

Standar Kompetensi

tari

Yogyakarta

Surakarta

Bali

Tim Penulis:

Pengantar Umum	Endo Suanda
Tari Yogyakarta	FX Widaryanto, S. S. T., M. A. Theresia Suharti, S. S. T., S. U. R. B. Sudarsana, S. S. T., M. Hum
Tari Surakarta	Sri Rochana Widyastutiningrum, S. Kar., M. Hum Wahyu Santoso Prabowo, S. Kar., M. Hum
Tari Bali	Dr. I Wayan Dibia Ni Made Wiratini, M. A. Ni Nyoman Sudewi, S. S. T., M. Hum
Editor/Asisten	Toto Amsar Suanda, S. S. T. Een Herdiani, S. Sn., M. Hum.

Gambar Kulit

Yogyakarta	: Alm. KRT Sasmintadipura (Batara Guru), Jakarta, 1978 (foto: Endo Suanda)
Surakarta	: S. Maridi (Cakil) dan almh. Martati (Bambangan), Berkeley 1974 (foto: dok. Marjie Suanda)
Bali	: Ni Made Suartini (Gambuh), Berkeley, 1974 (doc. Marjie Suanda)



PROYEK STANDARISASI KOMPETENSI DAN SERTIFIKASI PROFESI
DIREKTORAT PENDIDIKAN MENENGAH KEJURUAN
DIREKTORAT JENDERAL PENDIDIKAN DASAR DAN MENENGAH
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

DAFTAR ISI

LEMBAR PENGESAHAN

DAFTAR KONSULTAN/NARASUMBER/PRG

DAFTAR ISI ~ vi

BAB 1: PENGANTAR UMUM ~1

- 1.1. Tradisi yang Terus Berubah ~ 2
- 1.2. Dinamika Pasar dan Rumusan Kompetensi ~ 3
- 1.3. Makna dan Tujuan Perumusan Kompetensi ~ 4
 - 1.3.1. Moderat: Jembatan Dua Minat ~ 5
 - 1.3.2. Komunikasi Dialektis, Dinamis ~ 6
- 1.4. Ruang Lingkup dan dan Sistem Penyusunan Kompetensi ~ 6
 - 1.4.1. Pendekatan Perumusan Standar Kompetensi Tari ~ 6
 - 1.4.2. Pendekatan Utama: Kualitatif dan Kuantitatif ~ 6
 - 1.4.3. Kualitatif ~ 7
 - 1.4.4. Kuantitatif ~ 9
 - 1.4.5. Respons dan Penataan ~ 9
 - 1.4.6. Proporsi Nilai Kualitatif dan Kuantitatif ~ 10
 - 1.4.7. Fokus Kompetensi: Kesenian ~ 11
 - 1.4.8. Tari "Tradisi" dalam Kategori Seni Panggung ~ 11
 - 1.4.9. Stakeholders ~ 12

BAB 2: TIGA WILAYAH TARI ~ 14

- 2.1. Yogyakarta ~ 14
 - 2.1.1. Peta Situasi Tari Yogyakarta ~ 14
 - 2.1.2. Langkah-Langkah Kompilasi Data Lapangan ~ 15
 - 2.1.2.1. Kelompok Ambarukma Sheraton ~ 15
 - 2.1.2.2. Kelompok Puro Pakualaman ~ 15
 - 2.1.2.3. Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa ~ 16
 - 2.1.2.4. Kelompok Didik Nini Thowok ~ 16
 - 2.1.2.5. Taman Budaya Yogyakarta ~ 17
 - 2.1.2.6. Yayaasan Siswa Amongbeksa ~ 17
 - 2.1.2.7. Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta ~ 17
 - 2.1.2.8. Pusat Latihan Tari Bagong Kussudiardjo ~ 18
 - 2.1.2.9. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta ~ 18
 - 2.1.2.10. Miroto Dance Group ~ 18
 - 2.1.2.11. Yayasan Roro Jonggrang ~ 19
 - 2.1.3. Kategorisasi dan Levelisasi ~19
- 2.2. Surakarta ~ 21
 - 2.2.1. Peta Situasi Tari Surakarta ~ 21
 - 2.2.2. Wadah Pelestarian dan Penyebaran Tari Surakarta ~ 21
 - 2.2.2.1. Sekolah Menengah Kejuruan VIII dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia ~ 22
 - 2.2.2.2. Sanggar-sanggar Tari ~ 22
 - 2.2.2.2.1. Sanggar Tari Yayasan Kembang Setaman ~ 22
 - 2.2.2.2.2. Sanggar Tari Metta Budaya ~ 22
 - 2.2.2.2.3. Sanggar Tari Soerya Sumirat ~ 22
 - 2.2.2.2.4. Sanggar Tari Sarotomo ~ 22
 - 2.2.2.2.5. Sanggar Tari Semarak Candra Kirana ~ 23

