bagi para pekerja ketika kami bermain. Semua kesulitan sudah terlampaui, di tempat dalam keadaan bagaimanapun nanti kami akan memen-taskan sandiwara yang sudah kami latih sekian bulan itu. Sementara itu suatu teater dengan konsep harus didukung oleh dua hal, yang artistik dan soal-soal yang menyangkut teknis tidak mungkin dikerjakan sendirian!

Setelah berlatih sekian lama, sampailah pada hari pesta yang ditunggu-tunggu oleh setiap pekerja teater, yaitu hari perdana pementasan. Sebetulnya yang paling menarik bukanlah hari perdana pementasan itu saja, tetapi juga hari pertama berlatih. Bayangkan pada saat-saat latihan itu kami bergumul dengan segala macam kesulitan, segala macam kemungkinan. Kadang persoalan seakan-akan sudah buntu, padahal hal itu sebetulnya hanya disebabkan kami begitu *ner-vous*, akibat dikejar-kejar target.

Cermin dari Zamannya

Teater adalah semacam cermin dari zaman-nya. Pengertian ini bukan berarti bahwa teater adalah semacam *surat kabar* yang hanya berisi berita-berita faktual saja. Harus ada semacam interpretasi dari kejadian-kejadian yang aktual, yang mungkin juga faktual. Dengan dasar seperti inilah *Teater Koma* bekerja. Konsumennya diusahakan bukan melulu satu golongan saja, tetapi segala lapisan. Jadi, dapat untuk orang berpendidikan dan dapat untuk orang yang bukan berpendidikan. Untuk itu, terkadang sebuah naskah yang saya tulis harus dirombak, ditambah sana-sini, dikurangi atau ditambah. Itu terjadi sebab kami semua aktif di dalam latihan-latihan serta tiba-tiba, barangkali, menemukan sesuatu yang dapat mengena jika dilemparkan pada saat dan situasi yang tepat. Semuanya tidak jadi soal sebab naskah bagi saya memang hanyalah titik tolak saja, semacam kendaraan. Dia tidak berjalan serta mencari arah sendiri. Dengan demikian, ketika kami memasuki kendaraan itu, mengisinya dengan bahan bakar. Jadi, proses teater sudah dimulai.

Naskah sandiwara, sebagai kendaraan, se-

yogyanya memang tidak harus mengikat serta memerintah kita. Ia dapat lentur sebab kita menghendakinya. Akan tetapi sebagaimana juga kendaraan, kita memang harus mengetahui serba segala hal tentang anatomi serta karakter dari naskah itu sendiri. Selain itu, sebagai pekerja teater, bukan hanya kendaraan (naskah) yang harus diketahuinya, tetapi juga penumpang kendaraan (pekerja), tempat yang akan dituju (target), cuaca, jarak, serta menentukan jalan yang mesti ditempuh (masa latihan). Di tempat yang kita tuju itulah terjadinya pementasan perdana kita. Kemudian hal yang tidak kurang pentingnya yang harus diperhitungkan adalah penonton. Beberapa orang kadang-kadang dengan pongahnya ingin melupakan peranan penonton, yang sebetulnya merupakan kesombongan yang tidak berdasar.

Pembenaran

Di bagian penutup, perlu diingatkan sesuatu. Tadi saya singgung soal kendaraan (tanpa konteks), yang dapat menimbulkan kejadian yang tidak wajar. Keanehan pada dasarnya tidak lagi menjadi sesuatu yang aneh jika ada hubungan antara motif dengan sasaran.

Kewajaran, antara lain, juga dapat didukung oleh adanya pembenaran (*justification*). Namun, dapat pula terjadi karena adanya suatu perjanjian bersama antara pekerja teater dengan penikmat (penonton). Pembenaran diperlukan dalam diri kita yang mengerjakan teater. Ini soal paling mendasar yang kadang sering dilupakan para pemula.

Di dalam pembenaran terkandung pengertian logika, arti, simbolisasi dan hubungan simpatik serta intim antarpekerja teater dengan penikmat teater. Pembenaran semacam itu seperti halnya ketika kita berbicara tentang gelas yang kita pegang, tetapi gerakan kita semakin tidak meyakinkan orang lain bahwa kita memang betul-betul memegang gelas. Misalnya lagi, ketika kita bermain di tengah lapangan kemudian kita bicara bahwa sekarang ini kita sudah berada di tengah hutan. Mana hutannya? Jika kita tidak sanggup meyakinkan orang bahwa hutan yang kita ciptakan itu sekaligus tercipta dalam angan-angan para penikmat, kita dapat dianggap konyol serta memuakkan. Sebaliknya kalau kita mampu, orang pun akan sama-sama mengiyakan ketika kita berkata lantang bahwa saya adalah van den Bosch, kamu orang pribumi yang harus menuruti saya, tanam paksa ini demi kebaikan kalian juga. Nah, para penonton bisa-bisa membenci kita (peranan van den Bosch)—padahal lihat saja, tubuh kita kerdil dan kulit kita coklat terbakar matahari yang sama sekali tidak ada mirip dengan orang kulit putih. Akan tetapi, mengapa pernyataan ini dibenarkan? Jawabannya lantaran adanya pembenaran.

Pembenaran dapat menentukan bermutu atau tidaknya suatu peristiwa teater. Ditambah dengan adanya *dimensi*, lengkaplah bobot teater sebagai peristiwa kesenian. Namun, soal dimensi tidak seorang seniman pun dapat dipaksa untuk menciptakannya. Itu menyangkut bakat serta kematangan.



RIWAYAT HIDUP

N. Riantiarno, lahir di Cirebon, 6 Juni 1949. Pendidikan terakhir di ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia) dan STF (Sekolah Tinggi Filsafat) Driyarkara.

Mengenal teater sejak tahun 1966. Tahun 1968, bersama Teguh Karya, Slamet Raharjo, serta beberapa kawan lain mendirikan Teater Populer. 1 Maret 1977 mendirikan dan memimpin Teater Koma hingga sekarang. Tahun 1978, mengikuti seminar penulisan, International Writing Program di Iowa, USA. Sekembalinya dari Amerika, bekerja sebagai karyawan di Majalah *Zaman*.

Beberapa kali memenangkan sayembara penulisan naskah sandiwara DKJ (1972, 1973, 1974, dan 1975). Tahun 1977 memenangkan sayembara naskah drama anak-anak yang diselenggarakan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Tahun 1978 pada Festival Film Indonesia di Ujung Pandang bersama sutradara Ami Priono merebut piala Citra atas penulisan skenario terbaik di film *Jakarta Jakarta*.

Selama bekerja di teater pernah memainkan karya-karya FG Lorca, Shakespeare, Sophocles, Strindberg, N. Gogol, Tennessee Williams, Karel Capek, Bertolt Brecht, Yukio Mishima, Chekov, dan Buchner.

Selain bermain di teater, juga main dalam film-film, antara lain *Wajah Seorang Laki-laki*, *Cinta Pertama*, *Ranjang Pengantin*, *Surat Undangan* dan *Jakarta Jakarta*. Menulis banyak naskah drama dan skenario film, juga menulis kritik teater dan film di *Sinar Harapan*, *Kompas*, *Aktuil*, *Zaman*. Sejak mendirikan Teater Koma, giat menyutradarai naskah-naskah drama tulisan sendiri untuk Taman Ismail Marzuki dan TVRI.

Kesenian Sriwijaya di Seberang Selat Malaka

Oleh: Soekmono

PENGARUH SRIWIJAYA

Dalam sejarah kesenian Thailand kita dapatkan istilah *Sriwijaya* untuk menamakan babakan waktu dari abad VIII sampai abad XIII Masehi, dan juga untuk menamakan langgam seni—baik seni arca maupun seni bangun—yang berkembang dalam kurun waktu tersebut (1971;1977). Untuk jelasnya baiklah pembagian itu kita terakan di bawah ini.

1. Zaman dan Kesenian Dwarawati
abad VI sampai abad XI.
2. Zaman dan Kesenian Sriwijaya
abad VIII sampai abad XIII.
3. Zaman dan Kesenian Lopburi
abad XI sampai abad XIII.
4. Zaman dan Kesenian Chiengsaen
abad XI sampai abad XVIII.
5. Zaman dan Kesenian Sukhothai
abad XIII sampai abad XIV.
6. Zaman dan Kesenian U-Thong
abad XII sampai abad XV.
7. Zaman dan Kesenian Ayuthia
abad XIV sampai abad XVIII.
8. Zaman dan Kesenian Bangkok
abad XVIII sampai abad XX¹⁾.

Istilah *Sriwijaya* dalam daftar di atas itu tampak sangat meyakinkan akan kedudukan dan peranannya dalam perkembangan sejarah kesenian Thailand sehingga sejak dikenalnya lebih dari setengah abad yang lalu tidak pernah dipersoalkan. Mom Chao Chand dan Khien Yimsiri

(1957:53) bahkan berpendapat bahwa seni Sriwijaya itu merupakan satu kesatuan langgam yang berkembang di Indonesia dan Thailand bersama-sama. Dua buah arca Buddha yang ditemukan di daerah Chiangmai di ujung Utara Thailand, dan yang masing-masing dikenal dengan sebutan *Buddha Hitam* dan *Khun Phra*, serupa benar dengan arca-arca dari Candi Borobudur dan Candi Mendut sehingga tidak perlu dan tidak dapat lagi disangsikan akan kenyataannya sebagai dua tunas dari satu pohon Gupta. Hal ini memberi gambaran bahwa seni Sriwijaya itu bagi Thailand merupakan suatu langgam seni yang mendasari serta melatarbelakangi secara nyata perkembangan sejarah kesenian Thai seluruhnya.

Masalah jarak yang memisahkan daerah Jawa Tengah dan daerah Chiangmai tidak dibahas oleh para penulis buku *Thai Monumental Bronzes* tadi, tetapi justru oleh Silp Birasri dalam kata pengantarnya pada terbitan buku itu (Chand, 1957:12-13). Dikatakannya bahwa mungkin sekali Chaiya—daerah ditemukannya *prasasti Ligor* yang berangka tahun 775 Masehi merupakan pelabuhan utama kerajaan Sriwijaya untuk menyebarluaskan kekuatan politik serta budayanya ke Thailand. Setelah jatuhnya kekuasaan Sriwijaya di Jawa, Chaiya masih terus mendukung kesenian Sriwijaya, bahkan berhasil meneruskannya ke daerah Chiangmai di bagian paling Utara Thailand.

Pada umumnya orang berpendapat bahwa langgam seni Sriwijaya itu tidak sedemikian jauh jangkauannya. Menurut lazimnya, yang disebut langgam Sriwijaya itu adalah jenis dan corak kesenian yang terutama sekali berkembang di bagian ujung Selatan Thailand sejak dari abad VIII sam-

1. Nomor 1—3 biasa disebut pra-Thai, sedangkan nomor 4—8 disebut Thai.

pai abad XIII dan yang khusus diabdikan kepada agama Buda Mahayana.

Akhir-akhir ini di Thailand ada suara baru yang tidak hanya menentang cara pembagian sejarah kesenian Thailand sebagaimana dikenal sekarang ini, tetapi juga menentang pula disamakannya *zaman* dan *langgam* dalam pembagian itu (Krairiksh, 1977). Khusus mengenai istilah *Sriwijaya* dikemukakan oleh pembawa suara baru itu, Dr. Piriya Krairiksh (1977:15) bahwa pengertian yang terkandung di dalamnya sangat membingungkan kalau tidak mengacaukan. Zaman Sriwijaya memang ada dalam sejarah Thailand, tetapi sesungguhnya hanyalah merupakan suatu gambaran kerajaan tanpa peta yang jelas. Demikian pula seni Sriwijaya memang pernah juga berkembang dalam rangka sejarah kesenian Thailand, tetapi sesungguhnya lebih berupa suatu jenis seni yang masih mencari langgam. Adanya daerah kerajaan Sriwijaya di Thailand memang dapat dibuktikan dengan adanya prasasti Ligor di dekat kota Nakhorn Si Thammarat. Tidak mustahil bahwa kerajaan itu berkuasa di sana selama beberapa abad. Akan tetapi, sampai berapa luas kekuasaannya dan berapa besar pengaruhnya terhadap pusat-pusat kebudayaan di sekitarnya, seperti Chaiya dan Sathing Phra, misalnya, tidak dapat dikatakan sesuatu apa. Tidak dapat diabaikan pula adalah kenyataan bahwa Nakhorn Si Thammarat sendiri antara abad XI dan XIII termasuk dalam lingkungan pengaruh kebudayaan Khmer sehingga tidak tepatlah untuk menyebut semua hasil seni di sana yang bercorak Buda Mahayana dan berasal dari abad VII sampai XIII dengan istilah *Sriwijaya*. Lebih dekatlah kepada kenyataan kiranya bilamana *Sriwijaya* itu kita gambarkan sebagai suatu tahap saja dalam sejarah yang amat panjang dari daerah Nakhorn Si Thammarat (Krairiksh, 1977:15)

Bangunan Langgam Sriwijaya

Menurut prasasti Ligor Raja Sriwijaya mendirikan tiga buah bangunan suci dari bata sebagai tempat bersemayam Padmapani, Cakyamuni, dan Wajrapani, dalam pengabdianya kepada para Jina yang terbaik di kesepuluh penjuru mata angin. Selanjutnya dikatakan oleh prasasti itu bahwa pendeta istana yang bernama Jayanta membangun pula tiga buah stupa atas perintah raja. Juga diberitakan bahwa setelah Jayanta ini wafat muridnya yang bernama Adhimukti membangun pula dua buah caitya lain lagi dari bata di dekat ketiga caitya yang terdahulu. Keterangan-

keterangan itu (Sastri, 1949) jelas menggambarkan bahwa kekuasaan Sriwijaya di daerah Teluk Bandon itu cukup mantap dan berlangsung cukup lama.

