

JURNAL KAJIAN SENI

VOLUME 03, No. 02, April 2017: 111-135

HANTU TOPENG KELONO, HANTU BURUNG KASUARI DAN HANTU NGUNG NGUNG NGUNG CAKCAKCAK: TIGA HANTU TARI YANG BERGENTAYANGAN DALAM NARASI IDENTITAS KEBUDAYAAN NASIONAL¹

Brigitta Isabella

Kunci Cultural Studies Center
brigitta.isabella@yahoo.com

ABSTRACT

This paper performs a re-reading of three dances by Indonesian artists by using the metaphor of ghost as its conceptual framework. The paper aims at presenting a critique to the construction of national cultural identity in the period between the 1940s until the 1970s. Through the spectre of Topeng Kelono from Kelono dance play (1916) by Raden Mas Jodjana (1893-1972), the spectre of Kasuari bird from Tari Merak (1964) by Irawati Durban Ardjo (1943 -) and the spectre of ngung ngung ngung cakcakcak from Cak Tarian Rina (1972) by Sardono Waluyo Kusumo (1945 -), the paper assesses the complex relationship between tradition and modernity under the forces of orientalism, postcolonial nationalism and Orde Baru's developmentalism, that have played dominant roles in the construction of Indonesian identity. These three dances will be demonstrated as haunting spectres, because the conflict and controversy that surrounded them in their respective period of existence show ontological anxieties inside the discourse of national identity claimed by dominant cultural stakeholders.

Keywords: *Indonesian dance history, national identity, orientalism, postcolonialism*

ABSTRAK

Tulisan ini melakukan pembacaan ulang terhadap tiga karya tari seniman Indonesia dengan menggunakan metafora hantu sebagai kerangka konseptual kajian sosial budaya untuk mengkritik struktur pembentukan identitas kebudayaan nasional era 1940-an sampai 1970-an. Melalui *Kelono* karya (1916) Raden Mas Jodjana (1893-1972), *Tari Merak* (1964) gubahan Irawati Durban Ardjo (1943 -) dan koreografi *Cak Tarian Rina* (1972) karya Sardono Waluyo Kusumo (1945 -) akan diurai kompleksitas relasi antara tradisi dan modernitas serta kaitannya dengan struktur produksi identitas Indonesia yang diciptakan oleh jalinan wacana orientalisme, wacana nasionalisme Negara pascakolonial dan wacana ideologi pembangunan Orde Baru. Tiga tari yang menjadi fokus tulisan ini didemonstrasikan sebagai hantu-hantu yang bergentayangan oleh karena konflik dan kontroversi yang mengiringinya menunjukkan suatu kegelisahan ontologis dalam narasi keutuhan identitas nasional yang dijunjung pemangku otoritas kebudayaan pada masing-masing masa hadirnya tari-tari tersebut.

Kata kunci: sejarah tari Indonesia, identitas nasional, orientalisme, pascakolonialisme

PENGANTAR

Hantu ialah sosok yang dianggap mengganggu, mengancam, menakutkan. Kemunculannya biasa membuat lutut gemetar atau minimal bulu kuduk merinding. Dalam konstruksi narasi cerita-cerita horor pada umumnya, hantu muncul ketika ada suatu masalah yang belum terselesaikan. Biasanya hantu yang bergentayangan ialah mereka yang menjadi korban pembunuhan misterius, tabrak lari atau pemerkosaan yang pelaku atau penyebabnya tidak kunjung ketahuan. Hantu terus mengganggu sebab masalah yang ia representasikan terus direpresi atau ditutup-tutupi. Namun demikian, membicarakan hantu tidak harus selalu berhubungan dengan peristiwa-peristiwa traumatis dan berbau kekerasan. Hantu boleh juga dibayangkan sebagai makhluk halus yang mengusik suatu tatanan pengetahuan karena keberadaannya tidak dapat dikategorikan dalam sistem “normal” (atau yang dianggap normal oleh penguasa).

Hantu sebagai sebuah metafora yang menuntun cara berpikir, dan memanggil hantu sebagai sebuah metode penelitian dalam kajian sosial budaya berguna untuk memahami bagaimana struktur produksi pengetahuan yang hegemonik bekerja serta membaca relasi kuasa yang ada dalamnya. Ia dapat berfungsi sebagai pendekatan untuk menulis sejarah alternatif yang tidak terepresentasikan dalam narasi dominan (Gordon, 2008). Hantu-hantu yang bergentayangan merupakan eksek dari konstruksi narasi dominan. Bisa

dikatakan bahwa memanggil hantu berarti menafsir ulang mereka yang terlupakan atau ingin dilupakan, dihapuskan, diasingkan dan dibuat tak tampak oleh pemangku kuasa pengetahuan. Hantu-hantu harus terus dipanggil untuk mengganggu kestabilan dan keutuhan suatu bangunan pengetahuan.

Tiga hantu yang akan saya ketengahkan dalam tulisan ini adalah sosok hantu-hantu tari yang kehadirannya saya baca sebagai gangguan bagi narasi keutuhan identitas nasional. *Hantu Topeng Kelono* adalah hantu tari Kelono yang diciptakan Raden Mas Jodjana (1893-1972), seorang penari yang berkarier dan menghabiskan sebagian besar hidupnya di Eropa. Pada masanya, karya-karya Jodjana dipuja sekaligus dikecam oleh masyarakat seni di Eropa dan di Indonesia karena mencampuradukkan warisan ekspresi tari tradisi dengan bahasa visual yang ditemukannya di Eropa.

Hantu kedua adalah *Hantu Burung Kasuari* yang berasal dari tari *Merak* gubahan Irawati Durban Ardjo (1943 -) diciptakan pada tahun 1960-an, ketika Irawati aktif terlibat dalam lintasan panggung internasional diplomasi kebudayaan Indonesia. Tari Merak diramu Irawati berdasar kosa gerak tari Sunda dan Bali. Sekaligus pula ia meminjam langkah anggun tari ballet dan gerak rancak tari Kasuari Afrika Selatan sebagai bahan baku tari kreasi barunya. Tari Merak kini populer diklaim sebagai tarian asli ikon Jawa Barat.

Hantu terakhir adalah *Hantu ngung ngung ngung cakcakcak* yang berasal dari

koreografi *Cak Tarian Rina*, diciptakan Sardono Waluyo Kusumo (1945 -) pada tahun 1971. *Cak Tarian Rina* merupakan pembacaan ulang Sardono atas tari kecak dengan mengambil inspirasi dari denyut hidup sehari-hari penduduk di sebuah desa kecil di Bali, yang juga dilibatkan sebagai penari dalam koreografi ini. Saat tarian ini akan ditampilkan di Jakarta, beberapa pejabat seni Bali mengeluarkan larangan karena *Cak Tarian Rina* dianggap menyimpang jauh dari tradisi dan merusak kesakralan tari kecak. Beberapa tahun berikutnya kelak, *Cak Tarian Rina* berhasil dibawa Sardono ke sebuah festival seni di Iran tahun 1976.

Tiga tari ini hadir pada periode waktu yang berbeda dan berhadapan dengan konteks masalah yang berbeda pula. Saya merangkai kembali cerita mereka di sini bukan sekedar untuk memanggil kembali hantu dari masa lampau tapi juga memikirkan mengapa mereka masih bergentayangan. Salah satunya, saya beranggapan bahwa kita masih tak juga selesai berurusan dengan wacana identitas nasional, yang semakin hari semakin ajaib dimistifikasi dalam kurungan “mitos harga mati” keutuhan NKRI. Dalam artikel ini, saya akan mendiskusikan upaya-upaya pemurnian identitas kebudayaan oleh pemangku otoritas kebudayaan yang terobsesi dengan keaslian dan kepemilikan budaya Indonesia. Konstruksi keaslian dan kepemilikan tersebut melibatkan tegangan antara tradisi dan modernitas dalam situasi sosial-politik era pascakolonial (khususnya dalam tari *Kelono* dan

tari *Merak*) serta ekonomi pariwisata neoliberal pada ideologi pembangunan Orde Baru (khususnya dalam *Cak Tarian Rina*). Sebelum “memanggil kembali” masing-masing tiga hantu tari yang telah disebutkan di atas, pada bagian selanjutnya saya akan menyampaikan landasan teori yang membantu saya mengungkap ‘kekuatan-kekuatan negarawi’ yang mengkonstruksi narasi identitas kebudayaan nasional. Kekuatan-kekuatan ini adalah bangunan kuasa pengetahuan yang paling terusik dengan kehadiran para hantu-hantu tari.

PEMBAHASAN

Kegelisahan Ontologis dalam Kebudayaan Nasional Indonesia

Salah satu aspek yang menyamakan hantu Topeng Kelono, hantu Burung Kasuari dan hantu ngung ngung ngung cacakcak ialah karakter hibrid tarinya yang mencampurkan beragam pengaruh kebudayaan dunia dengan warisan tradisi lokal, Jawa, dalam hal ini. Karakter hibrid ini sesungguhnya tidak unik dimiliki atau dipraktikkan oleh tiga hantu kita. Posisi geografis Indonesia yang menjadi rute perdagangan maritim antara India dan Tiongkok menghasilkan pola-pola kebudayaan dari zaman kuno yang bersifat hibrid dan tidak pernah lepas dari pengaruh-pengaruh eksternal. Artinya, hibriditas bukanlah hal yang asing dalam sejarah perwujudan kebudayaan di Indonesia (Foulcher dan Day, 2002: 13-14).

Hibriditas merupakan salah satu kata kunci dalam kajian kebudayaan perspektif

poskolonial. Konsep hibriditas melihat kebudayaan sebagai situs perjumpaan antara yang asli dan asing atau yang lama dan yang baru. Dalam perkembangan teoretis konsep hibriditas di ranah studi poskolonial sejak 1990-an (Bhabha 1994, Hall 1992, 1997, Gilroy 1993, Spivak 1999), para akademisi telah menginterpretasikan konsep ini sebagai strategi negosiasi sekaligus resistensi dalam relasi kuasa antara yang dijajah dan yang terjajah. Perspektif poskolonial memberi terang dalam melihat perubahan signifikan relasi kuasa dalam proses percampurbauran budaya. Dominasi kolonialisme telah mengubah lokasi sosial dan historis interaksi budaya sebab hibriditas budaya di bawah bayang-bayang kolonialisme dihasilkan dalam relasi kuasa yang berbeda-beda dan lebih sering timpang merugikan kaum yang terjajah (Bhabha, 1994).