	2.2.2.2.6.	Sanggar Tari Pawiyatan Budaya Kheraton Surakarta ~ 23
	2.2.2.2.7.	Sanggar Tari Sang Rama ~ 23
	2.2.2.2.8.	Sanggar Tari Among Beksa ~ 23
	2.2.2.2.9.	Sanggar Tari Santi Budaya ~ 23
	2.2.2.2.10.	Sanggar Tari Perkumpulan Masyarakat Surakarta ~ 23
	2.2.2.2.11.	Sanggar Tari Arena Langen Budaya ~ 23
	2.2.2.2.12.	Sanggar Tari Pagutri ~ 23
	2.2.2.2.13.	Sanggar Tari MGMP ~ 24
	2.2.2.2.14.	Sanggar Tari Sarwi Budaya ~ 24
	2.2.2.2.15.	Sanggar Tari Pariwita ~ 24
	2.2.3.	Pembagian Gaya Tari ~ 25
	2.2.4.	Kualitas Kepenarian ~ 25
	2.2.5.	<i>Hastha Sawanda</i> ~ 26
	2.2.6.	Tingkat Kepenarian ~ 26
	2.2.6.1.	Penari Pemula ~ 26
	2.2.6.2.	Penari Muda ~ 26
	2.2.6.3.	Penari Madya ~ 27
2.3.		Bali ~ 28
	2.3.1.	Latar Belakang Tari Bali ~ 28
	2.3.1.1.	Aspek Tari dan Kepenarian ~ 28
	2.3.1.2.	<i>Taksu</i> ~ 29
	2.3.1.3.	Karakterisasi Tari ~ 29
	2.3.1.4.	Kelompok Tari ~ 29
	2.3.2.	Perubahan dan Perkembangan Tari Bali ~ 29
	2.3.2.1.	Hubungan Tari Bali dengan Dunia Luar ~ 29
	2.3.2.2.	Migrasi ~ 30
	2.3.2.3.	Pura, Pemerintah, dan Pariwisata ~ 30
	2.3.3.	Ritual dan Tontonan ~ 31
	2.3.3.1.	Perubahan Isi dan Bentuk ~ 32
	2.3.3.2.	Perbedaan Gaya Tari ~ 32
	2.3.4.	Level Kompetensi Penari Bali ~ 32
	2.3.4.1.	Level/Tingkat Pemula (<i>Pragina Anyar</i>) ~ 33
	2.3.4.2.	Level/Tingkat Muda (<i>Pragina Muda</i>) ~ 33
	2.3.4.3.	Level/Tingkat Madya (<i>Pragina Madya</i>) ~ 33
	2.3.5.	Proses Penyusunan Standar Kompetensi Tari Bali ~ 33
	2.3.5.1.	Sue vey ke Pusat-Pusat Kesenian ~ 34
	2.3.5.2.	Wawamcara dengan Seniman dan Guru Tari ~ 34
	2.3.5.3.	Workshop dan Diskusi Terbatas ~ 34
2.4.		Rumusan Standar Kompetensi Tiga Wilayah ~ 34
2.5.		Peta Unit Kompetensi Keseluruhan Sub-Bidang Tari ~ 37
BAB 3		UNIT-UNIT KOMPETENSI ~ 38
	3.1.	Sub Bidang Tari Yogyakarta ~ 38
		GLOSARI TARI YOGYAKARTA ~ 102
	3.2.	Sub Bidang Tari Surakarta ~ 114
		GLOSARI TARI SURAKARTA ~ 177
	3.3.	Sub Bidang Tari Bali ~ 184
		GLOSARI TARI BALI ~ 248