Menurut para ahli di Thailand, ketiga bangunan suci yang didirikan oleh Raja Sriwijaya di Chaiya adalah yang sekarang dikenal dengan nama-nama: Wat Kaeo, Wat Lung, dan Wat Phrathat. Bangunan-bangunan yang diusahakan oleh Jayanta dan Adhimukti tidak dapat diketahui di mana tepatnya didirikannya. Di Nakhorn Si Thammarat sendiri ada sebuah stupa yang besar sekali dan menurut keterangan di dalamnya ada bangunan lain yang jauh lebih kecil. Bangunan yang *terkurung* dan sekarang tidak tampak itulah yang dikatakan berasal dari zaman Sriwijaya dan yang menunjukkan langgam Sriwijaya. Hanya saja, sampai sekarang cerita itu belum dapat dipastikan ataupun disangkal kebenarannya.

Bangunan-bangunan langgam Sriwijaya lainnya yang didapatkan di daerah ujung selatan Thailand dan yang masih ada sisa-sisanya adalah Wat Si Yang serta Wat Sathing Phra di Sathing Phra dan Kao Noi Chedi di Songkhla.

Keadaan candi-candi itu sekarang amat berbeda-beda. Wat Kaeo masih merupakan suatu bangunan dari bata yang cukup besar dan sepiintas mengingatkan kita kepada candi-candi di Indonesia dengan denahnya yang bujur sangkar beserta penampil-penampilnya pada keempat sisinya. Yang menarik perhatian ialah bahwa pada salah satu sisinya masih terdapat sebuah tiang bulat bersegi delapan, yang rupanya bersama pasangannya, (yang sudah runtuh sama sekali) mengapit pintu masuk ke bilik. Adanya hiasan tugu oktagonal saja sebenarnya sudah cukup untuk menyangsikan sifat ataupun langgam Sriwijaya bangunannya, dalam arti bahwa ragam hias semacam itu tidak kita jumpai di negara kita.

Wat Lung hanya merupakan gundukan tanah belaka yang penuh ditutupi tumbuh-tumbuhan, dengan di sana sini tumpukan batu bata yang untuk sebagian masih dalam susunan. Di atas *bukit* ini masih tampak berbagai potongan arca yang tidak lagi berbentuk, terbuat dari batu.

Phra Borom That di gugusan Wat Phra That adalah sebuah bangunan kecil yang sangat menarik perhatian karena seluruh bentuk dan penampilannya serupa benar dengan candi di Jawa-Tengah. Candi itu berdiri di tengah kolam yang airnya biru menggenang bagian kakinya, sedangkan pelatarannya ditandai oleh empat buah stupa dari bata pada keempat sudutnya. Sayang sekali bahwa persamaannya dengan candi kita

menjadi pudar ketika diperoleh keterangan bahwa Phara Borom That sebagaimana adanya sekarang ini adalah hasil pemugaran sekitar tahun 1900 Masehi, sewaktu pemerintahan Raja Chulalongkorn, 1868—1910, meskipun oleh para ahli Thailand ditegaskan serta diyakini bahwa pemugaran itu sama sekali tidak mengubah wujud serta bentuk aslinya. Pangeran Subhadradis Diskul, bahkan menduga bahwa mungkin sekali bangunan candi yang diselubungi stupa besar di Nakhorn Si Thammarat itu serupa pula bentuknya dengan candi kecil yang pernah dipugar ini (Diskul, 1971).

Wat Si Yang di Sathing Phra adalah sebuah bangunan segi empat dari bata yang rupanya menjadi landasan untuk sebuah stupa yang kini telah hilang sama sekali. Yang menjadi petunjuk akan langgam Sriwijayanya dari bangunan ini adalah terutama sekali hiasannya pada dinding kaki bangunannya, yang berupa bidang-bidang persegi-empat yang secara berseling-seling menonjol dari permukaan dinding tadi dan di sudut-sudut tampak seperti memperkuat konstruksinya. Hiasan serupa kita dapati pula pada stupa di Wat Sathing Phra, yang keadaannya sedikit lebih utuh dari Wat Si Yang, dan juga pada Kao Noi Chedi di atas bukit sedikit di luar kota Songkhla. Kao Noi Chedi ini sangat sayang sudah runtuh sama sekali, padahal di berbagai tempat pada kakinya masih tampak sisa-sisa lepa yang cukup tebal dan relung-relung yang tentunya dahulu berisi patung-patung.

Malaysia bukanlah negara yang kaya akan bangunan candi. Satu-satunya daerah yang ada candinya adalah Kedah, negara bagian yang terletak di ujung utara Malaysia Barat dekat perbatasan dengan Thailand di tepi Selat Malaka.

Sangat menarik perhatian ialah bahwa di Kedah ini rupanya seluruh kemampuan membangun candi dipusatkan di satu daerah, yaitu di sekitar muara Sungai Merbok (1940;1959). Lebih dari lima puluh buah candi, semuanya berukuran kecil, bagaikan berdesak-desakan bergerombol di sepanjang bagian hilir Sungai Bujang, Sungai Batu Pahat, Sungai Muda dan Sungai Merbok sendiri.

Dari semua candi di Kedah itu hanya beberapa saja yang telah diselidiki dan diteliti, sedangkan yang telah dipugar sesuai dengan persyaratan anastylosis hanyalah Candi Bukit Batu Pahat (Lamb, 1960). Pemugaran ini tidak berhasil menampilkan bentuk bangunannya secara keseluruhan karena batu-batunya hanya cukup untuk membangun kembali candinya sampai dinding

batas lantai biliknya saja. Demikian pula halnya dengan tiga buah candi lain, yang demi pengamanan dan keselamatannya telah dibongkar sama sekali dan kemudian dipindah dari situsnya untuk dibangun kembali di halaman museum lapangan di kaki bukit tempat berdirinya Candi Bukit Batu Pahat. Candi-candi selebihnya masih menunggu penanganannya di tempatnya masing-masing, dalam keadaan terlantar dan kurang terurus setelah terganggu keadaannya oleh penggalian-penggalian percobaan Quaritch Wales dan lain-lain.

Meskipun di Kedah itu tidak ada satu candi pun yang dapat diketahui kembali bentuk asli keseluruhannya, denahnya yang dapat diungkapkan melalui penggalian-penggalian ternyata memberi bahan penelitian yang cukup menarik. Beberapa candi denahnya bujursangkar tanpa penampil, dan beberapa lainnya persegi panjang, juga tanpa penampil, kecuali tentu saja bagian depannya tempat adanya tangga masuk. Kebanyakan candi-candi itu berdiri di atas sebuah batur, yang tidak hanya menyediakan pradaksinapatha di sekeliling kaki candi, tetapi juga sebuah serambi di muka candinya oleh karena pada sisi ini batur ini menjorok ke depan cukup jauh. Pada Candi Bukit Batu Pahat hal ini tampak jelas sekali sebagai suatu bagian yang tidak terpisahkan dari candinya. Umpak-umpak yang berderet teratur di batur itu menunjukkan bahwa serambi itu dahulunya beratap.

Sampai sekarang di Kedah belum terdengar suara yang menuntut penamaan *Sriwijaya* untuk langgam seni peninggalan-peninggalan purbakalanya, pada hal dalam sejarah terdapat kepastian bahwa Kedah dan Sriwijaya merupakan kerajaan kembar dalam abad XI. Sebagaimana kita ketahui, pada permulaan abad XI ini raja Sriwijaya erat bersahabat dengan Raja Cola di India Selatan, tetapi kira-kira duapuluh tahun kemudian persahabatan itu berubah menjadi permusuhan ketika Raja Cola mengirimkan armadanya untuk menundukkan dan menawan Raja Kadara (Kedah) serta merebut ibukota kerajaannya Sriwijaya. Sejumlah daerah dan tempat lain, di antaranya Pannai di Sumatera Utara, ditaklukkan pula, dan pada akhirnya Kadara sendiri juga diterjang ekspedisi Cola (Krom, 1931:250; Sastri, 1949:80)

KEDAH DAN SRIWIJAYA—SATU KERAJAAN

Dari prasasti Raja Cola yang memperingati kemenangannya itulah kita dapat menarik kesim-

pulan bahwa Kedah dan Sriwijaya adalah satu kerajaan atau setidaknya tidaknya bernaung di bawah satu orang raja, dengan menguasai daerah sebelah-menyebelah Selat Malaka. Oleh karena itu, persamaan denah yang demikian tepatnya antara Candi Bukit Batu Pahat di Kedah dan biaro Si Topayan di dekat Sungai Panai, Padang Lawas Sumatera Utara mau tidak mau menimbulkan pemikiran akan sesuatu hubungan yang erat. Ditambah lagi dengan kenyataan bahwa pun candi-candi lain di Kedah hanya dapat diperbandingkan, baik denahnya maupun penggunaan serta cara pengerjaan bahan-bahan bangunannya dengan biaro-biaro di Padang Lawas, tetapi tidak sama sekali dengan candi-candi di Jawa-Tengah ataupun di Jawa-Timur sehingga tidak terlalu jauh dari kebenaranlah kiranya kalau kita menarik kesimpulan bahwa kerajaan Kembar Kedah-Sriwijaya menghasilkan pula seni bangun kembar.

Mengenai penentuan tarikh biaro-biaro di Padang Lawas sudahlah jelas bahwa berbagai angka tahun yang ditemukan membenarkan abad XI sampai abad XII sebagai masa pengembangannya. Sedikit sulit adalah penentuan tarikh candi-candi yang terdapatkan di Kedah. Menurut Quaritch Wales candi-candi yang agak ke hulu Sungai Bujang berasal dari abad VII sampai abad X, sedangkan yang lebih ke hilir mendekati Sungai Merbok berasal dari abad XI dan abad XII. Adapun candi-candi yang ada di sebelah selatan Sungai Merbok, umurnya lebih muda lagi dan berasal dari abad XII sampai abad XV (Lamb, 1959:109). Lamb sendiri lebih cenderung untuk menempatkan semua candi di sebelah Utara Sungai Merbok dalam kurun waktu antara abad IX dan abad XI, dan semua candi di sebelah Selatannya antara abad XI dan abad XV (Lamb, 1959:110). Tanpa mendalami masalahnya lebih lanjut jelaslah juga kiranya bahwa candi-candi di Kedah dan di Padang Lawas memang sangat erat bertalian, baik mengenai arsitekturnya maupun mengenai masa perkembangannya.

Adanya kerajaan kembar Kedah—Sriwijaya yang disertai dengan adanya arsitektur kembar Candi Bukit Batu Pahat—Biaro Si Topayan tentu saja menimbulkan pertanyaan yang sangat menarik perhatian, tetapi sangat sulit diberi jawabannya. Pertanyaan itu ialah apa hubungannya Padang Lawas dengan Sriwijaya? Mungkinkah biaro-biaro di Padang Lawas itu merupakan hasil seni bangun Sriwijaya? Mungkin pulakah candi-candi di Kedah itu pun hasil seni bangun Sriwijaya? Lalu, apa kaitannya semua itu dengan

seni bangun Sriwijaya yang kita dapati di daerah Chaiya dan Songkhla?

Kalau benar Sriwijayalah yang menjadi tali pengikat antara ketiga pusat kegiatan pembangunan candi itu maka satu hal segera menjadi jelas, yaitu bahwa perbedaan umur ikut bicara. Seperti kita ketahui, candi-candi di sekitar Chaiya dihubungkan dengan prasasti Ligor dan dibangunnya pada pertengahan kedua abad VIII Masehi. Candi-candi di Kedah dan di Padang Lawas lebih muda dua tiga abad.

Perbedaan umur yang cukup jauh ini mungkin sekali terpancarkan juga dalam keagamaan yang menjadi latar belakangnya. Candi-candi di Thailand Selatan jelas-jelas diabdikan kepada agama Buda Mahayana. Akan tetapi, tidak demikianlah candi-candi di Kedah dan di Padang Lawas. Candi Bukit Batu Pahat, misalnya, masih dipertengkarkan agama apa yang menjadi latar belakangnya: bukti-bukti akan sifat kebudaannya cukup kuat, tetapi sama kuatnya pula bukti-bukti yang mendukung sifat kesiwaannya (Soekmono, 1974:98—102). Agama Buda Tantrayanakah? Kemungkinan inilah kiranya yang paling dapat diterima. Oleh karena itu, tampilah persamaannya dengan biaro-biaro di Padang Lawas, yang dilatarbelakangi oleh agama Buda Tantrayana pula!