Dalam konteks pelanggaran kekuasaan kolonial, hibriditas baik yang organik maupun yang intensional dilihat sebagai ancaman yang dapat merusak superioritas budaya penjajah. Rasa takut ini dipandang Bhabha sebagai kegelisahan kolonialisme yang begitu ingin mempertahankan hierarki antara kebudayaan penjajah dengan kebudayaan kaum yang dijajah. Ann Stoler (2009) yang secara spesifik membicarakan kasus penjajahan Belanda di Indonesia juga mewacanakan soal kegelisahan atas ketidakmampuan pemerintah Hindia Belanda mengendalikan posisi orang-orang kreol (atau orang-orang “hibrid” hasil kawin campur Indonesia-Belanda) dalam stratifikasi sosial kolonial. Stoler

menyebut kegelisahan yang bersumber dari hasrat untuk mempertahankan kualitas ras Barat secara esensial sebagai “kegelisahan ontologis.”ⁱⁱ

Kegelisahan terhadap fenomena hibriditas tidak berhenti atau eksklusif berlangsung dalam praktik kolonialisme. Bhabha berpandangan bahwa salah satu efek dari pencerabutan budaya kaum terjajah dalam proses kolonisasi menyebabkan munculnya kegelisahan bagi subjek poskolonial yang paranoid ingin merebut kembali keaslian tradisi dan budayanya. Keberlanjutan dan konsistensi tradisi menjadi semacam syarat bagi kestabilan nasionalisme untuk melindungi diri dari pemaksaan budaya kolonial (Bhabha, 2010/1994: 38). Sederhananya, dikotomi esensialis antara Barat dan Timur yang dipraktikkan rezim kolonialisme untuk menjaga hierarki sosial diadaptasi sekaligus dibalikkan oleh subjek poskolonial untuk mengklaim identitasnya sebagai kelompok yang merdeka dari penjajahan. Hasrat tersebut mendapat momen ikoniknya di Indonesia pada masa perang dingin dalam sebuah pidato Sukarno yang gagah menggugat “rock-’n-’roll-rock’n’rollan, dansi-dansian a la cha-cha-cha, musik-musikan ala ngak-ngik-ngek gila-gilaan” sebagai bentuk imperialisme kebudayaan. Dalam pidato tahun 1959 tersebut Sukarno berikrar bahwa, “Pemerintah akan melindungi kebudayaan nasional dan membantu berkembangnja kebudayaan nasional” (Soekarno, 1961: 39).

Meski demikian, oposisi biner antara yang terjajah dan yang dijajah dalam

kondisi poskolonial tidak sehegemonik praktik kolonialisme. Manuver strategi budaya Indonesia pascakolonial menunjukkan ambivalensi, yakni kemenduaan yang di satu sisi terbuka pada budaya asing dan di sisi lain tetap berambisi mengklaim budaya asli milik bangsanya. Saya menyebut yang terakhir ini sebagai hasrat narsistik kesaktian Pancasila. Ambivalensi tersebut tertera jelas dalam pasal 32 UUD 1945 yang mengatur soal definisi dan peran pemerintah dalam kebudayaan nasional, sebagai berikut:

Kebudayaan bangsa ialah kebudayaan yang timbul sebagai buah usaha budinya Rakyat Indonesia seluruhnya. Kebudayaan lama dan asli yang terdapat sebagai puncak-puncak kebudayaan di daerah-daerah di seluruh Indonesia, terhitung sebagai kebudayaan bangsa. Usaha kebudayaan harus menuju ke arah kemajuan adab, budaya dan persatuan, dengan tidak menolak bahan-bahan baru dari kebudayaan asing yang dapat memperkembangkan atau memperkaya kebudayaan bangsa sendiri, serta mempertinggi derajat kemanusiaan bangsa Indonesia.^{iii iv}

Natur alamiah teritori bangsa Indonesia yang mencakup beragam ekspresi budaya lokal membuatnya berhadapan bukan hanya dengan ambivalensi antara yang disebut sebagai kebudayaan asing dan kebudayaan asli tapi juga antara kebudayaan daerah dan kebudayaan nasional. Phillip Yampolsky telah mengidentifikasi ambiguitas yang terkandung dalam pasal di atas.

Pertama, tidak ada kejelasan yang menggambarkan relasi antara kebudayaan daerah dan kebudayaan nasional. Apakah kebudayaan bangsa terdiri dari kebudayaan-kebudayaan daerah? Atau apakah kebudayaan bangsa terdiri dari kebudayaan daerah *dan* kebudayaan nasional (yaitu kebudayaan yang mulai ada setelah ide Indonesia sebagai persatuan bangsa muncul di abad 20)? Kedua, ketidakjelasan ini juga mengaburkan persoalan apakah kebudayaan daerah selalu hanya berkarakter lama dan asli, sementara kebudayaan nasional adalah kebudayaan yang dapat menerima bahan-bahan baru dari kebudayaan asing. Padahal, banyak jenis kebudayaan daerah lama juga menerima bahan-bahan dari kebudayaan asing. Hubungannya dengan poin ketiga; tidak ada definisi yang jelas tentang apa itu 'puncak-puncak kebudayaan.' Istilah 'puncak' juga menyiratkan bahwa budaya yang terhitung sebagai milik bangsa adalah budaya tinggi yang bersifat statis dan bukan budaya yang berkembang di seluruh lapisan masyarakat (Yampolsky, 1995: 703-705).

Ketidakjelasan definisi Negara tentang kebudayaan menggambarkan kemenduaan yang di satu sisi produktif, sebab mengindikasikan kenyataan bahwa garis pisah antara yang asing dan asli serta yang baru dan lama memang sangat kabur. Di sisi lain, ketidakjelasan ini jadi bermasalah karena kekaburan dikotomi tersebut memunculkan kegelisahan ontologis bagi kebutuhan Negara yang ingin menstabilkan representasi narasi identitas budaya bangsa Indonesia

dalam kurungan wacana keaslian identitas Indonesia dan wacana moral 'budaya Ketimuran,' khususnya ketika Negara ingin hadir sebagai pengawal dan pelindung kebudayaan nasional. Artikulasi identitas yang enggan terkurung dalam dua wacana tersebut direpresi oleh para pemangku otoritas kebudayaan, sebagaimana akan ditampakkan oleh hantu-hantu tari yang bergentayangan dalam tulisan ini.

Hantu Kelono dan Modernisme Serba Salah

Dalam sebuah rapat yang diadakan Badan Penyelidik Usaha Persiapan Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI) tanggal 10-14 Juli 1945, masalah kebudayaan nasional bukan perkara genting dibanding dengan soal-soal ekonomi, politik dan ketatanegaraan dalam usaha pembentukan negara Indonesia.^v Akan tetapi, pada rapat tersebut salah seorang anggota BPUPKI, BKPH Suryohamijoyo dari Keraton Surakarta, sempat menyinggung kegelisahannya tentang perkembangan arah kebudayaan nasional dalam menyongsong. Suryohamijoyo dengan sengit menggugat sosok Raden Mas Jodjana –seorang penari kelahiran Jawa yang melanglang buana di Eropa dan tak pernah pulang sejak perjalanan studinya ke Belanda pada usia 21 tahun. Menurutnya, Jodjana adalah contoh pribadi seni yang telah memerosotkan citra budaya asli Indonesia karena kesenangannya mencampuradukkan warisan budaya tradisional dengan pengaruh asing dari modernisme Barat (Cohen, 2010: 137). Siapakah gerangan

Jodjana, yang hantu tarinya telah mengusik ketentraman budaya Jawa ini?^{vi}

Jodjana lahir di Yogyakarta tahun 1893. Ia adalah anak dari seorang patih yang memiliki status jabatan tinggi di kalangan elit Jawa. Tumbuh di lingkungan keraton, Jodjana terbiasa melihat dan mendengar kesenian Jawa yang hidup di sekitarnya. Ketertarikan awalnya pada seni datang dari kedekatan Jodjana dengan kakaknya, seorang amatir berbakat yang menyukai seni musik, tari dan wayang. Jodjana tidak pernah menempuh pendidikan seni formal. Ia malah sempat beberapa bulan mengecap pendidikan hukum di Batavia, sebelum akhirnya memutuskan untuk melanjutkan studi bisnis di Rotterdam pada tahun 1914.

Di negeri penjajah, Jodjana bergabung dengan *Asosiasi Indies*, sebuah komunitas pelajar Indonesia di Belanda yang telah berdiri sejak 1908. Asosiasi ini kerap mengadakan acara malam kesenian Indies menampilkan pertunjukan-pertunjukan kesenian daerah yang dibawa para pelajar Indonesia dalam koper kebudayaan mereka. Acara seperti malam kesenian Indies memang bukan kali pertama kesenian Indonesia dipentaskan di Eropa. Tercatat bahwa sejak akhir abad ke 19, sudah beberapa kali bunyi gamelan dan tari-tarian Jawa mengalun dan mengayun di Eropa. Akan tetapi, pertunjukan-pertunjukan ini dipentaskan untuk melayani agenda kolonial dalam kerangka peristiwa 'World Exhibition' (misalnya di Amsterdam tahun 1883, dan di Paris tahun 1889).

Para penari dan pemusik hanyalah boneka-boneka kolonial yang dipajang untuk memamerkan kepemilikan negara Hindia Belanda atas budaya daerah jajahannya (Bloembergen, 2006). Pertunjukan seni para pelajar Indonesia di malam kesenian Indies berbeda karena pada kesempatan ini mereka merupakan subjek otonom yang dapat menentukan sendiri bagaimana ekspresi kebudayaannya harus ditampilkan (Cohen, 2010: 111).

Dalam acara-acara malam kesenian Indies, kesadaran kebangsaan sudah mulai tampak dalam kemasan berbagai macam kesenian dari etnis Jawa, Bugis, Padang dan Sulawesi yang dinarasikan sebagai kesatuan untuk menggambarkan keragaman budaya Indonesia. Tahun 1916, Jodjana bermain gamelan dan menampilkan satu-satunya karya tari solo pada sebuah acara malam kesenian, dengan judul *Kelono*. Apabila kebanyakan pelajar Indonesia mementaskan kebudayaan daerahnya untuk merepresentasikan identitas kolektif sebagai bangsa Indonesia modern; penampilan karya tari solo Jodjana bisa dilihat sebagai proyeksi individualnya sebagai seorang seniman modern.