Dalam tinjauan sekarang ini sama sekali tidak disinggung soal adanya benda-benda lepas seperti patung dan sebagainya, yang sudah barang tentu turut serta mengungkapkan permasalahan yang kita hadapi. Sebabnya ialah tidak ada kandungan maksud untuk menjadikan tinjauan ini suatu telaah yang mendalam dan menyeluruh. Lagi pula, benda-benda lepas—lebih-lebih kalau berukuran kecil—sangat mudah dipindah-pindah sehingga tidak menjamin kaitannya dengan tempat ditemukannya. Dalam penentuan umur candi-candi di Kedah, misalnya, Quaritch Wales (Lamb, 1960:105—106) mendasarkan pendapatnya terutama sekali kepada benda-benda kecil bertulisan.

But, assuming that the epigraphical analysis is correct, these objects were in every case highly portable and could provide no more than a possible *terminus ante quem*. Even Wales, when discussing what he called a Gupta period figure in a site which he thought might date from the 9th or 10th centuries. A.D., was forced to admit that old objects might be preserved in newer structures.

Kemungkinan demikian sekali lagi membawa kita ke Candi Bukit Batu Pahat. Sebagaimana sudah dikemukakan, denah dan beberapa petunjuk

bangunannya membawa kita ke Padang Lawas sehingga Candi Bukit Batu Pahat kita tempatkan di sekitar abad XI. Pendapat yang sampai sekarang bertahan ialah bahwa candi tersebut harus berasal dari abad VIII atau abad IX, berdasarkan penelitian terhadap kepingan-kepingan emas yang ada huruf-hurufnya dan juga ada gambar-gambar dewanya, dan yang didapatkan sebagai bagian dari peripihnya. Karena tidak mustahil bahwa peripih lama dipakai untuk bangunan baru atau bangunan baru didirikan dengan diberi pendaman peripih lama maka tidak ada keberatannya untuk menempatkan bangunan Candi Bukit Batu Pahat itu dalam abad XI dan dengan demikian dapat dibenarkan persamaan denahnya dengan biaro Si Topayan.

Dalam hal menghadapi benda-benda lepas itu sangatlah menarik perhatian bahwa di daerah Chaiya ditemukan dua buah patung dari perunggu hitam yang langsung mengingatkan kita kepada seni patung Jawa Tengah. Kedua patung tadi menggambarkan Awalokitecwara. Yang satu, yang sekarang merupakan kebanggaan Museum Nasional di Bangkok, hampir sebesar manusia ukurannya, tetapi bagian atas kepalanya, lengan-lengannya dan bagian bawah tubuhnya telah hilang. Meskipun cacat berat, tetapi tidak dapat diingkari keindahannya yang benar-benar luar biasa. Adapun patung yang satunya lagi, ukurannya jauh lebih kecil. Meskipun hanya kakinya saja yang hilang, keindahannya tidak terlalu menonjol seperti patung yang pertama tadi.

Mengingat bahwa patung Awalokita yang amat indah itu hanya dapat diperbandingkan dengan apa yang dapat kita jumpai di Jawa Tengah, timbullah pertanyaan yang lain lagi, yaitu tidakkah lebih tepat untuk menamakan langgam seni yang berkembang di daerah Chaiya itu langgam Sailendra dan bukan Sriwijaya? Penamaan ini kiranya tidak bertentangan dengan

kenyataan bahwa salah satu candi di Chaiya, yaitu Phra Borom That Chaiya, justru mengingatkan para ahli Thailand sendiri kepada candi-candi Jawa Tengah.

Demikianlah masalah yang kita hadapi sekarang ialah bagaimana menjelaskan kenyataan-kenyataan seperti berikut ini.

1. Adanya persamaan langgam seni Sriwijaya di Thailand Selatan dengan kesenian Jawa Tengah (sekitar abad VIII sampai abad X).
2. Adanya persamaan seni bangun di Kedah dan di Padang Lawas di sekitar abad XI.
3. Adanya persamaan raja yang memerintah di Kedah dan di Sriwijaya pada abad XI.
4. Adanya *tali halus* yang mengikat Thailand Selatan, Kedah, Padang Lawas, Sriwijaya, dan Jawa Tengah.

DAFTAR PUSTAKA

- Bosch. 19 "Chandi Bukit Batu Pahat: a Report on the Excavation of an Ancient Temple in Kedah". Three additional Notes. Dalam *BKI*.
- Chand, Emcee dan Khien Yimsiri. 1957. *Thai Monumental Bronzes*. Bangkok.
- Diskul, M.C. Subhadradis. 1971. *Art in Thailand: A brief History*. Bangkok.
- Krom. 1931. *Hindoe-Javaansche Geschiedenis*.
- Lamb, Alastair. 1959. "Some notes on the distribution of Indianised sites in Kedah". Dalam *Journal of the South Seas Society*, XV. 1960. "Report on the excavation and reconstruction of Chandi Bukit Batu Pahat, Central Kedah". Dalam *Federation Museums Journal*, Vol. V, New Series.
- Krairiksh, Piriya. 1977. *Art Styles in Thailand: A selection from National Provincial museums and An Essay on conceptualisation*. Bangkok.
- Sastri, K.A. Nilakantha. 1949. *History of Sriwijaya*. Madras.
- Soekmono. 1974. *Candi, fungsi dan pengertiannya*.
- Wales, H.G. Quaritch. 1940. "Archaeological researches on Ancient Indian Colonization in Malaya". Dalam *JMBRAS* XVIII.

Penelitian dan Pencatatan Adat Istiadat

Oleh: Sagimun

Bagi bangsa Indonesia terlebih-lebih yang hidup di dalam masyarakat pedesaan di pelosok-pelosok tanah air kita, adat atau adat istiadat merupakan sesuatu yang melibatkan setiap orang di dalam setiap kegiatannya, di dalam kehidupannya sehari-hari. Seluruh hidupnya dapat dikatakan serba dilingkungi oleh adat istiadat. Tegasnya kehidupan sehari-hari mereka tidak dapat dipisahkan dari kehidupan adat istiadatnya. Bagi mereka benar-benar berlaku pepatah adat, "*Adat sepanjang jalan, cupak sepanjang betung*", artinya, tiap-tiap pekerjaan ada adat atau aturannya. Duduk atau berdiri, makan atau minum, berpakaian, mendirikan rumah, berhias, bercakap atau berbicara, bergaul, baik dengan orang tua maupun orang-orang muda, baik dengan laki-laki maupun dengan perempuan dan sebagainya, semua ada adatnya.

Demikianlah hidup di dalam masyarakat pedesaan terutama di pelosok-pelosok, mengerjakan sesuatu atau apa saja hendaklah menurut apa yang dibiasakan atau menurut apa yang terkandung di dalam pepatah adat yang berbunyi "*Adat diisi, lembaga dituang*". Jadi adat istiadat atau kebiasaan adalah gejala-gejala kemasyarakatan yang bersifat tetap sementara, artinya tetap dalam waktu atau masa tertentu.

PERUBAHAN

Manusia dan kebudayaan adalah dwi tunggal yang tidak dapat dipisahkan (ada manusia ada kebudayaan, tidak ada manusia tidak ada kebudayaan), maka perubahan dan perkembangan kebudayaan (*cultural change and cultural development*) dapat dan memang sering disatukan dengan perubahan sosial (*social change*). Dan adat istiadat sebagai unsur kebudayaan yang penting

tidak dapat pula luput dari perubahan dan pembaharuan.

Proses perubahan dan pembaharuan sosial atau kebudayaan memang merupakan suatu keharusan dalam perkembangan suatu masyarakat, suatu keharusan dalam perkembangan kebudayaan. Masyarakat atau kebudayaan yang ingin maju harus mengalami perubahan dan pembaharuan. Akan tetapi soalnya ialah bagaimana mempercepat proses perubahan pembaharuan itu tanpa menimbulkan kegoncangan yang dapat mengundang kericuhan atau keributan di dalam masyarakat. Tentu saja untuk ini diperlukan suatu pengamanan.

Namun, pengamanan itu tidak boleh berarti mencegah atau menolak perubahan dan pembaharuan. Bertindak demikian berarti kita/masyarakat bersikap dan bertindak konservatif atau kolot. Pengamanan itu juga tidak boleh bersifat a priori, memusuhi yang baru dan mempertahankan, apalagi mengembalikan yang lama. Kalau demikian maka kita bertindak atau bersikap reasioner. Tentu saja juga tidak dapat kita menutup diri, hanya karena demi mengamankan diri dari pengaruh kebudayaan dari luar lalu menutup pintu dan mengucilkan diri. Hal ini tidak mungkin mengingat hasrat kita bangsa Indonesia untuk maju dan mengingat letak geografis tanah air kita.

GEJALA REAKTIF

Di dalam masyarakat Indonesia masih sering terdapat gejala-gejala reaktif dalam menghadapi penerimaan pengetrapan hasil kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi, sungguhpun masyarakat kita dan terutama pada pemimpin kita mengakui dan tidak meragukan pentingnya

peranan ilmu pengetahuan dan teknologi dalam menunjang pembangunan nasional ini demi mendorong kemajuan dan perubahan serta pembaharuan masyarakat Indonesia.

Kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi biasanya diterima tidak dengan begitu saja tanpa menimbulkan kegoncangan di negara-negara yang sedang berkembang. Akan tetapi ia selalu diawali dengan ketegangan-ketegangan. Apalagi jika di dalam masyarakat di Asia pada umumnya dan juga di Indonesia, timbul kecurigaan bahwa kemajuan dan modernisasi itu identik dengan westernisasi, bahwa kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi itu identik dengan sekularisasi. Seperti diketahui di dalam perkembangan ilmu dan teknologi itu sering terjadi proses dehumanisasi, yang menyangkut masalah perikemanusiaan dan eksistensi manusia sebagai makhluk Tuhan.

Kadang-kadang westernisasi atau pandangan yang terlalu diarahkan ke barat (Eropa) menimbulkan kecurigaan di kalangan bangsa Asia dan juga di kalangan bangsa Indonesia, karena adanya hubungan menjajah dan dijajah pada masa lampau.

Menerima dan menerapkan hasil-hasil kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi akan besar sekali pengaruhnya dalam tata nilai masyarakat tradisional seperti masyarakat petani yang sebagian besar masih meliputi tanah air kita. Penerimaan itu pasti akan mengakibatkan pula timbulnya norma-norma baru, cara-cara bekerja yang baru, hubungan antara perorangan yang berpola baru, sikap yang baru, cara berpikir baru, mental baru dan sebagainya, yang berbeda dan tidak sama dengan norma-norma yang lama, dengan cara bekerja *"yang sudah dilazimkan oleh adat"* sejak dahulu kala, berbeda dan tidak sama dengan hubungan antara perorangan yang tradisional, berbeda dan tidak sama dengan sikap cara berpikir dan mental yang lama.

PENYESUAIAN

Menghadapi perubahan dan pembaharuan, apalagi jika perubahan dan pembaharuan itu sangat cepat prosesnya, maka banyak kalangan masyarakat yang masih hidup dalam lingkungan adat istiadat, seperti di Bali misalnya, dewasa ini yang bersikap dan bertindak bijaksana. Adat istiadat bagi mereka bukan barang yang statis, dan tidak mengenal perubahan atau pembaharuan. Adat istiadat memang terbuka untuk perubahan dan pembaharuan. Seperti pepatah adat yang mengatakan, *"Habis adat karena kerelaan"* atau *"Hilang adat tegak mufakat"*, artinya, adat itu dapat diubah atau ditiadakan oleh mufakat,

dengan persetujuan atau perdamaian bersama. Adat istiadat memang berdasar pada pepatah yang berbunyi, *"Bulat kata di mufakat"* demikian masyarakat yang hidup di Sumatra mengatakan.

Di dalam masyarakat yang belum mengenal hukum seperti undang-undang tertulis, belum mengenal pengadilan seperti yang kita kenal sekarang ini, adat istiadatlah dasar kehidupan bersama, yang menimbulkan hubungan-hubungan yang bersifat peraturan-peraturan (lazimnya dan sering tidak tertulis) bagi anggota masyarakat yang bersangkutan. Para anggota masyarakat itu harus mengindahkan peraturan-peraturan itu. Mereka tidak lagi menanyakan atau mempersoalkan mengapa sesuatu gejala adat istiadat harus dituruti dan dilaksanakan.