Kelono merupakan nomor tari yang paling sering dipentaskan Jodjana dalam dekade awal perjalanan karirnya. Tokoh Kelono berasal dari cerita Panji yang digambarkan sebagai seorang raja kejam yang ingin mendapatkan tunangan Panji, Candra Kirana. Dalam *Kelono*, Jodjana tidak sekedar menarasikan Kelono sebagai seorang tokoh cerita Panji. Ia membubuhkan interpretasi

personalnya dengan mengangkat sosok Kelono sebagai *manusia* yang bernasib tragis karena tak dapat mengontrol hasratnya (R.M. Jodjana, 1927: 7 via Cohen, 2010: 116).

Menurut pengamatan sejarawan dan etnolog, Claire Holt (1981 [1967]: 166), karakter dari ekspresi wajah-wajah penari dalam wayang wong tradisional biasanya menekankan pada konsistensi emosi. Terobosan dalam karya dramatari Jodjana justru mengandalkan ekspresi wajah untuk menyalurkan tensi dalam jalan cerita, sebab ia memperlakukan karakter-karakter wayang untuk menampilkan interpretasi personalnya atas mitologi. Jodjana menyebut bentuk pertunjukannya sebagai *gedansteetoneelspel*, yaitu dramatari minim dialog yang mengandalkan ekspresi wajah dan gerak tubuh.

Jodjana juga merancang sendiri kostum pertunjukannya. Rancangannya keluar dari pakem kostum tari tradisional untuk melengkapi interpretasi visual Jodjana atas penekanan karakter pada tiap-tiap tokoh. Ia menyesuaikan kostumnya dengan konsep spasialitas Barat, misalnya dengan memodifikasi tutup kepala yang ia gunakan untuk dramatari *Arjuna*. Menurut Jodjana, tutup kepala kostum tari tradisional Jawa memiliki karakter dua dimensional yang dipengaruhi oleh wayang kulit (Gambar 1a dan 1b). Dalam pakem tradisi, seorang penari hanya dapat melakukan gestur putaran 180 derajat untuk mengimitasi karakter wayang kulit yang permukaannya datar. Tutup kepala yang dirancang Jodjana, “mengikuti



Gambar 1 & 2. Foto Jodjana yang dipublikasikan dalam leaflet pertunjukan tahun 1937. Sumber foto dari arsip Pierre Estève di Paris, arsip digital dapat diakses di <http://gamelan.free.fr/Jodjaned.htm>, terakhir diakses 19 Agustus 2017.

karakter realitas yang plastis dan menjalin harmoni dengan gerakan dari berbagai sudut ruangan” (Jodjana, 1927 via Cohen, 2010: 122).

Untuk unsur musik dalam pertunjukannya Jodjana diketahui kerap berkolaborasi dengan musisi, salah satunya dengan seorang musisi Sufi bernama Khorshed de Ravalieu. Dalam suatu kesempatan kolaborasi, de Ravalieu mengalunkan lagu-lagu Asia Selatan bergantian dengan Jodjana yang menyanyikan tembang-tembang Jawa. Pengaruh unsur-unsur ajaran mistik India dalam alam koreografi Jodjana sangat mungkin dipengaruhi kuat oleh pemikiran-pemikiran sufistik istrinya, Raden Mas Ayou Jodjana, seorang perempuan Belanda yang lahir dengan nama Elizabeth Pop. Moes, begitu panggilan akrab dari suaminya, bertemu

Jodjana pada tahun 1920. Sebelumnya, Moes sempat belajar piano di Den Haag dan mendalami musik India di bawah bimbingan Hazrat Inayat Khan (Cohen, 2010: 118-119).

Dari kompleksitas hibriditas budaya dalam karya-karya tarinya, dapat dikatakan bahwa tubuh tari Jodjana bukan lagi sekadar media penyampai mitologi Jawa yang disakralkan oleh pakem keraton, melainkan situs terciptanya identitas hibrid yang terdiri dari unsur-unsur Jawa, India dan Eropa. Hasrat menjadi modern dalam tubuh tari Jodjana adalah keinginan untuk mewadahi pertemuan antara warisan budaya kolektif dengan pengalaman dan pengetahuan yang ia serap dari lingkungan barunya di Belanda.

Dalam lokasi sosio-historis lintasan hidup dan karya Jodjana, hibriditasnya

yang bersifat intensional (bukan organik seperti hibriditas budaya di zaman kuno) menjadi suatu gangguan yang mengancam gelora kesadaran anti-kolonial, di mana dunia Indonesia dan dunia Belanda dipisahkan secara tegas sebagai dua kutub yang berlawanan. Kegelisahan ontologis yang menjangkiti BKPH Suryohamijoyo terhadap Jodjana dapat dijelaskan sebagai efek dari keinginan kuat untuk mengontrol perbedaan dikotomis antara yang tradisional dan yang modern, yang Barat dan Timur, yang menjajah dan yang ingin merdeka. Di sini, sentimen nasionalis dioperasikan sebagai sikap keberpihakan penuh terhadap bangsa Indonesia (seperti pernyataan '*right or wrong it's my country*') sehingga pada masa hidupnya, karya-karya 'blasteran' Jodjana yang tidak memihak Barat maupun Timur dianggap tidak memiliki kontribusi terhadap perkembangan budaya Indonesia.

Sementara itu, kegelisahan ontologis yang serupa juga tercetak dalam tubuh pemikiran kebanyakan kritikus Belanda yang konservatif-tradisionalis. Mirip dengan pandangan Suryohamijoyo, mereka juga menganggap bahwa karya tari Jodjana tidak representatif dalam menggambarkan Jawa yang 'asli'. Meski demikian, mereka memberikan apresiasi tinggi, walau tujuannya hanya untuk menjastifikasi superioritas budaya Barat. Salah seorang kritikus berpendapat bahwa karya semacam yang dihasilkan Jodjana hanya mungkin dihasilkan oleh orang yang memiliki pengalaman kosmopolit hidup di Barat (Cohen, 2010:

125-126). Pandangan ini merupakan ciri khas kolonialisme yang patronistik. Jarang terdengar tuntutan semacam ini diajukan kepada seniman-seniman modernis Eropa yang mencomot unsur-unsur oriental untuk karya-karyanya.

Di kepala sebagian besar kritikus konservatif Eropa kala itu, Barat dianggap sebagai kebudayaan yang dinamis sementara Timur dianggap statis. Praktik percampuran kebudayaan yang dilakoni Jodjana dipandang sebagai upaya untuk menghidupkan kembali tradisi yang hampir mati dan hanya modernisme Barat yang dapat menyelamatkannya. Akar pandangan seperti ini berasal dari pandangan sejarah yang bersifat teleologis (memiliki awal dan akhir). Dalam kerangka pikir yang diamini baik oleh Suryohamijoyo maupun kritikus konservatif Eropa, menjadi modern berarti menjadi 'kebarat-kebaratan' dan konsekuensinya, modernisme seolah-olah adalah sistem tunggal milik Barat. Efeknya, artikulasi modernisme Jodjana hanya dianggap sebagai modernisme yang ikut-ikutan Barat, bukan suatu agensi subyek yang berhasil menciptakan dialog antara seni tradisi dan seni modern.

Pada tahun 1930-an, walaupun nama Jodjana sudah ngetop di Eropa, di Indonesia sosoknya tidak begitu dikenal kecuali oleh segelintir kalangan elit yang pernah belajar di Eropa. Sekitar tahun 1950-an namanya baru mulai dibicarakan, atau tepatnya diperdebatkan di kalangan intelektual ibukota.^{vii} Debat tentang Jodjana membuahakan pertanyaan-pertanyaan penting tentang relasi antara tradisi dan modernitas. Apakah inovasi

tari Jodjana memberi sumbangan bagi perkembangan kebudayaan Indonesia atau justru telah merusaknya karena interpretasinya yang terlalu kebarat-baratan? Apakah budaya Jawa adalah artefak budaya yang harus dilestarikan dan dijaga terus kesakralannya? Ataukah kebudayaan merupakan sesuatu yang hidup dan terus berubah dalam diri orang Jawa? Jika kebudayaan dapat berubah, sampai dimanakah batas perubahan itu dapat dimaklumi? Mungkinkah modernitas akan menyebabkan hilangnya warisan tradisi Jawa sama sekali? Pertanyaan-pertanyaan ini sebetulnya sudah dimulai sejak polemik kebudayaan tahun 1930-an yang ditandai oleh perdebatan antara Sanusi Pane dan Sutan Takdir Alisjahbana. Pada tahun 1950-an perdebatan-perdebatan serupa tak juga mencapai konsensus di kalangan intelektual.^{viii} Kegelisahan yang tersirat dalam debat antar intelektual ibukota mengenai estetika modernisme Jodjana berasal dari ketidakmampuan untuk melayani wacana anti-kolonialisme yang digaungkan negara.

Perjalanan karir Jodjana meredup setelah kemerdekaan Indonesia. Di Eropa, menghidangkan penampil dari negara bekas jajahan yang baru saja merdeka dan masih dalam suasana perang terasa tidak tepat secara politis. Sementara, di Indonesia, Jodjana tak pernah diundang tampil mungkin karena sentimen nasionalis konservatif yang memandangnya karya-karyanya secara negatif (Cohen, 2010: 136). Pada masanya, modernisme Jodjana membuatnya berada pada posisi serba salah. Ia

bolak balik melintasi dan menerobos budaya Timur dan Barat terlalu cepat, membuat orang-orang yang ingin menjaga kestabilan dua kutub kebudayaan ragu untuk menempatkannya dalam kategori tertentu. Alhasil, tak ada tempat untuk Jodjana baik di Indonesia maupun di Eropa.

Setelah kemerdekaan, kegelisahan ontologis mulai merayapi Jodjana yang kesulitan menaksir lokasi akar identitasnya. Dalam sebuah percakapan dengan Sitor Situmorang, Jodjana menyatakan bahwa ia ingin hidup, menari dan mengajar di Indonesia. Akan tetapi, kepada lawan bicaranya ia juga merenung dalam sebuah pertanyaan retorik, "Menurut pendapatmu, tempat apa yang masih tersisa untukku di Indonesia hari ini?" (Situmorang via Cohen, 2010: 38). Jodjana tak pernah pulang ke tanah kelahirannya. Ia terasingkan oleh kemajuan bangsanya sendiri yang sudah merdeka, dan barangkali situasi ini justru membuatnya gelisah dengan identitasnya sendiri. Ia tahu Belanda bukan rumahnya, tapi juga tak merasa akan menemukan tempat di Indonesia baru. Hantu Kelono bergentayangan, tak punya tempat untuk pulang setelah puluhan tahun dalam pengembaraan mencari identitas yang entah pernah ia temukan.