Bagi rakyat Indonesia adat dan hukum adat berpangkal pada kehendak nenek moyang yang biasanya sangat dihormati, bahkan didewadewakan. Adat sering pula dianggap bersendi pada kehendak dewa-dewa. Oleh karena itu sangat menarik perhatian pula bahwasanya peraturan-peraturan hukum adat oleh rakyat sering pula dianggap sebagai berasal dari nenek moyang legendaris. Misalnya di Tana Toraja, orang mengatakan bahwa dengan *Aluk Sanda Pitunna/Aluk 7777* (Tandilinting, 1975:12), Pandalino (salah seorang moyang yang dihormati oleh orang-orang Toraja) mengatur dan menyusun kekuasaannya yang dinamakan *Tondok Leperengan Bulan* (Kerajaan Toraja pada jaman dahulu kala).

Selama rakyat masih berpegang teguh pada kepercayaan dan tradisi lama, peraturan-peraturan hukum itu akan kekal adanya. Siapa yang menyalahi atau melanggar peraturan-peraturan adat, akan tertimpa kutukan nenek moyang atau kesalahan, artinya, mendapat bencana karena bersalah kepada orang-orang keramat atau yang dimuliakan. Namun ini tidaklah berarti bahwa adat atau hukum adat patang berubah.

Di dalam buku *Adat Minangkabau Menghadapi Revolusi*, Buya Hamka menyatakan bahwa adat itu ada dua macam. Pertama adat Jahiliyah dan kedua adat Islamiyah. Tatkala raja-raja Budha membawa agama dan pelajaran Budha ke Indonesia, agama tersebut telah ditelan oleh Minangkabau dan dicocokkan dengan adat istiadatnya. Raja hanya sebagai daulat yang dipertuan, dia hanya sebagai lambang persatuan saja. Kuasa yang sebenarnya terletak pada sidang kerapatan penghulu di tiap-tiap nagari, yang berkuasa di atas penghulu itu ialah kata mufakat.

Setelah agama Islam masuk, agama itu pun dicocokkan pula dengan masyarakat. Lalu terkenallah pepatah, "*Adat bersendi syarak, syarak bersendi kitabullah*". "*Syarak mengata adat memakai*", "*Mesjid sebuah, Balairung seruang*". Penghulu yang tadinya menerima pusaka dari Papatih nan Sebatang dan Datuk Ketemangungan, sekarang memakai pusaka daripada Rasulullah, yaitu menyuruh berbuat baik dan mencegah berbuat jahat.

Menurut Buya Hamka, adat itu terbagi atas empat, yaitu adat nan teradat, adat istiadat, adat nan diadatkan, dan adat istikmal. (Hamka, 1963:26—27). Perkataan adat adalah suatu istilah yang dikutip dari bahasa Arab, tetapi boleh dikatakan telah diterima dalam bahasa Indonesia. Mula-mula istilah itu berarti kebiasaan (Van Dijk, 1975:5). Dengan nama ini sekarang dimaksudkan, "Semua kebiasaan dan kebiasaan Indonesia di semua lapangan hidup, jadi juga semua peraturan tentang tingkah laku. Jadi di dalamnya termuat pula peraturan-peraturan hukum yang melingkupi dan mengatur hidup bersama orang Indonesia. Jadi di dalam kata adat di sini sudah tercakup pengertian hukum adat."

Prof. Mr. Van Vollen Hoven, seorang ahli hukum adat terkenal, telah meningkatkan pelajaran hukum adat menjadi suatu cabang ilmu pengetahuan sendiri. Menurutnya dalam kata adat istiadat itu termaktub pengertian hukum Indonesia dan kesusilaan rakyat lainnya, hukum adat dan adat lainnya tidak dapat dipisahkan. Keduanya hanya mungkin dapat dibedakan sebagai adat yang mempunyai dan adat-adat yang tidak mempunyai akibat hukum. Selain itu dalam istilah hukum adat galibnya terkandung suatu arti yang lebih luas daripada apa yang dimaksudkan orang dengan kata atau istilah hukum di Eropa, seperti peraturan-peraturan mengenai pakaian, pangkat, pertunangan dan sebagainya. Peraturan-peraturan itu rupanya dianggap demikian penting oleh berbagai golongan tertentu dari masyarakat, sehingga dipertahankan dengan paksa (Van Dijk, 1975:6).

Jadi hukum adat yang sudah tercakup dalam pengertian itu lebih luas jangkauannya daripada hukum dalam pengertian hukum di Eropa, karena di dalamnya terkandung pula peraturan-peraturan tertentu mengenai, pakaian, rumah dan bagian-bagiannya, perhiasan, senjata, pertunangan, pangkat, gelar, nama, dan sebagainya.

UNSUR-UNSUR YANG KONSTAN

Meskipun sesuatu masyarakat dan

kebudayaan termasuk adat istiadatnya mengalami perubahan dan perkembangan, namun di dalamnya ada unsur-unsur yang *konstan*, yakni unsur-unsur yang tetap dan ada unsur-unsur yang *variable*, yakni unsur-unsur yang berubah-ubah. Jadi di dalam kebudayaan pada umumnya dan juga di dalam adat istiadat ada unsur-unsur yang konstan dan ada unsur-unsur yang variable.

Unsur-unsur yang konstan, yang tetap, yang memelihara kesinambungan atau kontinuitas antara masa lampau dan sekarang, antara sekarang dan masa yang akan datang. Jadi unsur-unsur yang tetap inilah yang memelihara keseimbangan antara kontinuitas antara kemarin, kini dan esok. Andaikata unsur-unsur yang konstan ini tidak ada, maka sudah tentu generasi sekarang tidak perlu dan tidak akan dapat mengerti generasi kemarin, demikian pula generasi esok atau generasi yang akan datang tidak akan mengerti generasi yang mendahuluinya. Jikalau unsur-unsur yang konstan menjamin adanya kesinambungan atau kontinuitas antara kemarin, kini, dan esok, antara generasi yang satu dan generasi yang mendahuluinya, maka unsur-unsur yang variablelah yang menjamin adanya perubahan dan pembaharuan yang terus menerus, sebagai suatu masyarakat atau kebudayaan mengalami kemajuan dan perkembangan. Masyarakat seperti itu adalah masyarakat dan kebudayaan yang hidup, mengalami kemajuan dan perkembangan. Jadi antara kedua unsur itu, yang konstan dan yang variable seolah-olah terjadi suatu pertentangan. Unsur-unsur yang konstan ingin memelihara yang telah ada sedang unsur-unsur yang variable sudah cenderung untuk mengadakan perubahan dan pembaharuan. Bahkan sering ingin membuang yang telah ada dan menggantikannya dengan yang baru. Di dalam adat istiadat sering dipertentangkan antara golongan yang disebut kolot dan golongan yang disebut modern.

Dalam pertentangan yang hampir selalu ada ini, harus diciptakan suatu keserasian, suatu keselarasan atau harmoni yang indah antara yang bertahan dan yang berubah, antara yang ingin mempertahankan dan yang cenderung untuk mengadakan perubahan serta pembaharuan, antara tradisi yang kolot yang ingin tetap bertahan dan inovasi yang menginginkan perubahan dan pembaharuan. Jikalau kelarasan dan keserasian ini tidak segera tercipta, maka akan terjadi disharmoni dan akan timbul disfungsi. Disharmoni di dalam masyarakat, disfungsi sosial budaya akan menimbulkan masalah sosial budaya dan akan mengundang kegoncangan serta kericuhan di dalam masyarakat. Gangguan-gangguan di

bidang sosial budaya, termasuk gangguan di bidang adat istiadat dapat pula mengandung dan menimbulkan gangguan-gangguan di bidang politik dan ekonomi. Jadi goncangan di bidang adat istiadat dan sosial budaya dapat mengganggu stabilitas politik, ekonomi atau stabilitas keamanan dan ketentraman umum.

Jikalau diteliti lebih mendalam, di dalam adat istiadat memang terdapat banyak peraturan yang ada sanksinya bila tidak dituruti, jika dilanggar ada akibatnya dan mereka yang melanggar adat itu dapat dituntut dan dihukum. Adat dan sanksinya memang kebanyakan tidak ditulis atau dibukukan. Jadi adat itu mempunyai akibat hukum atau yang di dalam bahasa Belanda di sebut "rechtsgevolg". Semuanya itu termasuk dalam hukum adat.

SULIT DIMENGERTI?

Kadang-kadang juga mereka yang hidup dalam lingkungan adat istiadat tidak begitu mengerti lagi mengapa mereka harus melakukan tindakan tertentu yang dilazimkan oleh adat. Misalnya, orang mau saja mengadakan atau melaksanakan sesuatu yang sudah menjadi suatu keharusan agar tidak mendapat kemurkaan atau kutukan dari yang dianggapnya membawa atau menciptakan peraturan yang sudah jadi adat istiadat itu (nenek moyang atau leluhur yang dianggap keramat dan suci atau dewa yang dimuliakan). Adakalanya pula karena untuk menunjukkan rasa hormatnya kepada adat yang dianggapnya suci dan keramat. Bahkan sebenarnya banyak adat istiadat atau adat kebiasaan yang bagi kita yang hidup sekarang ini dianggap biadab dan tidak berperikemanusiaan, tetapi mereka pada jaman itu mentaatinya dan melakukannya karena didasarkan atas keadaan dan kepentingan sosial pada masa itu, misalnya, membunuh anak yang lahir cacat, membunuh orang yang sudah terlalu tua dan orang sakit yang tidak dapat diharapkan sembuh lagi. Adat atau kebiasaan ini dilakukan oleh bangsa alam (*natuurvolk*) atas dasar pertimbangan bahwa mereka itu menghambat dan menjadi beban masyarakat mereka yang hidupnya mengembara dan berpindah-pindah serta sering berperang. Adat istiadat seperti ini hilang karena adanya perkembangan sosial serta majunya kebudayaan lahiriah dan rohaniah. Demikian pula misalnya adat istiadat atau kebiasaan membakar hidup-hidup janda yang mempunyai latar belakang relegius atau latar belakang kepercayaan. Adat istiadat mempunyai hubungan yang erat dengan kepercayaan atau agama. Adat

istiadat sering dikatakan berasal dari dewa-dewa. Para imam dan penghulu merupakan orang-orang yang menyimpan tradisi golongan. Mereka memperkuat kekuasaan adat istiadat karena mereka sendiri percaya dan menghubungkannya dengan larangan dan perintah para dewa. Sebagai contoh, di Tana Toraja dan di Bali tidak sembarang orang dapat melakukan atau memimpin upacara adat, misalnya, upacara pemakaman adat. Di Bali para pendeta atau pedanda, sedang di Tana Toraja, para pemangku adatlah yang mengerti yang disebut "*Aluk Todolo*", yang biasanya dipercayakan pemimpin upacara adat.

PENGARUH MITOLOGI

Memang banyak gejala adat istiadat yang timbul dari suatu kepercayaan atau agama dan ada hubungannya dengan pandangan mitologis, misalnya, penghormatan dan segala upacara yang erat hubungannya dengan penghormatan nenek moyang, pepunden atau di Sumatra Selatan disebut *pyang*. Kepercayaan kepada roh dan berbagai macam badan halus, penghormatan kepada leluhur atau nenek moyang dan dewa menimbulkan berbagai macam peraturan dan upacara adat seperti memberi sesaji atau persembahan tertentu pada waktu dan tempat tertentu pula, misalnya, masa anak dalam kandungan tujuh bulan, kelahiran, perkawinan dan sebagainya, yang dialami oleh manusia dalam daur atau lingkaran hidupnya sering harus disertai dengan pelbagai macam upacara adat dan selamatan agar semuanya dapat berjalan dengan baik dan dijauhkan dari gangguan roh-roh jahat.

Adalagi sekelompok orang biasa "*mendupai*" atau memberi sesaji barang-barang atau tempat yang dianggapnya sakti atau keramat pada hari atau waktu tertentu. Akan tetapi setelah orang itu, misalnya, memeluk agama Islam maka adat istiadat atau adat kebiasaan itu ditinggalkannya. Kadang-kadang pula terjadi perpindahan aksentuasi dalam suatu gejala adat istiadat. Orang tidak begitu lagi memperhatikan motif atau tujuan daripada suatu gejala adat istiadat. Perhatian dialihkan kepada upacara dan pestanya, contohnya, perayaan Sekaten yang terkenal dan tiap tahun diadakan di Yogyakarta dan Surakarta. Mula-mula Sekaten itu mempunyai dasar relegius dan erat hubungannya dengan kepercayaan agama Islam, yakni hari lahir atau maulud Nabi Muhammad saw. Sekarang Sekaten bagi rakyat Yogyakarta dan Surakarta lebih banyak merupakan semacam pasar malam tahunan, tempat rekreasi mencari hiburan dan kesenangan.

Gejala-gejala adat seperti tampak pada tingkatan bahasa, melakukan sembah dan berjalan jongkok adalah adat istiadat atau kebiasaan yang terbawa oleh feodalisme. Dahulu hal ini tampak dengan jelas terutama di daerah kerajaan seperti Solo atau Surakarta dan Yogyakarta. Perbedaan yang menyolok tampak dalam pakaian, bentuk rumah, bahasa, bahkan sampai kepada nama-nama tertentu.