Hantu Burung Kasuari dari Pentas Dunia dan Estetika Modern Negara Merdeka

Kesempatan perjalanan ke luar negeri pada era kolonial cenderung terbatas dinikmati oleh orang-orang yang

memiliki koneksi dengan Belanda atau oleh segelintir pemuda elit dari kalangan keraton seperti Jodjana. Kebanyakan pertunjukan-pertunjukan seni dari Indonesia yang ditampilkan di luar negeri ditentukan oleh sokongan agen-agen kebudayaan kolonial. Situasi ini segera berubah ketika Indonesia meraih kemerdekaan dari belenggu penjajahan Belanda. Pertunjukan seni dan budaya di panggung internasional merupakan salah satu kanal diplomasi pemerintah untuk memperkenalkan Indonesia sebagai bangsa baru yang sudah merdeka. Pertama kali Indonesia mengirim delegasinya ke luar negeri ialah untuk ikut serta dalam pameran Kolombo di Sri Lanka tahun 1952, dengan semangat untuk “mendapat kedudukan serta penghargaan dari dunia.”^{ix} Selanjutnya pada tahun 1950an sampai 1960an diketahui bahwa pemerintah sangat aktif mengirim delegasi seniman dan penari Indonesia ke penjuru dunia.

Perjalanan para seniman Indonesia ke luar negeri sebagai manusia merdeka memungkinkan mereka lebih leluasa untuk melihat atau mengenal kebudayaan dari tempat-tempat yang dikunjungi. Sumber referensi untuk pengembangan kebudayaan lintas menjadi lebih kaya. Dari rute-rute diplomasi budaya yang dilintasinya, seniman-seniman Indonesia menjumpai beragam model modernitas yang diserap untuk menciptakan identitas Indonesia modern. Eropa sebagai pusat digantikan oleh Amerika, sementara Tiongkok menjadi model alternatif modernitas sosial dan Mesir menawarkan model modernitas yang

berorientasikan Islam (Nordholt, 2011: 390).

Bukan hanya pengalaman dari luar negeri yang berguna. Seperti yang dicatat Jennifer Lindsay, para penari dari Solo, Bandung, Makassar, Medan dan Padang juga berkesempatan untuk saling melihat dan mempelajari budaya daerah ketika berpartisipasi dalam misi kebudayaan (2012: 193). Pengalaman-pengalaman ini kemudian memberi pengaruh bagi modifikasi dan inovasi dalam karya tradisi. Proses kurasi tradisi yang berada dalam suasana mobilitas dan kecepatan ini merupakan salah satu pokok dalam mendefinisikan pengalaman modern tubuh-tubuh tari Indonesia yang sudah ter-desakralisasi. Contoh desakralisasi ini misalnya, untuk dapat menjadi tontonan yang menghibur di dunia internasional banyak tarian-tarian yang dipotong durasi pertunjukkan atau dikurangi jumlah penarinya karena persoalan logistik perjalanan.

Pengayaan khazanah inovasi tari yang berlangsung dalam pertunjukan misi kebudayaan terbaca dalam biografi tari *Merak* karya Irawati Durban Ardjo (Gambar 3). Perempuan kelahiran Bandung tahun 1943 ini merupakan salah satu penari yang kerap mengikuti rombongan tari dalam misi kebudayaan tahun 1950-an - 1960-an. Sewaktu kecil, ia belajar tari ballet dari seorang guru Italia bernama Gina Meloncelli. Sementara pelajaran awal tari Sunda ia dapat dari siaran Radio Republik Indonesia yang memutarakan rekaman instruksi tari diiringi lantunan gamelan. Irawati kemudian memperdalam seni tari



Gambar 3. Irawati Durban Ardjo dalam kostum tari *Topeng Koncaran* di Hotel Savoy Homann, Bandung 1958. Sumber foto dari koleksi Irawati Durban Ardjo, dicuplik dari ilustrasi dalam artikelnya “New Sundanese dance for new stages” dalam Jennifer Lindsay (eds.), *Heirs To World Culture*. Leiden: KITLV Press, 2012, hlm. 404.

pada Raden Tjetje Soemantri di Badan Kesenian Indonesia (Ardjo, 2012: 399).

Tari *Merak* pertama kali diciptakan Tjetje Soemantri. Gerak alamiah merak jantan yang mengembangkan bulu ekornya untuk menarik perhatian merak betina merupakan inspirasi Tjetje dalam menciptakan tarian ini. Irawati, meski kagum dan hormat pada gurunya, merasa bahwa koreografi Tjetje belum mampu menangkap inti gerak burung merak. Ia kemudian menciptakan ulang

tari Merak dengan mengambil kosa gerak yang terpengaruh dari beragam jenis seni tari.^x Misalnya, langkah *keupat* dalam tari Sunda Sulintang dicampurkan dengan gerakan menyerupai burung yang diambil dari tari Sunda, Bali dan ballet sehingga tercipta langkah *keupat merak*. Irawati juga menambahkan gerakan yang rancak dari tari Kaswari yang dilihatnya di Paviliun Afrika Selatan saat ia turut berpartisipasi sebagai delegasi tari dalam New York Fair tahun 1964 (Ardjo, 2012: 414). Tari Merak Irawati agaknya menubuhkan klaim seniman-seniman penandatangan Surat Kepercayaan Gelanggang tahun 1950 yang memproklamirkan diri sebagai “ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia.”

Selain Tari Merak yang menyerap berbagai kosa gerak dari perjalanan misi kebudayaan, menurut Irawati Durban Ardjo (2005: 418), banyak juga tarian-tarian kreasi baru yang dibuat dengan tema ‘rakyat’ dan ‘kerja,’ antara lain karena kedekatan beberapa sanggar dengan Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra).^{xi} Dapat dikatakan bahwa formasi identitas budaya nasional yang dikonstruksi dalam kerangka mobilitas misi kebudayaan Indonesia bukanlah penampilan kesenian yang sudah jelas dan pasti bentuknya. Ia melainkan, “merupakan suatu proses aktual yang menempa dan mengeskpresikan identitas yang nasional sekaligus internasional” (Lindsay, 2012: 198).

Kita dapat menyebut inovasi-inovasi dalam tari tradisi yang dibuat untuk misi-misi kebudayaan 1950-an sebagai

reinkarnasi rumit dari modernitas karya-karya Jodjana yang akhirnya mendapat restu dalam kerangka nasionalisme. Semangat kebaruan yang terpendam dalam koreografi modern Jodjana dulu dianggap mengganggu kemapanan budaya Jawa otentik. Sebaliknya, tari *Merak* ciptaan Irawati Durban Ardjo mendapat apresiasi tinggi dan menjadi salah satu tari unggulan dalam misi-misi kebudayaan Indonesia. Oleh karena sangat populer, tari *Merak* banyak ditampilkan sebagai hiburan dalam acara pernikahan. Tahun 2006, Dinas Kebudayaan dan Pariwisata bahkan menobatkan tari *Merak* sebagai ikon pariwisata Jawa Barat (Ardjo, 2012: 415).

Persoalan muncul ketika kini dalam pencarian informasi di Internet tari *Merak* lebih umum disebut sebagai tari tradisional. Wacana keaslian yang digaungkan oleh pemerintah juga membuat unsur-unsur asing tak pernah terurai terang-terangan dalam narasi resmi biografi tari *Merak*. Keabaian pengetahuan umum atas sejarah tari *Merak* telah melucuti modernitas yang melekat dalam biografi tari ini. Kebijakan pemerintah Orde Baru sejak Repelita 1974 yang gencar *menggali, memupuk, membina, melestarikan, dan menyelamatkan* kebudayaan daerah dengan basis mantra kesaktian Pancasila semakin melanggengkan salah kaprah pemahaman umum tentang tari tradisional. Yampolsky mencatat bahwa program-program Depdikbud pada era Orde Baru kurang mendorong penciptaan karya seni yang

mencerminkan kebudayaan Indonesia baru. Fokus Depdikbud lebih ditujukan pada kebudayaan daerah, dengan program-program inventarisasi seni dan pembinaan yang menjangkau level propinsi sampai desa (Yampolsky, 1995: 701-702).

Dalam misi-misi kebudayaan era Orba, Rachmi Diyah Larasati, seorang sarjana tari yang juga pernah ikut dalam rombongan tari misi kebudayaan Indonesia, mengamati bahwa jenis tarian yang ditampilkan pada panggung diplomasi kebanyakan berasal dari tradisi keraton Jawa dan Bali. Tidak ada lagi inovasi tari-tari yang mengambil inspirasi dari kehidupan sehari-hari sebagaimana yang banyak terjadi pada tahun 1960-an. Menurut Rachmi, penampilan jenis-jenis tarian yang berjarak dengan keseharian hidup masyarakat Indonesia dipilih untuk melanggengkan simbol otentik status kekuasaan 'monarki' Suharto. Selain itu, Rachmi berpendapat bahwa karakter tarian-tarian keraton memang lebih spektakuler (baca: eksotik) secara visual sehingga berkesuaian dengan tujuan negara yang ingin menarik perhatian turis untuk mengunjungi Indonesia indah (2013: 41-45). Dalam hal ini, tari *Merak* berakhir masuk dalam token kekayaan budaya daerah yang spektakuler ala estetika Orba karena keindahan gerak dan kostum yang ditampilkannya.

Dengan visi kebijakan Depdikbud era Orde Baru, kebudayaan kembali disakralkan dan dijadikan statis agar dapat dilestarikan dan direplikasi. Tepat seperti yang ditulis Benedict

Anderson tentang miniaturisasi budaya dalam Taman Mini Indonesia Indah, imajinasi ke-Indonesia-an Orde Baru, “dirancang untuk menyingkap esensi dan keberlanjutan budaya, bukan untuk menampilkan rekaman nyata dan perubahan yang terjadi di dalamnya” (Anderson, 1990: 182). Dalam kurungan visi kebijakan semacam inilah hantu burung Kasuari dari Afrika Selatan mulai bergentayangan. Kompleksitas biografi tari Merak disederhanakan secara esensial sebagai tarian asli dari Jawa Barat. Hantu burung Kasuari *ngedon* di dalam tubuh tradisi yang megap-megap minta dilestarikan. Kehadirannya menghantui kemurnian kisah epik lahirnya tari burung Merak.