Tidak semua orang boleh mengenakan pakaian atau corak kain tertentu, misalnya, kain yang coraknya disebut *parang rusak*, hanya boleh dipakai oleh para bangsawan tinggi (pangeran atau anak raja). Tidak semua orang, meskipun ia kaya dan mampu boleh memakai nama atau gelar tertentu. Kepada orang yang disegani tertentu atau bangsawan tidak boleh digunakan bahasa yang digunakan untuk orang biasa. Hal ini tampak dengan jelas dalam bahasa Jawa. Di tanah Bugis, misalnya, hanya orang bangsawan yang boleh membangun rumah yang lebih dari tiga *lontangnya* (lontang sama dengan petak rumah) atau rumah yang lebih dari dua *timpalaja*'nya. Di Tana Toraja hanya orang-orang tertentu yang boleh mengadakan upacara pemakaman adat yang disebut *mappalao*.

Setelah zaman berubah dan perbedaan tingkat golongan masyarakat hilang, seperti terasa sekali pada jaman keemasannya feodalisme maka berkuranglah adat istiadat yang menunjukkan jurang yang dalam dan lebar antara golongan ningrat dan rakyat biasa. Namun hal ini belum dapat hilang sama sekali. Bagaimanapun juga, misalnya, orang Bugis, Makassar yang tahu adat (yang tidak mau disebut kurang ajar atau tidak tahu adat) sungguh pun ia kaya dan mampu, ia tidak akan gegabah membuat rumah (adat) Bugis yang *lontangnya* lebih dari tiga. (Misalnya empat, lima atau lebih), atau membuat rumah yang *timpalajanya* lebih dari dua (tiga atau lima). Perubahan kedudukan sering pula membawa perubahan sikap dan juga perubahan adat kebiasaan. Misalnya, pada waktu si A masih menjadi juru tulis, ia sering mengunjungi dan makan di warung sate pinggir jalan, tetapi setelah si A jadi pegawai tinggi, ia tidak pantas lagi makan di warung sate di pinggir jalan. Adat istiadatnya atau adat kebiasaannya sebagai seorang pegawai tinggi sudah tidak sama lagi dengan adat istiadat dan kebiasaannya pada waktu ia masih pegawai rendah.

Masih banyak contoh lain mengenai adat, misalnya, dahulu orang yang telah nikah atau dianggap sudah dewasa, sering diberi *nama tua* atau gelar. Pemberian gelar atau nama tua itu biasanya disertai dengan upacara khusus untuk

itu. Misalnya, di Jawa, waktu kecil bernama Simin. Setelah ia nikah atau dianggapnya dewasa, ia diberi "nama tua" misalnya Kartosemito. Demikian pula di Sulawesi Selatan. Pada orang-orang suku bangsa Makassar sewaktu kecil bernama Abdullah. Setelah ia kawin atau dianggap telah dewasa, ia diberi nama tua atau gelarnya, misalnya, Daeng Happuji.

Sekarang adat pemberian nama tua atau gelar yang disertai upacara khusus sudah makin menipis atau tidak begitu diindahkan lagi. Bahkan ada gejala untuk mencari atau menciptakan nama keluarga atau *famili-naam* seperti halnya pada orang Barat atau nama marga pada orang Batak. Misalnya, seorang gadis bernama Anita, ayahnya bernama Suratman. Gadis itu lalu memakai nama lengkap Anita Suratman, tanpa melalui suatu upacara khusus dalam rangka adat istiadat pemberian nama tua atau gelar seperti dilazimkan atau diadatkan oleh orang-orang kita di beberapa daerah. Contoh lain orang-orang daerah yang pindah ke ibukota Jakarta, mula-mula tampak agak "kikuk". Mereka masih sering teguh memakai adat istiadat dan kebiasaan daerahnya. Lambat laun mereka meniru lalu "mengambil" adat kebiasaan kota Metropolitan Jakarta, bahkan bahasa dan terpengaruh oleh bahasa dan gaya Jakarta yang memang kuat dan besar daya tariknya.

Kita sering melihat bahwa kadang-kadang karena adanya suatu peristiwa penting apalagi karena adanya pandangan mitis dan relegius atau kepercayaan, timbullah gejala sosial yang baru, yang setelah dilakukan berulang kali akhirnya menjadi suatu adat kebiasaan.

Sebagai hal terakhir yang erat hubungannya dengan adat istiadat atau kebiasaan yang ingin kami singgung ialah soal mode. Di dalam masyarakat sering timbul mode baru yang sifatnya sementara untuk kemudian berlalu lagi dan berganti. Misalnya mode pakaian mini, new look, long dress, dan safari; safari; topi, potongan rambut, perkakas rumah tangga seperti misalnya kursi, lemari, cangkir, dan gelas. Hampir setiap tahun mode itu berganti, mode baru itu kemudian menghilang dan diganti dengan mode yang lebih baru lagi. Pengusaha-pengusaha yang lincah sering mempergunakan mode dan selera manusia yang ingin serba lain daripada yang lain ini dengan sebaik-baiknya dengan menciptakan mode-mode muthakir.

PERLUNYA "PENELITIAN" ADAT

Adat istiadat mencakup pengertian yang lebih luas daripada hanya kebiasaan, kelaziman

atau sekedar melaksanakan upacara saja. Dapat dikatakan bahwa seluruh hidup rakyat Indonesia, terutama yang hidup di desa-desa tidak dapat dipisahkan dari kehidupan adat istiadatnya. Adat istiadat sebagai salah satu unsur kebudayaan mempunyai arti yang sangat penting bagi suatu suku bangsa atau bangsa. Adat istiadat tumbuh dan berkembang bersama dengan tumbuhnya suku bangsa atau bangsa yang lain.

Kebudayaan (termasuk adat istiadat) yang hidup, apalagi yang ingin maju dan berkembang adalah kebudayaan yang dinamis dan terbuka untuk segala perubahan dan pembaharuan. Di dalam hal ini mungkin lebih bijaksana jikalau kita bersikap dan bertindak seperti kata pepatah adat, *Lapuk-lapuk diganti usang-usang dibaharui*, atau seperti kata pepatah adat yang lainnya, *Usang dibarui, lapuk dikajangi*, artinya diganti atau diperbaiki mana yang tidak baik. Atau kita sebaiknya bersikap dan bertindak seperti kata pepatah pula *Semak-semak disiangi, rimbun rimbun ditutuh*, artinya, kalau sudah bersemak ladang disiangi dicabut dan dibuang rumputnya, kalau sudah sangat rimbun daun pada pohon ditutuh, artinya, dipotong dan dibuang dahan-dahannya agar supaya terang.

Jadi, kalau diteliti lebih mendalam, di dalam adat istiadat memang terdapat banyak peraturan yang bersanksi, banyak diketemukan kaidah yang jika dilanggar ada akibatnya dan mereka yang melanggar adat itu dapat dituntut dan dihukum. Namun adat istiadat ternyata juga fleksibel dewasa ini, tergantung pada keadaan dan situasi jaman serta kondisi masyarakatnya seperti apa yang telah disebutkan di atas.

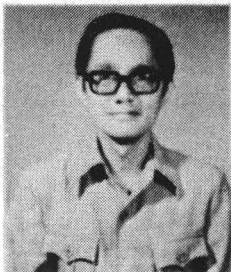
Indonesia terdiri dari beribu-ribu pulau yang berserakan di suatu wilayah yang luas dihuni oleh

bermacam-macam suku bangsa. Tiap suku bangsa mempunyai kebudayaan dan adat istiadatnya sendiri. Jadi di Indonesia terdapat pula beraneka ragam adat istiadat. Adat istiadat itu merupakan induk yang dihayati oleh tiap suku bangsa sesuai dengan kondisi dan latar belakang sejarah suku bangsa itu. Mengenal perbedaan di antara suku bangsa yang mendiami tanah air kita nan satu ini merupakan dasar dan jiwa persatuan dan kesatuan bangsa Indonesia. Semboyan "Bhineka Tunggal Ika" yang tercantum pada lambang negara kita, adalah prinsip yang lahir dari kenyataan ini.

Ketahanan Nasional dan kelanjutan hidup suatu bangsa sangat ditentukan oleh sikap kepribadian, baik tiap individu maupun kelompok masyarakat pendukungnya. Sebagai identitas, adat istiadat menjadi kebanggaan suatu suku bangsa atau bangsa. Ia menjadi hal yang berpadu dengan pribadi, baik tiap-tiap individu, maupun kelompok masyarakat pendukungnya. Masyarakat yang tidak mengenal identitasnya sebagai suku bangsa atau bangsa merupakan pertanda permulaan dari keruntuhan. Oleh karena itu maka dalam rangka mencari, mengenal, identitas bangsa Indonesia maupun suku bangsa yang tersebar di seluruh Nusantara, makin terasalah betapa pentingnya suatu penelitian dan pencatatan adat istiadat.

DAFTAR PUSTAKA

- Hamka. 1963. *Adat Minangkabau Menghadapi Revolusi*. Jakarta: Firma Tekad.
- Tandilinting, L.T. 1975. *Toraja dan Kebudayaanannya*. Tana Toraja: Yayasan Lepongan Bulan.
- Van Dijk. 1975. *Pengantar Hukum Adat Indonesia*. Bandung: Sumur Bandung.



DAFTAR RIWAYAT HIDUP

Sagimun Mulus Dumadi, lahir di Pare-Pare (Sulawesi Selatan) tanggal 21 Februari 1925. Dalam tugasnya di Departemen P dan K bermula sebagai Guru (Onderwijzer) di Pare-Pare Sulawesi Selatan pada tahun 1946. Kemudian Guru pada Sekolah Menengah Umum di Makasar (1949). Guru pada Sekolah Lanjutan Dpk. B.B. Pengarang di Yogyakarta (1950). Guru SMP Dpk Cabang Balai Bahasa Seksi Sidang Pengarang di Yogyakarta (1952). Pengatran Bahasa, Penata Bahasa pada Jawatan Kebudayaan di Yogya (1956-1960).

Pernah menjadi anggota pimpinan pada Lembaga Sejarah dan Antropologi di Jakarta (1965). Kepala Urusan Penerbitan dan Penerangan pada LSA Jakarta (1966). Anggota Direktorium Direktorat Jenderal Kebudayaan Jakarta pada tahun 1968. Ketua Bidang Dokumentasi dan Pengawasan pada LSA Jakarta (1966). Anggota Direktorium Direktorat Jenderal Kebudayaan Jakarta pada tahun 1968. Ketua Bidang Dokumentasi dan Pengawasan pada LSA Jakarta (1969) dan terakhir sebagai Kepala Bidang Adat Istiadat pada Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya sejak th. 1976 hingga masa pensiunnya (Maret 1981). Di samping itu mempunyai kegiatan menulis dalam berbagai bidang ($\pm$ ada 100 judul) anggota Badan Pembinaan Pahlawan Pusat Departemen Sosial-Jakarta.

ART AND THE FUTURE

by
Daoed Joesoef

Minister of Education and Culture, Republic of Indonesia.

Mr. Chairman,
Ladies and Gentlemen,

It is indeed an honour and a great pleasure for me today to address an audience of prominent thinkers, writers and artists who come together discussing **art and the future**.

Of these four words -- art and the future -- beside the article *the*, the word *and* apparently conveys a meaning which we can unanimously agree upon, i.e. a word which is conjunctive by nature, used between words or connecting words, phrases, clauses, and sentences of equal importance.

Concerning the word *art* I feel obliged to clarify what I mean by it in this context of our discussion.

In its most basic meaning, art signifies a skill or ability. This distinction holds true for its Latin antecedent, *ars*, as well as its German equivalent, *kunst*, derived from *konnen*, to be able. While art continues to be associated with basic skills, art of doing something like that of marketing or that of warfare. I use this word rather in terms of nonutilitarian or aesthetic activities: the art of painting, the art of poetry and the art of music, etc.

By way of this interpretation I tend to confine the meaning of the word art to the term of fine arts and not to that of liberal arts but in a more broader sense rather than in its original French version. The term fine arts is indeed a translation of the French *beaux-arts*, meaning the arts concerned only with the beautiful. Due to the bureaucratic structure of the French academies, the term came to be associated primarily with sculpture and painting, the concern of the Academie des Beaux Arts. Other artistic skills, like music and letters as well as architecture, partly owing to its semiutilitarian character, were artificially excluded because they came under the jurisdiction of other academies. The fine arts, in any rational view, however, must be broadened to include any aesthetically directed expression in visual, verbal or auditory images and symbols, such as architecture, sculpture, painting and the various related visual, plastic and graphic arts; literature in its various poetic, prosaic and dramatic forms as well as the dance and music.

In so far as the word *future* is concerned, realization will inevitably dawn upon us of how this matter has remained ever fresh and novel; that it has never gone stale even when it has become the object of manipulation by sorcerers or the object of study by astronomers or astrologers. It has even become an ideological substance and something to dream on. It has become such that it is said to have been institutionalized. It is upon these institutions that decisions are sometimes based to take advantage of the perspectives of those foretold or to evade the fatality of those bewitched.