Hantu ngung ngung ngung cakcakcak dan Moralisme Pancasila, *I love you full*

Represi esensialisme yang mengurung hantu burung Kasuari dalam wacana identitas nasional tidak sedahsyat yang harus dialami hantu ngung ngung ngung cakcakcak. Suara asing *ngung ngung ngung cakcakcak* saya pinjam dari cerpen Danarto yang judulnya berupa tulisan ngung dan cak sebanyak tujuh kali pada sebuah paranada notasi Barat. Akan saya jelaskan di belakang bagaimana cerpen Danarto ini seperti bersahut-sahutan dengan *Cak Tarian Rina*.

Cak Tarian Rina merupakan karya koreografi yang diciptakan Sardono Waluyo Kusumo tahun 1972. Lokus inspirasi tarian ini berasal dari Banjar Teges Kanginan yang terletak 2 kilometer

dari Ubud. Kala itu, jumlah penduduk di Banjar Teges hanya sekitar 75 kepala keluarga yang semuanya berasal dari kasta sudra. Berbeda dengan Denpasar yang sudah mulai dieksploitasi oleh industri pariwisata, Banjar Teges masih “murni,” dalam pengertian bahwa kebanyakan orang di sana bekerja sebagai buruh tani dan rata-rata buta huruf. Saking miskinnya, selama kira-kira 30 tahun tidak ada aktivitas kesenian di Teges. Baru pada tahun 1967, I Wayan Sudra—semacam ketua RT di banjar itu berinisiatif meminjam gamelan dari Puri Peliatan untuk menghidupkan kembali kesenian di Teges (Massardi: 1978: 39).

Narasi dalam *Cak Tarian Rina* mengambil kisah pertempuran Subali dan Sugriwa dalam epos Ramayana. Rina adalah nama salah seorang bocah berusia 4 tahun yang ikut menari. Ketika *Cak Tarian Rina* akan diboyong Sardono untuk pentas di Jakarta tahun 1972, sebuah badan seni tertinggi di Bali, Listibya, tiba-tiba mengeluarkan surat larangan yang tidak mengizinkan *Cak Tarian Rina* keluar dari Bali. Larangan ini bisa jadi disebabkan karena beberapa hari sebelumnya terbit sebuah berita di *Bali Post* berjudul “Eksperimen Kecak Telanjang” yang memancing kemarahan masyarakat Bali. Artikel tersebut memberi kesan bahwa puluhan orang menari cak sembari telanjang, meski kenyataannya hanya Badung dan Rina (Gambar 4), dua anak kecil yang belum sekolah, menari telanjang seperti layaknya sehari-hari anak kecil di desa (Kusumo, 2004: 2-3). Di sini, hantu Topeng Kelono seperti bergentayangan mengitari Sardono.



Gambar 4. Anak-anak Teges, dari kiri ke kanan: Ateng, Rina, Badung dan Nyoman.

Sumber foto dicuplik dari dalam buku Sardono W. Kusumo, *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*. Jakarta: Ku/bu/ku, 2004, hlm, 28

Sumber keberatan para pengamat seni ini serupa berasal dari keabaihan pengetahuan umum atas biografi khazanah tari Indonesia yang diklaim sebagai “tradisi.” Kebanyakan akademisi bersepakat bahwa tari kecak sebagai sebuah genre pertunjukan berakar dari tarian ritual *Sanghyang Dedari* yang dipertunjukkan di pura untuk menangkal bala (Steputtat, 2012: 50). Pada tahun 1930-an, I Wayan Limbak dari desa Bedulu bekerja sama dengan pelukis Jerman kelahiran Rusia Walter Spies yang tinggal di Bali sejak tahun 1927, mulai bereksperimen dengan pola-pola kecak untuk menciptakan sebuah pertunjukan baru yang lepas dari tari ritual *Sanghyang Dedari*. Eksperimen

tari kecak gubahan Limbak dan Spies menjadi atraksi turis yang populer ketika seorang pengusaha bernama I Nengah Murdaya dari desa Bona membentuk kelompok tari Kecak-nya sendiri dan menjajakan pertunjukannya ke agen-agen pariwisata (Steputtat, 2012: 51, 57). Pada era Orde Baru, seiringan dengan dibangunnya bandar udara Ngurah Rai pada tahun 1969 untuk mendorong industri turisme Bali, tari Kecak menjadi ikon pariwisata populer yang sekaligus dinyatakan sebagai ‘tarian sakral’ oleh Lembaga Kesenian Bali. Jika menilik secara kritis biografi tari Kecak, tidak jelas kesakralan mana yang tengah dilindungi para pengamat seni Bali ketika menolak *Cak Tarian Rina*. Bisa dibilang bahwa dalam kasus pelarangan *Cak Tarian Rina* para pemangku otoritas kebudayaan bersembunyi di balik wacana moralitas ketimuran ortodoks yang abai sejarah.

Antipati para pejabat seni Bali yang konservatif tak menghentikan Sardono untuk mencari sumber inspirasi di Teges. Tahun 1974, ia menggarap salah satu episode dalam cerita Calon Arang untuk koreografi *Dongeng Dari Dirah* yang akan dipentaskan di Paris. Saat itu, Sardono memegang surat dari Duta Besar Indonesia untuk Perancis yang menjamin tidak akan ada pelarangan lagi dari pejabat seni di Bali. Namun untuk menghindari suasana sensitif yang disebabkan pelarangan *Cak Tarian Rina*, Sardono memindahkan lokasi latihan di desa Kerambitan, kecamatan Tabanan (Sardono, 2004: 24-26). *Dongeng Dari Dirah* berhasil dipentaskan keliling ke beberapa kota di Eropa dan mampir pula

ke Teheran, Iran. Sejak itu nama Sardono mulai menanjak sebagai koreografer penting di Indonesia, dan pamornya ini melunakkan hati para kritikus konservatif yang mencintai tradisi Bali-nya dengan semena-mena. Dapat dilihat demikian mengenskannya, watak inlander kritikus konservatif yang membutuhkan lisensi tepuk tangan dari luar negeri untuk mengapresiasi karya seorang seniman dari bangsanya sendiri.

Tahun 1976, kali ini dengan restu para 'pemegang tanggung jawab kulturil' Bali, Sardono kembali ke Banjar Teges untuk mempersiapkan pentas *Cak Tarian Rina* yang akan dibawakan dalam Festival Seni Shiraz-Persepolis di Iran.^{xiii} Hal yang sangat menarik, cerita tentang perjalanan rombongan *Cak Tarian Rina* ke Iran didokumentasikan secara intim dalam novel *Ding Dong* (1978) karya Yudhistira Ardi Noegraha Moelyana Massardi.^{xiii} Oleh karena keunikan novel yang menurut saya sayang untuk dilewatkan, saya akan menghadirkan Palgunadi, tokoh rekaan Massardi dalam *Ding Dong* sebagai pengimbang analisis dan pembacaan saya atas Sardono dan *Cak Tarian Rina*.

Palgunadi diceritakan sebagai seorang wartawan hidung belang yang diajak Sardono untuk meliput perjalanan *Cak Tarian Rina* ke Iran.^{xiv} Dua bulan sebelum keberangkatan 70 warga Teges ke Iran, Palgunadi diajak Sardono ke Bali untuk mencatat dari dekat kelangsungan seluruh proses pertunjukan. Di sana, Palgunadi dibuat terharu oleh kepolosan warga Teges yang belum terjamah oleh modernitas. Warga desa yang akan berangkat dibuatkan selop kulit karena

tidak ada satupun di antara mereka yang pernah pakai sandal atau sepatu, sebab memang tidak penting bagi orang-orang yang sehari-hari bekerja sebagai buruh tani (1978: 116). Sebaliknya, Palgunadi yang orang kota kegirangan belari-lari tanpa sepatu di pematang sawah sekitar Teges untuk memuaskan dahaga kakinya yang kering melangkah steril di kemajuan jalan beraspal ibukota. Kerinduan pada alam yang belum diperkosa modernitas barangkali juga dirasakan Sardono yang mengaku merasa seperti "orang kota yang tak lagi utuh" (Kusumo, 2004: 4).

Perasaan Palgunadi dan Sardono bisa dibilang serupa dengan simptom yang melahirkan wacana Orientalisme dalam perkembangan modernisme Perancis. Hal tersebut adalah "suatu ketakutan terhadap homogenitas dan pengalaman teralineasi yang dirasakan orang-orang Eropa yang hidup di kota-kota industrial" (Mackenzie, 1995: 62). Perasaan semacam ini membuat orang-orang yang hidup di dunia modern menengok ke Timur; suatu situs pemancar fantasi ketentraman masa lampau yang mereka rindukan. Bali merupakan situs untuk menyalurkan fantasi itu. Bukan hanya oleh turis-turis asing tapi juga turis-turis lokal seperti Palgunadi atau Sardono, yang belakangan pertama kali datang ke Teges dalam rangka *study tour* bersama mahasiswa LPKJ tahun 1971.

Namun demikian, Palgunadi masih mampu melihat secara kritis bagaimana fantasi Orientalis mengeksploitasi Bali. Fantasi Orientalis ini diproduksi industri pariwisata yang didukung Negara dan dikonsumsi massal oleh gerombolan

turis-turis. Di Banjar Teges, Palgunadi meyakini dari dekat bagaimana industri cenderamata menciptakan eksploitasi antar kelas. Para pengrajin desa membuat patung-patung kayu dengan upah yang hanya cukup untuk membeli rokok, sementara para pengijon menjualnya dengan harga berlipat-lipat (1978: 61). Begini kata Palgunadi pada seorang gadis bule yang sedang memilih-milih batik untuk oleh-oleh:

Nanti, kalau kamu sudah kembali ke negaramu, katakan pada ibu atau kenalan-kenalanmu di sana. Katakanlah, ini kebudayaan Indonesia. Harganya murah. Khusus untuk turis, bisa dibanting serendah-rendahnya. Sebagai promosi! Supaya mereka mengenal kebudayaan negeri ini dan ingin ke mari. Soalnya, negeri ini kan memang mengalami kesulitan untuk memperkenalkan diri pada dunia. Satu-satunya jalan, ialah dengan menjualnya. (1978: 72)

Seperti yang dilontarkan Palgunadi dengan sarkastik, Sardono dalam bahasa yang lebih bijak menyebut Teges sebagai desa yang “kalah perang, terkurung serta terjepit” (2004: 24). Ia juga mengkritik perkembangan kecak yang semakin komersil dan semakin genit, misalnya dengan tata kostum yang berlebihan, masuknya unsur-unsur ornamentik yang melemahkan ekspresi dan gerak-gerak yang cenderung terlalu naratif sehingga menghilangkan unsur magis (2004: 23).

Palgunadi merefleksikan semua kontradiksi yang dilihatnya di Bali dengan nada gusar:

. . . sementara peradaban modern menuntut perbaikan dan peningkatan tata-kehidupan, sementara itu pula orang-orang Barat atau orang-orang puritan menghendaki agar tata-kehidupan masyarakat Bali tidak terganggu, alias tidak boleh berubah. Harus tetap seperti sediakala. Primitif dan miskin serta feodalistis. Bagaimana ini? (1978: 73)

Kritik Palgunadi diuruskan bukan hanya pada orientalisme yang bergandengan tangan dengan kapitalisme industri pariwisata. Ia juga menyentil sikap pemerintah Orde Baru terhadap “luar negeri” yang sangat terbuka di bidang ekonomi, tapi sangat tertutup di bidang kebudayaan. Menurut Palgunadi: dalam Pancasila kekuatan asing boleh saja dimanfaatkan, selama menguntungkan terutama dalam “sektor jas dan dasi” serta “sektor humus dan fulus” (1978: 216). Dalam hal kebudayaan, kita tahu bahwa kebijakan Orba sibuk memoles-moles kesenian daerah agar tetap terjaga keeksotikannya.

Dirinya sendiri pun tidak lolos dari kritik. Palgunadi sinis terhadap posisinya sendiri, dan mungkin juga terhadap posisi Sardono sebagai golongan kelas menengah yang datang ke Bali membawa bagasi pengetahuan ala “intelektuil” luar negeri. Palgunadi mengakui bahwa ia masih menggandrungi imajinasi menjadi modern yang diproyeksikannya sebagai bentuk kemajuan ala peradaban bangsa Barat. Ia sangat bersemangat pergi ke luar negeri. Luar negeri dalam fantasinya adalah “Pusat peradaban. Simbol kemajuan. Kegagahan. Kecermelangan.

Kemewahan. Kemakmuran. Demokrasi dan.....” (1978: 14-15). Luar negeri pula, yang menurut Palgunadi ironisnya telah membikin “blingsatan rakyat-rakyat negeri terbelakang” dengan yang ““Modern”, “Kontemporer”, “Avant Garde”, “Intelektuil”, dst. dst.” Gongnya kata Palgunadi, “Preklah itu!” (1978: 10).

Berbeda dengan Palgunadi yang ceritanya belum pernah menginjak Eropa dan masih norak membayangkan luar negeri, Sardono sudah puas sekaligus kecewa dengan semua yang modern, kontemporer dan avant-garde di luar negeri. Selepas mementaskan *Dongeng Dari Dirah* di Eropa dan Iran, Umar Kayam berbincang dengan Sardono dalam sebuah kesempatan. Kayam masih ingat, pertama kali ia bertemu Sardono muda dua belas-tiga belas tahun sebelumnya di kamar penyair W.S. Rendra di New York. Sardono, dalam ingatan Kayam, “[M]asih sangat muda, matanya berkilat, tangannya meng-gapai2 ingin meraih Martha Graham” (Kayam, 1974: 4). Deskripsi Kayam tentang pribadi Sardono muda menggambarkan bagaimana dulu sang koreografer masih takjub dengan kanon-kanon Barat. Akan tetapi, sepulang dari Eropa, ketakjuban itu lenyap digantikan oleh kekecewaan. Sardono mengatakan:

. . . alangkah jemu dan jenuh pengungkapan di Eropah itu. Ini bukan kesombongan. Tapi sungguh aku tidak melihat terlalu banyak. Artinya yang benar2 mengagumkan, baru dan bisa diambil. Pementasan mereka rata-rata terlalu selebral, meng-otak, di-ulang-ulang,

serentetan teknik, berputar-putar pada perfeksi unsur-unsur tapi terus lupa akan estetika totalitas. (Kayam, 1974: 4)

Di mata Sardono, Eropa tak menawarkan kemajuan estetika. Estetika yang total, menurutnya adalah yang seni yang polos, langsung datang dari kehidupan. Ia tidak melihatnya ada pada kesenian Eropa yang serba analitis dan teknis. Seni yang langsung dari kehidupan, menurut Sardono, juga bukan seni *happening* yang kala itu mutakhir di Eropa Barat dan Amerika Serikat. Bagi Sardono, seni *happening* merupakan pencetus dangkal yang tidak menunjukkan kecukupan pergulatan estetika. Kepolosan total dalam pengertian Sardono ialah strategi penceritaan kembali kehidupan sehari-hari dengan tidak mengada-ada (Kayam, 1974: 4).

Cak Tarian Rina memungut kewajaran gerak hidup sehari-hari di Banjar Teges sebagai bahan koreografi tarinya. Cerita pertarungan Subali dan Sugriwa disuguhkan berbarengan dengan kewajaran gerak tari anak-anak kecil, yang mengingatkan Palgunadi pada gerakan menangkap belut di sawah (1978: 205). Sesudah Subali mati, kehidupan desa digambarkan berjalan seperti biasanya. Subali bukan lagi Subali dari epos Ramayana, melainkan warga biasa dari satu desa yang kurang beruntung dalam pertengkaran dengan saudaranya, kalah, lalu mati (Kayam, 1974: 4). Kosmos mitologi yang disempitkan dalam sebuah desa ini membuat *Cak Tarian Rina* menjadi kisah lokal tentang kehidupan sehari-hari.

Lalu bagaimana pendapat Sardono tentang kesuksesannya di Eropa? Apakah orang-orang kulit putih terpesona oleh ketelanjangan dan kepolosan Bali yang ia bawa? Menurutnya, bukan eksotisme yang membuat pertunjukannya dapat diterima dengan baik di sana: “Eropah tidak rindu kepada orang asing, tapi rindu kepada kakek-nya sendiri yang dulu rasa-rasanya pernah berada di dekat-dekat mereka...” (Kayam, 1974: 4) Pernyataan Sardono menunjukkan bahwa ia tidak ingin terjebak dalam kegelisahan ontologis yang disebabkan fiksi dikotomi antara Barat dan Timur. Katanya, “Dua-duanya ada padaku: di tangan kananku menggenggam tradisi, di tangan kiriku menggenggam masa depan” (2004: 29).

Perjalanannya ke Amerika, Eropa Barat dan Jepang pada tahun 1970-an membuatnya dapat melihat perubahan sosial dan ekonomi yang dirudung kapitalisme sehingga menumpulkan spiritualitas yang dimiliki manusia secara universal (2004: 22). Dalam *Cak Tarian Rina*, Sardono tidak sedang membicarakan “Timur” sebagai politik identitas secara dikotomis. Koreografinya adalah tawaran modernisme yang lain, yang menyumbang pada “kekuatan baru, gerak pikiran baru, mobilitas manusia baru” yang berkembang di seluruh dunia (2004:22).

Keterpesonaan Sardono pada kepolosan warga Banjar Teges bisa jadi juga karena mereka belum tersentuh oleh proyek nasionalisme Indonesia modern. Palgunadi mengisahkan, di Shiraz rombongan mereka mengadakan

upacara bendera sederhana karena kala itu bertepatan dengan tanggal kemerdekaan Indonesia. Kebanyakan warga Teges gagap menyanyikan lagu “Indonesia Raya” dan “Sang Merah Putih” karena sedikit di antara mereka yang hafal kedua lagu nasional tersebut (1978: 196-197). Warga Teges adalah orang-orang yang belum menjadi Indonesia. Tubuh mereka belum didisiplinkan oleh nasionalisme dan Pancasilaisme eksekutif yang terobsesi akan keaslian identitas.

Sardono juga menulis bahwa ketika ia datang ke Teges, warga di sana belum pernah menari kecak. Tubuh warga Teges adalah “kanvas putih yang belum bercoretkan apa-apa” (2004: 34) kecuali gerak hidup keseharian mereka, yang dilihat Sardono sudah mengandung estetika tari. *Cak Tarian Rina* dibuat dengan penuh improvisasi timbal balik antara Sardono dan warga Teges, menghasilkan gerak asing yang kadang tidak dapat diduga koreografernya sendiri (2004: 37). Tubuh Teges menjadi situs bagi Sardono untuk menjelajahi kemungkinan-kemungkinan artikulasi tubuh Indonesia yang tidak terobsesi pada keaslian identitas dan terbuka pada “gangguan-gangguan asing” yang mengkonstruksi tubuh tari baru.

Tentang gangguan-gangguan asing ini, saatnya menggeser Palgunadi rekaan Yudhistira A.N.M Massardi dengan cerpen eksperimental milik Danarto.^{xv} Cerpen Danarto berpusat pada sebuah mesin bernama SMPVTU buatan sebuah laboratorium musik milik seorang komposer Jerman bernama Otto Weizenbergen yang sudah lama

berkelana keliling Indonesia.^{xvi} Mesin ini adalah sebuah pesawat pengurai suara yang diciptakan untuk melihat “darah dan daging musik” (1979: 124). Mesin canggih ini sangat peka merekam data gambar dan suara di sekitarnya. Data tersebut lantas langsung diterjemahkan menjadi jalur-jalur warna-warna yang berpijar-pijar dan garis-garis seperti coretan cakar ayam yang dapat dibaca sebagai pencapaian kemungkinan komposisi musik. Dalam cerita, Otto tengah mengoperasikan SMPVTU untuk mengurai suara dari tarian Sanghyang Jaran yang tengah dipentaskan pada sebuah pura di Bali. Ngung ngung ngung adalah dengusan mesin komputer yang sedang bekerja, sementara cackcack adalah kumandang gamelan mulut yang meluncur dari para penari.

Membaca^{xvii} cerpen Danarto sambil menyandingkannya dengan *Cak Tarian Rina*, saya merasa keduanya saling menerangkan. Mesin SMPVTU Weinsenbergen mengurai hantu ngung ngung ngung cackcack dalam *Cak Tarian Rina*. Mesin itu seperti bisa membaca gerak gangguan-gangguan asing yang dicari Sardono. Hal tersebut diterjemahkan mesin SMPVTU tentang tari Sanghyang Jaran, sebagai berikut:

Gerak gemulainya sederhana, naif, seperti bergerak begitu saja, seperti ada yang mengendalikan, kadang lucu, lamban, seadanya, seperti di situlah kanon tari yang dicari bermukim, sebuah hakikat gerak yang bersumber pada gerakan alam dan tari supaya dikembalikan ke sana. Kadang gerakan itu menjadi asing, sukar dimengerti,

mungkin karena kita jarang lagi memperhatikan gerakan-gerakan yang terjadi di kebun kita, daun yang bergoyang diembus angin, tembok yang merekah karena ada biji yang memecahkannya, arus sungai yang menghantarkan lumpur ke tepi-tepinya, biji kapas yang pecah dan menghamburkan bahan kain serupa salju itu sampai sejauh-jauhnya, tanah longsor, biji yang menjelma buah yang lezat, semuanya itu memberi pelajaran kepada tari (1979: 125).