I for my part tend to think, however, that the beginning of wisdom, in any social analyst or critic, is to realize that the future is unknowable. Yet, if it is hard to predict the future, this is likely because currently we are not properly

preparing the future. Hence, the only logical attitude would consist not in predicting the future, but in building it up methodically through successive actions which are aimed at promoting alternative futures that one desires and preventing those that are undesirable. Besides, it is quite human to define goals prior to taking actions. A unique characteristic of man, which sets him miles apart from animals, is his capacity to set goals. Animals act and react instinctively for self-preservation and procreation, but they do not select their goals of action consciously. Among living beings on earth, only man is capable of choosing alternative goals and there by exercises his fulfillment as a human being.

Having defined the word *art* and the *future*, let us now summon the boldness to face the problems posed by the integration of art in the world of tomorrow.

At this juncture, it is proper to ask about the kind of future we desire, which we then will have to develop systematically from today on. In my humbel opinion, *that* future must be a cultural community or -- in terms of a modern nation-state -- a cultural state.

Given this future, the first task of the would-be cultural society is the selection of goals, the realization of which could rectify the contemporary imbalance between economic and spiritual or material and human needs. These set of goals should be sufficiently permissive to sustain popular demands for a better standard of material life in the future and at the same time wise enough to prevent environmental damage and at the same time wise enough to prevent environmental damage and excessive non-cultural consumerism in the present. If the legal profession has been able to build a highly complex judicial system around the notion of the "reasonable" man, as Paul Schafer put it, surely it should not be unrealistic to expect politicians, planners, and policy makers to build a cultural system around the notion of a reasonable rate of material, human, and spiritual growth. Development, then, should not only enable man to have more but also, and certainly, to be more. The relevant question is not the speed at which we can grow in material terms but rather how fast we should grow in spiritual terms, given the available resources in the world community.

Some practical vehicles for rectifying the adverse imbalance and for achieving a more culturally oriented development could be employed on both the political and the planning level. At the top political level, priorities must be set so that growth of those activities which reinforce which reinforce material bias in the community is curtailed, while the development of activities which emphasize humanistic exploration and aesthetic and ecological discoveries is encouraged. At the planning level, interdisciplinary teams, composed equally of representatives of the dominant and emerging value systems, should be formed to define plans which promote the realization of a reasonable and balanced material and spiritual development. As a fundamental part of this planning process, individual artists, craftsmen, scientists and inventors should be enticed from their garrets and utilized dully, not as co-opted bureaucrats to conform to the conventional norms, but rather as free-spirited and independent citizens of the cultural state who can be justly rewarded for their creative solutions to perplexed and profound problems.

If we want to build systematically the future we want, instead of gazing about it in the crystal ball, we must at least influence, if not master, those factors which determine the future. Then the next question will be what are those factors?

In mathematical language, I should say, the future is a function of three main variables, i.e: tendencies, events (both natural and man made) and the willingness and intelligence of man.

If the participants of this conference would agree about these factors being the determinants of the future, I hope this conference could work out ways, measures and means that are necessary to master these determinants in such a way that we could have the proper future we want, that is a **cultural community**.

In order to avoid misunderstanding, I must exercise extreme caution in the use terminologies; there must be no mistake about my use of the term *culture* in the context of the cultural community or cultural state.

Not only is culture the formation of the individual man by way of getting in contact with and of living in the realm of the art of the past, literature of the past and knowledge of past works of culture. To reflect on the various forms of art and literature as well as understanding of the spiritual and imaginative world is in itself indeed a cultural exercise, but culture as it should be understood today should be broader in its scope than those mentioned above.

From the viewpoint of the individual man, being in an era of transformation -- of culture towards civilization, culture should be understood as, simultaneously, a knowledge, a choice of existence, and a practice of communication.

Culture is a knowledge in the sense that it is a collection of works known about the past and the present, about works created in the past and works which are in creation. Thanks to this knowledge, man is aided in understanding his self, his relationship to his fellow man, and his relationship to nature and his environment, including the activities of his community. This shows the strong relation between culture and education as well as information.

Culture is a choice of existence, since culture provides man with the ability to value and to judge his attitude towards his self and the world outside him, and to make choices in freedom. In this respect, culture stimulates man to set priorities among competing claims in fulfilling his needs and to structure the hierarchy of needs and demands in the organization of individual and collective life.

Culture is a practice of communication due to the desires of man to acquire information about the ever increasing complexity of the world and at the same time, due to the needs of other members of the society for a share of his knowledge.

The meaning of culture as given above is indeed a broader interpretation of culture. In my opinion, it is only culture in this broader sense that can provide answers to challenges resulting from the process of cultural transformation, the side-effects of economic development, and which can fulfill the need to intergrate cultural development and economic development, an instinctive desire which even uneducated members of the society have.

Taking into account the mutation of the concept of culture, as seen from the viewpoint of the individual man, culture, as seen from the viewpoint of the society as a whole, can be understood as a total manifestation and result of logic, ethics, and aesthetics within the realm of the development of the identity of man, the development of relations between man and his fellow men, the relation between man and nature, and the relation between man and God.

I would again emphasize this broader definition of culture. There is, I am afraid, no alternative to this, since a living culture constitutes an understanding of the environment where we live in and of the people who live in it, their history, vision, hopes and aspirations, their joys and sorrows. Culture should encapsulate a knowledge of the emerging picture, be it industrial and artistic or political and social. It needs to encapsulate the development of scientific knowledge and its consequences upon our way of life, way of thinking, and our way of reacting to whatever stimulus. It requires to be interpretive, ques-

tioning, analytical and synthetical, so that it becomes a healthy foundation for policy.

If in the past people tend to look at science as the most important factor in the process of development, in view of the kind of future and definition of culture as explained above, both art and the artist have definitely something important to contribute to the realization of the future cultural community. The nature of their contributions is not necessarily the same as that given by science.

While both art and science are primarily concerned with the pursuit of truth, the process and methods employed by the artist, on the one hand, and by the scientist, on the other hand, differ to a considerable degree.

Science attempts to evolve general tendencies which are applicable in all cases. The arts and letters explore reactions and reveal the unique qualities of experience. Scientific theory, once formulated, is at best tentative, since the hypotheses on which it rests are destined to be disproved or contested by subsequent research and discoveries. A work of art, once completed, stands as a final statement for all times. Fashions and critical evaluation may change rapidly, and the work of one artist may be eclipsed by that of another and greater artist, but a particular building, statue, painting or music endure.

The scientist, whether physical or social, is principally concerned with the problem of analyzing materials and events, while the method of the artist is primarily synthesizing. The scientist isolates, breaks things down and separates matter into its constituent parts for purposes of analysis. The artist selects his materials, assembles, composes and builds. The scientist has to concern himself with the objective world of facts and phenomena. The artist deals more with the subjective world of imagination and feelings.

The work of an artist could be destroyed but not disproved. Out of the artist's subjectively built world the artist projects a moment in the world of objective values, a fragment of identity. Thus, the artist does something to make the moment last, to give permanence to the present and by so doing links the past to the future, bridges individual and universal experience.

Artistic feeling has surely its own reason where scientific reasons fail to explain. The typical mode of thinking of art is thus needed to comprehend the full significance of our existence and thereby contributes to the realization of the future. The more so, if the desired future is cultural community.

In other words, in creating a cultural community, it should be considered not only quite normal but also mandatory that sculptors be invited to advise town planners on major urban development projects, that composers and choreographers be asked to counsel government authorities on the opening up of virgin territories, that craftsmen and inventors be welcomed to assist official development planners in plotting long-term organizational and technological changes, and that philosophers be invited to work closely with the cabinet committees, even with ministers, on new directions of growth policy.

By so saying, I do emphasize that science and technology comprise some of the most powerful tools for deeper insights and for solving problems, but that we must not neglect other avenues toward reality. The intrinsic value of science would be enhanced if both scientists and non-scientists were aware of the variety of ways in dealing with human experiences, such as art, poetry, literature and other forms of expression. Recognition of the validity of other modes of thinking is necessary for comprehending the totality of our existence.

Hereby, congratulate all the participants of this seminar for their eagerness and seriousness to help create a brighter future through art.

Ensiklopedi Wayang Purwa I (Compendium)

- Judul Buku** : *ENSIKLOPEDI WAYANG PURWA I (COMPENDIUM)*
Penerbit : *Proyek Pembinaan Kesenian Direktorat Pembinaan Kesenian Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen P dan K.*
Penulis/Penyusunnya : *R.Rio Sudibyo-prono yang disusun kembali oleh Drs. Suwandono, Dhanisworo, B.A. dan Mujiyono, S.H.*
Ilustrasi : *Berupa berbagai gambar (kebanyakan berupa gambar wayang kulit purwa) yang pemotretannya dilakukan oleh Z. Ayub dan Dhanisworo, B.A.*

PENDAHULUAN

Dunia Pewayangan/Pedalangan Indonesia bertambah kaya dengan terbitnya buku ini (sayang tahun terbitnya tidak diterakan), yang ditulis/disusun oleh tokoh-tokoh pewayangan Yogyakarta. Dua di antara tokoh-tokoh penyusunnya sudah tiada, yaitu Sdr. Dhanisworo, B.A. yang telah meninggal beberapa tahun yang lalu dan Drs. Suwandono yang meninggal pada awal tahun 1980, pada waktu beliau menjabat sebagai Direktur Pembinaan dan pengembangan Kesenian, Departemen P dan K.

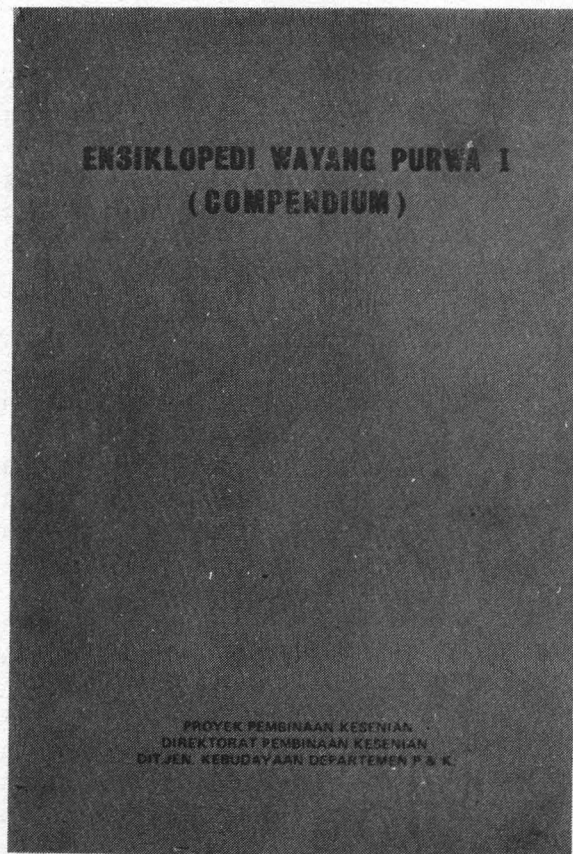
Meskipun pewayangan di Indonesia sudah ada kira-kira sembilan abad, termuat dalam karya Mpu Kanwa yaitu Kakawin Arjuna Wiwaha, tetapi kebanyakan ceritanya tertulis dalam bahasa Daerah, khususnya bahasa Jawa. Baru sedikit buku yang memuat keterangan tentang dunia pewayangan kita dalam bahasa Indonesia, dan buku ini merupakan salah satu yang berharga. Yang lain antara lain *Sejarah Wayang Purwa* oleh Harjowirogo (Balai Pustaka) dan *Biografi Wayang Purwa I* yang juga diterbitkan oleh Direktorat Pembinaan Kesenian Departemen P dan K.

Isi Buku

Nama-nama berbagai tokoh yang dikenal dalam dunia pewayangan purwa, beserta silsilah mereka, riwayat singkatnya, negerinya, pusaka-pusaknya, dan lain sebagainya disusun secara alfabetis dan keterangannya diberikan secara ringkas, dimulai dengan Abimanyu dan berakhir dengan Yuyutsuh, meliputi 530 halaman.

Buku ini juga merupakan suatu studi perbandingan karena membicarakan berbagai versi mengenai tokoh dan cerita yang termuat dalam berbagai buku pewayangan yang terkenal, yaitu

Serat Purwacarita, Serat Rama, Serat Kanda, Serat Parmayoga, Serat Pustaka Raja Purwa dan Serat Purwakanda (semuanya itu versi Jawa yang satu sama lainnya kadang-kadang berbeda) dan *Kitab Mahabharata* serta *Kitab Ramayana* (versi Hindu). Sebagai suatu studi perbandingan, buku ini baru merupakan satu-satunya yang membicarakan wayang purwa, maka sungguh berharga sumbangannya untuk menambah pemahaman



kita mengenai wayang purwa. Para penyusunnya berpendapat bahwa "alas pegangan yang terdapat dalam pewayangan, pakeliran dan pedalangan..." pada hakekatnya berpijak pada: "Serat Purwa-carita" (halaman 1).