Koreografi *Cak Tarian Rina* berasal dari “mesin pengurai” Sardono yang membaca teknologi gerak tubuh sehari-hari di Teges dan meramunya untuk menciptakan kemungkinan komposisi gerak baru. “Asing” dalam *Cak Tarian Rina* tidak berarti sesederhana sebagai pengaruh Barat atau luar negeri. Asing secara paradoksal merupakan kenyataan alam hidup sehari-hari yang seharusnya akrab dengan kita, namun menjadi terasa asing karena meluasnya jarak antara desa dan kota akibat ketidakmerataan pembangunan. *Cak Tarian Rina* mencari kosa gerak yang ada sebelum disiplin koreografi gerak puncak-puncak kesenian daerah binaan Depdikbud. Bisa dikatakan bahwa Sardono mencari yang asing di Teges untuk mengangkat narasi yang terpinggirkan dalam ideologi pembangunan Orba.

Perlu diingat bahwa kesenian daerah versi Depdikbud seringkali sudah kehilangan nafasnya sebagai kesenian rakyat sebab sudah dipoles dan “dibina” agar menjadi pertunjukkan yang memenuhi selera turis, pejabat, atau penonton TV. Contohnya dengan

memotong durasi pertunjukan, mengganti bahasa lokal dengan bahasa Indonesia, mengubah format tarian melingkar menjadi tarian baris sehingga penari menghadap penonton dan bukan ke sesama penari dan memodifikasi kostum agar lebih gemerlapan dan spektakuler untuk dipandang (Yampolsky, 2006: 327). Visi puncak-puncak kesenian daerah menggeser akar-akar kesenian rakyat, juga karena kata “rakyat” potensial dianggap subversif oleh pemerintah yang phobia dengan apapun yang berbau Soekarno dan kekiri-kirian.^{xviii} Perubahan-perubahan dari masa pembinaan kesenian daerah pada era Orba kerap kali tidak disadari oleh banyak karya seniman kontemporer perkotaan yang mencomot “warna lokal” dari kesenian tradisional untuk membuat karya berselera “modern.”

Dalam hal ini *Cak Tarian Rina* bukan soal menghargai kesenian daerah dengan atau memberi bumbu-bumbu eksotik pada koreografi modern. Kegenitan eksotik justru dapat menyepelkan kesenian tradisional dan mengurungnya kembali berada dalam dikotomi Timur yang asli dan lama dengan Barat yang baru dan asing. Hal yang luput diangkat oleh kegenitan bentuk ini ialah permasalahan-permasalahan sosial yang dihadapi kesenian kelompok marjinal dalam menghadapi sisi-sisi gelap modernitas. Hantu ngung ngung ngung cakcakcak bukan hantu yang bergentayangan karena kegelisahan ontologis antara Barat dan Timur. Hantu ini seperti dihadirkan sendiri oleh Sardono karena kegelisahannya terhadap persoalan kelas

yang menghimpit penduduk desa. Gerak tubuh tari Teges bergentayangan di sepanjang pembangunan jalan beraspal modernitas.

KESIMPULAN: Mereka yang Masih Bergentayangan

Hantu Topeng Kelono, hantu burung Kasuari dan hantu ngung ngung ngung cakcakcak bergentayangan karena pandangan tradisionalisme konservatif menganggap mereka sebagai elemen asing yang dapat merusak moral atau mengancam kemurnian tubuh tradisi. Klaim-klaim otentisitas yang dilegitimasi oleh Negara karena kebutuhan untuk menciptakan rasa kepemilikan warisan budaya dan sentimen nasionalisme berlebih mencuatkan kegelisahan ontologis yang berhasrat untuk membakukan esensi tradisi. Industri pariwisata juga sering kali turut andil dalam menciptakan dan menyebarkan klaim-klaim serupa.

Melalui Hantu Topeng Kelono saya menunjukkan bagaimana narasi nasionalisme pascakolonial yang terobsesi meliyankan diri dari budaya Barat merepresi hibriditas intensional Jodjana. Hantu Topeng Kelono bergentayangan karena keberadaan tari Jodjana pada masa 1930-an sampai 1940-an tidak dapat memuaskan hasrat perepresentasian identitas Indonesia yang berdikari. Melalui hantu burung Kasuari saya menunjukkan bagaimana klaim keaslian budaya oleh pemerintah cenderung mengubur dalam-dalam fakta historis tentang hibriditas dalam penciptaan identitas baru yang berlangsung dinamis

pada tahun 1950-an sampai 1960-an. Akhirnya melalui hantu ngung ngung ngung cakcak saya menunjukkan represi sistemik terhadap kesenian rakyat yang didorong oleh kebijakan kebudayaan pemerintah Orde Baru dengan membakukan ekspresi tradisi sebagai puncak-puncak kebudayaan daerah yang adiluhung.

Dalam alur cerita horor a la kebanyakan film bioskop Indonesia, hantu-hantu yang bergentayangan biasanya akan dijinakkan dan dipulangkan ke alam kubur oleh sesosok kiai soleh. Tidak demikian dalam tulisan ini. Hantu-hantu yang sudah dipanggil akan tetap bergentayangan karena persoalan yang dibawakannya belum lagi selesai, kalau bukan bertambah kompleks. Struktur ekonomi politik pertunjukan tari, yang patronnya masih bersumber dari ibukota atau dari pendanaan lembaga Eropa dan Amerika, sering kali mereduksi bentuk kesenian tradisi sebagai sang liyan (misalnya sebagai representasi budaya Timur, sebagai *desa* Jawa atau sebagai *pelosok* Nusantara) untuk memuaskan tren industri panggung kontemporer-global-multikultural yang disebut Larasati secara sinis sebagai “global diversity project” (Larasati, 2013: 17). Ketika tren ini hanya menguntungkan segelintir penari-penari elit berpendidikan modern yang mencuplik kesenian tradisi sebagai bumbu dalam karyanya, perlulah diteliti lebih jauh: narasi-narasi apa saja yang terepresi dan siapa saja yang terpinggirkan dalam struktur produksi estetik tersebut?

Akhirulkalam, sebuah tulisan yang sudah diterbitkan merupakan

episode kematian bagi sebuah otoritas kepenulisan. Jika ia sudah berhasil mengganggu, dan jika pernyataan-pernyataannya berhasil memunculkan pertanyaan-pertanyaan baru, maka ia pun sudah siap bergentayangan bersama hantu-hantu lainnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Anderson, Benedict. *Language and Power, Exploring Political Cultures in Indonesia*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Ardjo, Irawati Durban, “New Sundanese dance for new stages” dalam Jennifer Lindsay (eds.), *Heirs To World Culture*. Leiden: KITLV Press, 2012, 397-420.
- Afshar, Mahasti. “Festival of Arts Shiraz-Persepolis”, laporan yang disusun untuk simposium *The Shiraz Festival: A Global Vision Revisited* di New York, 5 Oktober 2013, <http://asiasociety.org/files/uploads/126files/Festival%20of%20Arts%20%20Shiraz-Persepolis%201967-77.pdf>, (terakhir diakses 28 Maret 2017)
- Bhabha, Homi K. *The Location Of Culture*. London: Routledge, 2010.
- Cohen, Matthew Isaac, *Performing Otherness: Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, New York: Palgrave & Macmillan, 2010.
- Cohen, Matthew Isaac, “Indonesian Performing Arts in The Netherlands, 1913” dalam Bart Barendregt dan Els Bogaerts (eds). *Recollecting Resonances, Indonesian-Dutch Musical Encounters*. Leiden: KITLV Press, 2014.
- Foulcher, Keith, and Tony Day (eds.). *Clearing A Space, Postcolonial Readings*

- of *Modern Indonesian Literature*, Leiden: KITLV Press, 2002.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters, Haunting and The Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Holt, Claire. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kapur, Geeta, "Dismantling the Norm" dalam *Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia*. New York, NY: Asia Society, 60-69.
- Kusumo, Sardono W. *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*. Jakarta: Ku/bu/ku, 2004.
- Larasati, Rachmi Diyah. *The Dance That Makes You Vanish*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Lindsay, Jennifer (eds.), *Heirs To World Culture*. Leiden: KITLV Press, 2012
- MacKenzie, John, M. *Orientalism, History, Theory and the Arts*. New York: Manchester University Press, 1995.
- Massardi, Yudhistira Ardi Noegraha. *Ding Dong*. Jakarta: Cypress, 1978.
- Henk Schulte Nordholt, "Indonesia in the 1950s, Nation, modernity and the post colonial state" dalam *Bijdragen tot de Taal-, land-en Volkenkunde* Vol. 167, no. 4 (2011), 386-404.
- Danarto, "ngung ngung ngung cakcakcak" dalam Supangkat, Jim (ed.), *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*, Jakarta, Penerbit Gramedia, 1979.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 2003.
- Soekarno, *Penemuan Kembali Revolusi Kita: Pidato Pada Tanggal 17 Agustus 1959*, Jakarta: Departemen Penerangan, 1961.
- Stoler, Ann. *Along The Archival Grain, Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Yampolsky, Phillip. "Forces for change in the regional performing arts of Indonesia" dalam *Performing Arts in Southeast Asia* 151 (1995), no. 4, Leiden, 700-725.
- Yampolsku, Phillip (ed). *Perjalanan Kesenian Indonesia Sejak Kemerdekaan: Perubahan dalam Pelaksanaan, Isi dan Profesi*. Jakarta: Equinox Publishing, 2006.

Internet

<http://nywf64.com> , terakhir diakses 28 Maret 2017.

Endnote:

ⁱ Rakitan awal tulisan ini pertamanya disusun untuk mengisi diskusi pengiring pameran "Gazing At The Other: Orientalism, Dance Bodies, and Myths about The Exotic Self" yang dikuratori oleh Helly Minarti di ruang galeri Salihara, Jakarta, Februari 2017. Saya berterimakasih kepada Helly Minarti atas undangan serta masukan-masukan penting selama diskusi berlangsung, juga kepada Afrizal Malna, salah satu pengisi diskusi, yang selintas melantarkan ide "hantu-hantuan" untuk membaca sosok-sosok yang saya tampilkan dalam presentasi. Pun demikian, segala kekeliruan yang mungkin ada dalam tulisan ini sepenuhnya merupakan tanggung jawab saya sebagai penulis.

ⁱⁱ Penelitian Stoler mendiskusikan orang-orang blasteran atau kreol baik dalam pengertian sosio-kultural (orang Belanda yang lahir dan tinggal lama di Hindia Belanda) maupun biologis (orang blasteran Belanda-Pribumi). "Hantu Indo" dianggap sebagai momok yang mengancam konsistensi stratifikasi sosial kolonial yang disusun berdasarkan golongan ras eksklusif. Eksistensi mereka membahayakan sebab tidak dapat tertangkap oleh kestabilan bahasa kategori positivistik ras dan ikatan kedarahan yang sebelumnya digunakan agen kolonial untuk

- menyokong kemurnian dan keistimewaan ras Eropa (2009: 68-69, 92). Situasi ini menyebabkan apa yang disebut Stoler sebagai kegelisahan ontologis. Kegelisahan ini berasal dari kesulitan pemerintah untuk menentukan kategori kewarganegaraan dan kebangsaan bagi orang-orang Indo yang menuntut haknya untuk disamakan dengan golongan Eropa murni. Stoler membahas ontologi dalam pengertian kategori sosial yang mendefinisikan kualitas esensial suatu subjek dan menganalisis hubungannya dengan praktik epistemik agen kolonial. Praktik epistemik yang dimaksud Stoler ialah administrasi arsip pemerintah kolonial dalam mendefinisikan subjek di negara jajahan. Lebih lanjut lihat Ann Stoler, *Along The Archival Grain, Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton: Princeton University Press, 2009.
- ⁱⁱⁱ <http://www.jdih.kemenkeu.go.id/fullText/1945/UUDTAHUN~1945UUDPenj.htm>
- ^{iv} Meski disusun tahun 1945, UUD ini baru resmi berlaku pada masa Demokrasi Terpimpin tahun 1959.
- ^v Lebih jauh tentang diskusi kebudayaan yang berlangsung dalam rapat BPUPKI, lihat Philip Yampolsky, "Forces for change in the regional performing arts of Indonesia", dalam *Performing Arts in Southeast Asia* 151 (1995), no.4, Leiden, 700-702.
- ^{vi} Seluruh narasi faktual tentang Jodjana saya ringkas dari bab "Raden Mas Jodjana and Company" dalam Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness: Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, New York: Palgrave & Macmillan, 2010, 106-139. Untuk menghindari pengulangan, saya menghilangkan referensi yang berhubungan dengan biografi Jodjana di tubuh tulisan. Akan tetapi ketika mengutip pendapat Cohen tentang Jodjana saya masih tetap mencantumkan referensi langsung.
- ^{vii} James Danandjaja, penari balet yang juga mempelajari tari Jawa dan Bali beranggapan bahwa teknik tari Jodjana sangat mudah ditiru dan tidak menunjukkan penguasaan yang baik terhadap teknik-teknik tari tradisional. Sebaliknya, Trisno Sumardjo memuja koreografi Jodjana sebagai karya hibrid yang mencampurkan teknik-teknik tari Jawa, India dan Eropa sehingga menghasilkan suatu kreasi individu yang masih langka ditemukan kala itu. Tentang debat tentang Jodjana di kalangan intelektual ibukota, lihat Cohen, 2010, 106-109.
- ^{viii} Tentang debat arah kebudayaan modern yang berlangsung tahun 1950-an lihat Henk Schulte Nordholt, "Indonesia in the 1950s, Nation, modernity and the post colonial state" dalam *Bijdragen tot de Taal-, land-en Volkenkunde* Vol. 167, no. 4 (2011), 388-392.
- ^{ix} Nasroen A.S, "Indonesia Pertama Kali Dalam Pameran Internasional," Jakarta, Penerbit Bulan Bintang, 1952, tanpa nomor halaman.
- ^x Tari Merak gubahan Irawati awalnya dipersiapkan untuk koreografi rombongan tari Indonesia di New York Fair 1965. Rencana ini kemudian dibatalkan karena Indonesia mundur dari perhelatan tersebut untuk memboikot blok Barat Perang Dingin. Tari Merak kemudian dibawa berkeliling ke Korea Utara, Tiongkok dan Jepang pada tahun 1965.
- ^{xi} Misalnya tari panen (diciptakan Hasan M. Bahasyuan tahun 1957), tari nelayan (diciptakan I Ketut Merdana tahun 1960) dan tari tenun (diciptakan oleh I Nyoman Ridet dan I Wayan Likes tahun 1962). Lindsay (2012: 209-210) mengungkapkan bahwa tari-tarian yang bertema kerakyatan dulu diciptakan khususnya untuk mempromosikan Indonesia di negara-negara sosialis, sehingga dapat dilihat kedekatan tema dengan tari-tarian rakyat dari Tiongkok dan Vietnam
- ^{xii} Festival Shiraz-Persepolis diadakan pada tahun 1967-1977 dengan dukungan pemerintah Iran untuk tujuan menciptakan eksplorasi, eksperimentasi dan perbincangan kreatif antara Iran dan dunia luar melalui musik, teater, tari dan film. Musisi seperti John Cage dan Ravi Shankar pernah pula turut berpartisipasi dalam festival ini, masing-masing pada tahun 1972 dan 1970. Indonesia pertama kali turut dalam Festival Shiraz-Persepolis dengan menampilkan tari kecak Ramayana dan tahun 1971 menampilkan Ballet Sunda (tidak diketahui siapa saja koreografer yang berperan dalam dua pertunjukan ini). Lebih lengkap lihat Mahasti Afshar, "Festival of Arts Shiraz-Persepolis", laporan yang disusun untuk simposium *The Shiraz Festival: A Global Vision Revisited* di New York, 5 Oktober 2013.
- ^{xiii} Nama Yudhistira dalam sastra Indonesia paling dikenal karena novelnya *Arjuna Mencari Cinta* (1977) dan buku puisinya *Sajak Sikat Gigi* (1983) yang mendapat penghargaan sebagai salah satu kumpulan puisi terbaik dari Dewan Kesenian Jakarta tahun 1977. *Ding Dong* ditulis dengan gaya bahasa *mbeling*, sebuah gerakan sastra tahun 1970-an yang bisa dilihat sebagai perlawanan terhadap bahasa birokratis asuhan Negara di satu sisi dan bahasa liris muluk-muluk asuhan majalah sastra *Horison* di sisi lain. *Ding Dong* merupakan karya mandiri yang layak mendapat analisis sastra tersendiri secara mendalam. Untuk kebutuhan tulisan ini, saya hanya menggunakannya untuk mendapat gambaran yang cukup padat tentang tegangan antara modernitas dan tradisi yang mengiringi *Cak Tarian Rina*, saling silang dengan narasi Sardono sendiri tentang "kecak Teges" yang ditulisnya dalam buku *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus* (2004).
- ^{xiv} Dalam dunia nyata, sang penulis, Yudhistira sendiri pernah menjabat sebagai wakil pemimpin redaksi majalah *Le Laki* pada tahun 1976-1978.

^{xv} Setelah dipentaskan di Iran tahun 1976, *Cak Tarian Rina* dipertunjukkan di Taman Ismail Jakarta pada tahun yang sama. Cerpen Danarto pertama kali diterbitkan dalam buku *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* (ed. Jim Supangkat, Jakarta, Gramedia, 1979) dan kemudian dalam kumpulan cerpennya *Adam Ma'rifat* (Penerbit Matahari, Yogyakarta, 2004). Cerpen ini memang tidak memuat pernyataan yang mereferensikan langsung ke *Cak Tarian Rina*, akan tetapi ada satu kali nama Rina disebut: "Rina ada?", juga nama Badung, penari kecil yang muncul dalam *Ding Dong* dan dalam penuturan Sardono (2004) sendiri. Terlepas dari ini semua, saya merasa tidak perlu ada kepastian apakah cerpen Danarto ditulis bersahutan dengan *Cak Tarian Rina* untuk memenuhi tujuan analisis dalam tulisan saya kali ini. Sebagai tambahan, tahun 1974 Danarto termasuk dalam rombongan Teater Tari Sardono pada pementasan *Dongeng Dari Dirah* di Eropa dan Iran.

^{xvi} Tokoh Otto Weizenbergen mengingatkan kita pada sosok Bernard Ijzerdaat, etnomusikolog kelahiran Belanda yang merekam musik daerah dari Kerinci, Angkola, Toba, Minang, dll pada tahun 1950-an dengan dukungan dari RRI pada tahun 1950-an (Tentang Weizenbergen lihat Yampolsky, 1995: 707).

^{xvii} Membaca cerpen Danarto berarti melihat bunyi dan mendengar rupa. Rupa bunyi ngung pada awal cerita adalah balok-balok kaku berdurasi

satu halaman (119), diselingi beberapa paranada bergaris empat (bukan lima seperti standar paranada Gregorian). Rupa bunyi cak yang muncul setelah rupa bunyi ngung (120) adalah harmoni asimetris yang mengisi sekaligus menciptakan ruang kosong pada sebuah halaman. Selanjutnya, rupa bunyi ngung meniru rupa bunyi cak, sebelum akhirnya bunyi cackcackcak diterjemahkan komputer menjadi sebuah "jasad suara" yang berbentuk "bak permata ditimpa cahaya" (124). Sementara, yang bisa didengar adalah perbedaan tempo antara ritme mekanik ngung ngung ngung dan ritme tak terduga cackcack yang mengalir sembarangan. Ritme dan tinggi rendah bunyi cackcack yang tak menentu ini diurai secara kaku oleh SMPVTU. Cerpen Danarto mengandung kompleksitas yang jelas tidak mampu ditampung oleh tulisan saya kali ini, dan kebutuhan pada suara asing ngung ngung cackcack ditujukan untuk mengurai *Cak Tarian Rina*-nya Sardono sehingga harap pembaca maklum pada absennya analisis yang mendalam tentang cerpen Danarto di sini.

^{xviii} Bentuk paranoia Orba itu juga tampak dalam cerita Palgunadi tentang panitia keberangkatan yang harus berurusan dengan birokrasi negara yang mewajibkan semua orang yang akan berangkat ke luar negeri mengisi formulir surat pernyataan bebas G-30-S (Massardi, 1978: 113-116).