Di samping adanya perbedaan versi yang termuat dalam berbagai penerbitan itu, kita mengenal adanya perbedaan antara versi Yogyakarta dan versi Surakarta. Dalam hal ini, para penyusun yang semuanya dari Yogyakarta memilih versi daerahnya, seperti terlihat pada hal-hal berikut.

1. Dalam pewayangan/pedalangan versi Surakarta, Anantasena/Antasena adalah nama lain bagi Anantareja/Antareja, yaitu putra tertua kesatria Pandawa yang bernama Bima dengan istrinya Nagagini. Dalam versi Yogyakarta, Anantasena/Antasena adalah putra ketiga (tertua) dari Bima, lahir dari Dewi Urangayu.
2. Dalam Serat Manikmaya (antara lain termuat dalam penerbitan awal *Verhandeling van het-Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*) disebut bahwa putra-putra Hyang Tunggal yang waktu lahir berujud telur ada dua, yaitu Ismaya dan Manikmaya. Ini versi Surakarta. Dalam versi buku ini (Yogyakarta), telur tadi bukannya pecah menjadi dua, tetapi menjadi tiga putra, yaitu: Antaga, Ismaya, dan Manikmaya.

Namun kita patut bergembira bahwa perbedaan-perbedaan versi itu sekarang sudah tidak merupakan persoalan lagi, bahkan merupakan kekayaan perbendaharaan budaya yang masing-masing didukung oleh pandangan/tafsiran yang baik. Memang dunia pewayangan adalah dunia lambang, sehingga nama-nama berbagai tokoh pewayangan, negeri serta pusaka mereka mengandung pengertian, yang dikaitkan dengan pandangan hidup tertentu. Di masa-masa yang lalu, terutama pada masa penjajahan Belanda, perbedaan pandangan atau versi itu menimbulkan saling-cela dan fanatisme di masing-masing pihak. Dengan bertambahnya pengertian para pencinta dan pembina pewayangan termasuk para seniman-seniwatinya, perbedaan versi itu kini tidak begitu dihiraukan.

Para penulis/penyusun buku ini dikenal penulis sebagai orang-orang yang sederhana, rendah hati dan tekun bekerja. Dengan sarana-sarana yang sangat sederhana mereka berhasil menulis/menyusun buku yang berharga ini. Pengabdian dan pengorbanan mereka pantas dijadikan teladan bagi penulis/penyusun lainnya. Sungguh patut disayangkan bahwa dua di antara mereka meninggal pada usia muda, pada hal tenaga

mereka masih sangat dibutuhkan oleh dunia seni pewayangan khususnya dan dunia kesenian Indonesia pada umumnya.

Mungkin karena tergesa-gesa, buku ini mengandung banyak salah cetak maupun kesalahan/kekurangan lainnya. Pada bagian belakang buku itu terdapat sembilan halaman ralat yang membetulkan 352 kesalahan yang termuat dalam buku itu, ditambah adanya 4 (empat) catatan pada halaman terakhir, namun dari empat catatan yang dimaksud sebagai pembetulan itu tiga di antaranya justru mengandung kesalahan.

Di samping itu, kiranya akan lebih mudah bagi para pembacanya kalau petunjuk pengucapan bagi huruf hidup maupun huruf mati diterakan secara lebih konsisten, tidak hanya terbatas pada nama-nama tertentu, yang memberikan kesan seolah-olah penyajiannya "seingatnya" saja. Misalnya, pada halaman 202—203 terdapat nama-nama *Jaramaya*, *Jarasanda*, *Jatagempol*, *Jatagini* dan *Jatasura*. Untuk nama *Jarasanda* diberi keterangan bahwa cara membacanya adalah Jorosondo, tetapi untuk lain-lainnya tak ada keterangan cara membacanya. Patut diketahui bahwa cara pengucapan huruf-huruf mati dalam bahasa Jawa, khususnya untuk huruf-huruf d dan t, dalam huruf Jawa terdapat empat macam dan diwakili oleh empat aksara, yaitu = d lemah, = d tajam, = t lemah dan = t tajam. Dalam penerbitan-penerbitan berbahasa Jawa, lazimnya huruf d lemah ditulis dengan d, huruf d tajam ditulis dengan dh, huruf t lemah ditulis dengan t dan huruf t tajam ditulis dengan th.

Dalam hubungan ini maka nama-nama *Jatagempol*, *Jatagini* dan *Jatasura* (halaman 203) akan lebih tepat kalau ditulis *Jathagempol*, *Jathagini* dan *Jathasura*.

Penerbitan oleh suatu Direktorat dari Departemen P dan K ini juga masih mengandung kesalahan-kesalahan kalau dipandang dari Ejaan yang disempurnakan, seperti juga terdapat dalam penerbitan lain. Kata penunjuk tempat (di, ke) masih sering ditulis seperti kata-kata awalan (di-, ke-), yaitu dirangkaikan dengan kata berikutnya, misalnya dimana (seharusnya di mana), kemana (seharusnya ke mana) dan sebagainya.

Mudah-mudahan dalam edisi selanjutnya, dan penulis yakin bahwa edisi-edisi selanjutnya masih diperlukan mengingat semakin banyaknya peminat pewayangan kita, kekurangan-kekurangan yang tersebut di atas dapat diperbaiki.

Istilah-istilah teknis pewayangan seperti *wanda*, yang semestinya diartikan sebagai "ekspresi watak dan suasana batin" (Inggeris: character and

mood expression), dalam buku ini diterjemahkan dengan bentuk. Meskipun ekspresi watak dan suasana batin sesuatu tokoh wayang itu diwujudkan dalam "bentuk", tetapi ada juga peranan *warna* dalam menggambarkan ekspresi watak atau suasana batin itu.

Pada halaman 39 terdapat "Silsilah putra-putra Arjuna", namun penyajiannya dapat membingungkan. Arjuna ditempatkan di tengah-tengah, dikelilingi oleh istri-istrinya. Seandainya dibuatkan garis-garis tipis yang menghubungkan Arjuna dengan para istrinya itu dan berlanjut ke anak-anaknya, hal itu akan lebih jelas, misalnya: Arjuna Wara Sumbadra Abimanyu, Arjuna Dewi

Larasati Sumitra, Arjuna Endang Manuhara Endang Pergiwa dan Endang Pergiwati, dan seterusnya. Kritik yang sama dapat dikenakan pada "Silsilah raja-raja Astina" yang termuat pada halaman 49.

Meskipun terdapat berbagai kesalahan/kekurangan di dalamnya, namun penulis yakin bahwa para peminat pewayangan dapat mengambil banyak manfaat dari buku ini. Mudah-mudahan para penulis/penyusun lain akan menyusul menyumbangkan karya-karya berharga untuk memperkaya dunia seni-budaya kita.

Pandam Guritno

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Redaksi Menulis

Pengarang: (Redaksi)

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	2	—	—	12	temannya	temanya

Judul Karangan: Kemampuan Penalaran dan Keterbatasan Manusia

Pengarang:

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			a t a s	b a w a h		
1.	4	1	9	—	diketahui	diketahui

Judul Karangan: Mencari Akar Kebudayaan Nasional

Pengarang: Haryati Soebadio

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			a t a s	b a w a h		
1.	10	2	9	—	DAFTAR PUSTAKA kan:	DAFTAR PUSTAKA

Judul Karangan: Pariwisata dan Pengaruhnya Terhadap Nilai-nilai Budaya

Pengarang: S. Budhisantoso

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			a t a s	b a w a h		
1.	14	2	26	—	merupaka	merupakan

Judul Karangan: Bhineka Tunggal Ika dalam Kebudayaan dan Masalah Kesatuan Bangsa

Pengarang: Harsja W. Bachtar

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			a t a s	b a w a h		
1.	20	—	2	—	Bhineka Tunggal Ika Dalam	Bhineka Tunggal Ika dalam
2.	20	1	—	12	Goenawan Mangaenkoedemo	Goenawan Mangoenkoesoemo
3.	20	2	4	—	Boedi Oeteomo	Boedi Oetomo
4.	22	1	26	—	Sosiologi polotik	Sosiologi Politik
5.	24	2	13	—	disertai	disertasi

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Fungsi Warisan Budaya Sebagai Pembentuk Sikap Terhadap Pembangunan Nasional

Pengarang: John S. Nimpoeno.

No.	Halaman	Kolom	Baris ke- dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	26	Judul	1	—	Warisan Sebagai	Warisan Budaya Sebagai
2.	26	1	7	—	Kepurbaklaan	Kepurbakalaan
3.	26	1	9	—	Apabila	Apalagi
4.	26	1	14	—	komprehensif	komprehensif
5.	26	1	16	—	metodolgik	metodologik
6.	26	1	—	4	dilakuakan	dilakukan
7.	26	2	—	11	anini	an ini
8.	26	2	—	9	tinjau	ditinjau
9.	26	2	—	8	anlisis	dianalisis
10.	27	1	9	—	Pembanguna	Pembangunan Nasional
11.	27	1	12	—	merupakan methode	merupakan suatu methode
12.	27	1	13	—	operasionil	operasional
13.	27	1	27	—	banyak tentukan	banyak ditentukan
14.	27	1	—	21	tingkah laku-khas	tingkah laku-tingkah laku khas
15.	27	1	—	16	beramsumsi	berasumsi
16.	27	2	12	—	indentital	identitas
17.	28	1	—	15	Berinteraksi lingkungan	berinteraksi dengan lingkungannya
18.	28	2	16	—	lingkupnya	lingkupannya
19.	28	2	—	26	transeden	transenden
20.	28	2	—	7	ungkapan	ungkapan
21.	29	1	7	—	lumnya	dianggap tidak ada
22.	29	1	18	—	penulusuran	penelusuran
23.	29	1	—	9	(tranmisi kultural)	(transmisi kultural)
24.	29	2	15	—	ekstensinya	eksistensinya
25.	29	2	17	—	eksteral	eksternal
26.	29	2	—	24	menginterpretasikan	menginterpretasi
27.	30	2	2—3	—	lampau ditolak	lampau. Sebaliknya dapat suatu kejadian atau keadaan di-
28.	30	2	24	—	tolok-ulur	tolok-ukur
29.	30	2	—	17	keruntuhan	keruntutan
30.	31	1	9	—	Aderson, 1977)	(Anderson, 1977)
31.	31	1	—	19	ssebagai	sebagai
32.	31	1	—	11	belaku	berlaku
33.	31	1	—	10	dikatakn	dikatakan
34.	31	2	—	14	Gesammetle	Gesammelte
35.	31	2	—	12	Gesammetle	Gesammelte
36.	31	2	—	10	Gesammetle	Gesammelte

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Peninggalan Purbakala dan Mobilitas Sosial-Budaya

Pengarang: Ki Purba

No.	Halaman	Kolom	Baris ke- dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	33	1	8	—	kemerdekaan ³	kemerdekaan
2.	33	1	—	26	xan	dan
3.	33	1	—	7	golongn	golongan
4.	35	2	6	—	menjdi	menjadi
5.	36	1	11	—	tingi	tinggi
6.	38	1	9	—	ptung	patung

Judul Karangan: Pengembangan Seni Arca Kuno di Indonesia

Pengarang: Satyawati Suleiman (Pusat Penelitian Arkeologi Nasional)

No.	Halaman	Kolom	Baris ke- dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	53	2	20	—	Gambar pahat relief	dianggap tidak ada
2.	56	2	—	16	kebuddhaan	kebudhaan
3.	58	1	—	16	rangkainan	rangkaian

Judul Karangan: Museum dan Pelayanannya kepada Masyarakat

Pengarang: Moh. Amir Sutaarga

No.	Halaman	Kolom	Baris ke- dari		Tertulis	Seharusnya
			a t a s	b a w a h		
1.	41	2	—	18	pemeritahan	pemerintahan
2.	41	2	—	7	berkembannya	berkembangnya
3.	41	2	—	4	peikembangan	perkembangan
4.	43	2	—	14	mencermikan	mencerminkan
5.	44	2	—	15	himpunan-himpuan	himpunan-himpunan
6.	44	1	4	—	 memperhatikan kebijaksanaan	 memperhatikan kebijaksanaan
					kebudayaan	kebudayaan yang telah digariskan
						pemerintah (selanjutnya disambung halaman 47 baris ke 18 dari atas kolom 1 sampai baris ke 18 dari atas kolom 2 halaman 47 sampai benar benar masih hidup sederhana)
7.	46	1	—	4	manaipun	manapun

Pengarang: Moh. Amir Sutaarga

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Arsitektur Tradisional dan Kepribadian Budaya Toraja

Pengarang: Sampoerno. S.

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	74	1	—	12	seitar	sekitar
2.	74	1	—	8	kato toraja	kata toraja
3.	74	1	—	11	bagiTn	bagian
4.	74	2	10	—	ataP	atau
5.	74	2	—	10	Ranto	Rante
6.	75	1	—	9	yang terdapat juga di Dongson	(yang terdapat juga di Dongson)
7.	75	1	16	—	pesta pukabungan	pesta perkabungan
8.	75	2	4	—	sanggalla, Makle	Sangalla, Makale
9.	75	2	27	27	Labungan	Labunga
10.	75	2	—	20	Labungan	Labunga
11.	76	1	—	20	Ayam	ayam
12.	76	1	—	19	langi	langit
13.	76	1	—	15	1/uang	Puang ...
14.	76	1	—	13	-nak	Anak
15.	76	1	—	11	ajara-ajaran	ajaran-ajaran
16.	76	1	—	9	berbTat	berbuat
17.	76	1	—	2	atku	atau
18.	76	2	—	—	semHa	semua
19.	76	2	8	—	semuw raja	semua raja
20.	76	2	9	—	mengi abungkan	menggabungkan
21.	76	2	14	—	Si Tana	Di Tana
22.	76	2	18	—	kampug-kampung	kampung-kampung
23.	76	2	19	—	Hoba	Toba
24.	76	2	21	—	Tampung	kampung
25.	76	2	22-23	—	xangunan. Baris yelatan terdiri banua	bangunan, Baris selatan terdiri atas banua
26.	76	2	—	11	karis	Baris
27.	77	1	—	11	tolak sumba	tulak sumba
28.	77	1	3	—	tergantung	tergantung
29.	77	1	4	—	yagn	yang
30.	77	1	8	—	tempat untuk	tempat utama untuk
31.	77	1	17	—	berdri	berdiri
32.	77	1	18-19	—	biantang	binatang
33.	77	1	24	—	(teniah)	(tengah)
34.	77	1	—	3	taulogan	tau longa
35.	77	2	—	20	daripada yang	daripada rumah yang
36.	77	2	—	17	kuran	kurang
37.	78	1	6	—	di ata batu	di atas batu
38.	78	2	2	—	Pawa	Pada
39.	78	2	14	—	dinanakan	dinamakan
40.	78	2	15	—	ana	anak
41.	78	2	18	—	pemasangnya	pemasangannya
42.	78	2	20	—	yagn	yang
43.	78	2	26	—	pemisih	pemisah
44.	78	2	31	—	paxa	pada
45.	79	1	25	—	... tetapi di bawah lum-bung	... tidak di dalam rumah tetapi di bawah lumbung

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Arsitektur Tradisional dan Kepribadian Budaya Toraja

Pengarang: Sampoerno. S.

No.	Halaman	Kolom	Baris	ke-dari	Tertulis	Seharusnya
46.	79	1	26	—	Pada wwktu upacara-upacar	Pada waktu upacara-upacara
47.	79	1	—	13	fang	yang
48.	79	1	—	7	aang	yang
49.	79	2	6	—	12 Puang	1. Puang
50.	79	2	10	—	To Makak	To Makaka
51.	79	1	—	7	Bagi mereka aang mam-pu diadakan upacara di rumah	Bagi mereka yang mam-pu rumahnya di-upacarai
52.	80	—	—	7	(riwayat-masalah (paper hidup)	-makalah

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN

Judul Karangan: Dapatkah Pithecanthropus Bertutur?

Pengarang: T. Jacob Guru besar/Dekan Fakultas Kedokteran UGM

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	81	2	8	—	eengimbangi	mengimbangi
2.	82	2	24	—	tendiri	sendiri
3.	83	1	26	—	kolompok	kelompok
4.	83	1	—	11	beologis	biologis
5.	83	1	—	4	Bzntuk	Bentuk
6.	83	1	—	3	berjnan	berlainan
7.	83	2	—	14	Culup	cukup
8.	84	2	—	23	Jagian	Bagian
9.	85	1	3	—	asymetri	asimetri
10.	85	2	7	—	vokjl	vokal
11.	85	2	6	—	ciii	ciri
12.	85	2	—	11	Nta	kita
13.	85	2	—	8	mznyusun	menyusun
14.	85	2	—	5	Versoalan	Persoalan
15.	85	2	—	2	ke dulam	ke dalam

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Masalah Penggalan Kepurbakalaan
 Pengarang: R.P. Soejono

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	87	2	3	—	Oleh: R.P. Soeyono	Oleh: R.P. Soejono
2.	90	1	11	—	Ekskvasi	Ekskavasi
3.	94	1 (keterangan gambar)			Strahgrafi Kotak XXXI	Stratigrafi

Judul Karangan: Fungsi Peninggalan Sejarah dan Purbakala dalam Pembangunan Nasional
 Pengarang: Uka Tjandrasasmita

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	95	2	10	—	Lihat Painer, 1965	Lihat Reiner 1965

Judul Karangan: Melihat Pelaksanaan Restorasi Candi Borobudur
 Pengarang: Soediman

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	103	2	—	16	yang yang mengkhawatirkan sanga	yang mengkhawatirkan sangat
2.	104	2	1	—		
			(keterangan gambar)			
3.	107	1	—	13	penyusun rencana	penyusunan rencana
4.	107	2	7	—	menvebalkan	menyebabkan
5.	109	2	—	15	dengan lain	dengan yang lain
6.	114	2	—	1-4	Riwayat hidup singkat	-dianggap tidak ada
7.	115	1	1-10	—	lanjutan riwayat hidup singkat	-dianggap tidak ada

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Catatan Singkat Kepurbakalaan Banten Lama
 Pengarang: Hasan Muarif Ambary

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	117	1	—	10	Uka Candrasamita	Ukacandrasasmita
2.	117	1	—	1	mesjid	Mesjid
3.	117	2	—	15	beruden si	beraudensi
4.	117	2	—	11	Gorenhof	Groenhof
5.	117	2	—	11	Wetleihem	Wertheim
6.	117	2	—	9	tempi	tepi
7.	117	2	—	2	yagn	yang
8.	118	1	5	—	berbagi	berbagai
9.	118	1	6	—	tingal	tinggal
10.	118	1	7	—	Uka Candrasasmita 1976:160)	(Uka Candrasasmita 1976:160)
11.	118	2	18	—	yang yang belum diketahui	yang belum diketahui
12.	119	1	—	5	menyataka	menyatakan
13.	119	2	5	—	Valentin	Valentijn
14.	119	2	—	6	pemerintaannya	pemerintahannya
15.	120	1	8	—	pemberi atau	pemberi modal atau
16.	120	1	—	3	dn	dan
17.	120	1	—	3	pedagan yang tingga	pedagang yang tinggal
18.	120	2	3	—	Ruffaere	Rouffaer
19.	120	2	4	—	pda	pada
20.	120	2	9	—	pedagan	pedagang
21.	120	2	—	10	berati	berarti
22.	121	2	—	—	—	sambungan dari hal. 120 loncat ke hal. 122.
23.	122	1	1	—	di aman	di mana
24.	122	1	5	—	abd	abad
25.	122	2	18	—	beralbu	berlabuh
26.	122	2	19	—	mendapt	mendapat
27.	122	—	—	—	—	dari halaman 122 mun- dur ke halaman 121 kolom 1.
28.	121	2	12,13	—	seorang ibu yang mengartikan	seorang ibu yang gemuk badannya, tetapi pendek yang juga bernama "Rara Denok" yang mengartikan
29.	121	2	—	23	tanggal	tangga
30.	121	2	—	16	termbok	tembok
31.	121	2	—	10,11	Fort Diamant	Fort Diamant
32.	122	1	1	—	di aman	di taman
33.	122	2	18	—	Banten abd	Banten abad
34.	123	1	6	—	besusun	bersusun
35.	123	1	—	15	berdikusi	berdiskusi

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Catatan Singkat Kepurbakalaan Banten Lama

Pengarang: Hasan Muarif Ambary

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
36.	123	1	—	4	Sedangkan di dlaam	Sedangkan di dalam
37.	123	2	—	9	5)	5) Kraton Kaibon
38.	123	2	—	4	6) Mesjid Kojas	6) Mesjid Koja
39.	124	1	6	—	Speelwyk	Speelwijk
40.	124	1	7	—	Speelwyk	Speelwijk
41.	124	1	7,8	—	Klikkepunt (titik atau batas jama)	Speelwijk
42.	124	1	9	—	tanggal	Klokkepunt (titik batas jam)
43.	124	1	21	—	(dari Speeklwyk)	tangga
44.	124	1	—	15	komdan	(dari Speelwijk)
45.	124	1	—	14	sekertariat	komandan
46.	124	2	5	—	tertutup untuk untuk "menara pangintai"	sekretariat
47.	124	2	—	12	istro	tertutup untuk "manara Pengintai"
48.	125	1	8	—	9) Watu Giilang	istri
49.	125	1	—	19	menjulan	9) Watu Gilang
50.	125	1	—	9	bagia	menjulang
51.	125	1	—	5	ama	bagian
52.	125	1	—	2	"Kubura	lama
53.	125	2	8	—	menjayat "Kepala Pemerintah"	"Kuburan
54.	125	2	10	—	di beberpa	menjabat "Kepala Pemerintah"
55.	125	2	—	23	Si tengah	di beberapa
56.	125	2	—	5	Banten pertama per-tama yang	Di tengah
57.	126	1	3	—	Fron Diamant	Banten pertama yang
58.	126	1	21	—	dibangunan dari	Fort Diamant
59.	126	1	—	3	lokla	dibangun dari
60.	126	2	20	—	(situ Museum	lokal
						(sito Museum)

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: LEYANG-LEYANG SAKSI MANUSIA PURBA

Pengarang: Moh. Hamka.

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	129	1	—	26	Wzluwa	Weluwa
2.	129	2	—	17	Peeta-e	Petta-e
3.	130	1	—	25	bayi rusa	babi rusa
4.	130	2	—	8	apatah	apa
5.	130	2	—	1	lontar7	lontar
6.	131	1	21	—	Kacamatan	kecamatan
7.	133	1	—	8	Suwaka	Suaka
8.	133	2	7	—	zag an	zaman
9.	133	2	—	14	posil	fosil

Judul Karangan: Arkeologi dan Perkembangan Kebudayaan

Pengarang: Kutipan Pidato Menteri Pendidikan dan Kebudayaan

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	136	—	9	—	kebudyaaan	kebudayaan
2.	136	—	15	—	kebudyaaaan	kebudayaan
3.	136	—	—	4	bercocok tanam	bercocok tanam, dll
4.	138	—	18	—	analisis	analisa
5.	138	—	29	—	analisis	analisa
6.	138	—	—	17	snektroskop	spektroskop
7.	138	—	—	4	di sini pun	disiplin

Judul Karangan: Resensi Buku Perang Aceh.

Pengarang: H. Ismail Sofyan dkk.

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	140	2	—	7	mempunya	mempunyai
2.	143	1	—	20	Cata	catat

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Satu Lagi, Orang Jawa di Mata Orang Barat

Pengarang: De Jong

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	147	1	—	17	Pengestu posotif material d kukan	Pangestu positif materi dilakukan
2.	147	1	—	10		
3.	147	2	—	21		
4.	148	2	—	7		

Judul Karangan: Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau

Pengarang: Mochtar Naim

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	149	2	7	—	rumah-rumah	rumah
2.	149	2	—	9	Hasanudin	Hasanuddin
3.	149	2	—	3	Makasar	Makassar
4.	150	1	9	—	Makasar	Makassar
5.	150	1	22	—	baik-baik	baik
6.	150	2	25	—	Singapore dan hingga menghasilkan	Singapore dan mengikuti program Doktor dalam sosiologi di University Singapore hingga menghasilkan.

Judul Karangan: Data Perkembangan Museum Negeri Yang Telah Berfungsi Selama Pelita I sampai Dengan Tahun Ke-2 Pelita III

Pengarang: Edward Djamaris.

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	152	2	—	15	"Kelompok Belajar di sekolah/ Subdit Dok/Penerangan Direktorat Per- museuman Lampiran: Statistik Pemugaran	"Kelompok Pelajar di sekolah-sekolah/ dianggap tidak ada
2.	158	2	12	—		
3.	158	2	24,25	—		
4.	160 - 165	—	—	—	Peninggalan Sejarah dan Purbakala di Seluruh Indonesia.	Harusnya terletak di halaman 170-175 Merupakan lampiran data Statistik. Perlindungan dan Pem- binaan Peninggalan Se- jarah dan Purbakala.

RALAT MAJALAH ANALISIS KEBUDAYAAN EDISI I

Judul Karangan: Catatan Mengenai Kegiatan Penelitian dalam Lingkungan Pusat Penelitian
Arkeologi Nasional Tahun 1975 — 1976

Pengarang:

No.	Halaman	Kolom	Baris ke-dari		Tertulis	Seharusnya
			atas	bawah		
1.	174	2	7	—	arkelogi	arkeologi
2.	176	8	—	2	—	12
3.	176	11	—	2	2	3
4.	176	13	—	2	—	13
5.	176	30	—	1	—	191



PN BALAI PUSTAKA — JAKARTA

ISSN : 0216 — 6259