BAB 1 PENGANTAR UMUM

Iliah “kompetensi,” cukup mengejutkan—apalagi dengan kata “standard”—bagi kalangan kesenian. Persoalannya, sifat kesenian kuat bertumpu pada wilayah subjektivitas, relativitas, dan bahkan spontanitas. Sedangkan kompetensi berkaitan dengan dunia profesionalisme, ukuran standar atau nilai yang ditentukan (*defined*) atas kesepakatan pasar (*stakeholders*). Kompetensi juga akhirnya akan sampai pada tataran kualifikasi pekerjaan, jabatan (*occupancy*), upah, perhitungan laba-rugi, dsb., yang justru sering dianggap negatif dari sisi seni sebagai kekuatan ekspresi dan idealisme spiritual yang inspiratif-imaginatif. Dalam hal terakhir ini, letak nilai, kekuatan atau kekayaan kesenian tidak ditentukan oleh ukuran harga (uang) ataupun oleh kuantitas dan kualitas produksi yang terukur secara material.

Namun demikian, perkembangan jaman punya tuntutan tersendiri, ketika secara perlahan dan parsial dunia kesenian (lokal) menjadi salah satu “komoditi” dunia. Dari satu sisi, ada tarikan idealisme yang meminta kesenian bertahan pada falsafi asasi, tetapi di sisi lain ada tarikan realita yang menuntut “profesionalisme” menurut ukurannya sendiri. Selain itu, di atas tarik-menariknya kedua hal tsb., ada satu lapisan paradoksal lain, yakni dorongan untuk bertahan pada lingkup nilai-nilai yang spesifik (“lokal”) tapi bersamaan dengan keinginan masuk pada sistem kehidupan yang lebih luas (“global”). Topik perumusan kompetensi ini berhubungan dengan budaya yang sangat spesifik—yakni tari dari Yogyakarta, Surakarta, dan Bali—maka dapatlah dimengerti jika kita akan secara langsung menghadapi dua hal frontal: tuntutan pasar umum dengan semangat profesionalisme-industrialisme, dan nilai-nilai kultural (tradisional) dengan semangat konservatisme kelokalan. Jika yang pertama (rumusan kompetensi) menuju pada penentuan standar kualifikasi profesi, okupansi, dan bahkan mungkin sampai pada sertifikasi formal yang bisa diterapkan secara umum, yang kedua (kesenian tradisional) cenderung pada pemeliharaan, pemberdayaan (*empowering*) nilai-nilai spesifik tsb. Dengan demikian, bisa segera terlihat adanya potensi pertentangan konsep, minat dan landasan filosofisnya.

Jika kompetensi ini disikapi sebagai sebuah instrumen yang menuju pada upaya standarisasi, penyeragaman, atau bahkan menjadi instrumen sensor, maka ia akan berupa kekuatan yang bertentangan dengan sifat yang dimiliki substansinya (tari, kesenian), yang membutuhkan kelonggaran ruang kreatif, ruang kenisbian, dan ruang subjektivitas. Sebaliknya, jika substansinya (tradisi) dipandang oleh semangat modernisme industrialis sebagai dunia konservatisme yang “beku,” resisten terhadap perkembangan, maka ia akan dianggap sebagai penghalang kemajuan.

Namun demikian, dari kontradiksinya itu, kita melihat ada satu titik kesamaan sifat, yaitu “dinamis dan adaptif terhadap kehidupan masa kini.” Dengan berpijak pada persamaan titik inilah, untuk memenuhi tuntutan masa sekarang, standar kompetensi kami susun. Upaya yang terutama dilakukan adalah pencaharian titik temu: bukan untuk menyatukan kedua minat atau mengaburkan falsafahnya masing-masing, melainkan agar satu sama lain bisa saling mendukung, saling memahami, saling menguntungkan, dan/atau saling mendewasakan. Jelas, ukuran kompetensi kesenian adalah spesifik yang tidak bisa mengikuti kaidah-kaidah standard teknologi-industri. Sebaliknya, standar kompetensi iptek tidak bisa mengikuti kaidah-kaidah kesenian. Atas kesadaran ini pula maka kejelasan dari tujuan dan kegunaan standar kompetensi ini menjadi amat penting untuk diuraikan di sini. Kalau tidak, maka ia akan justru menjadi komponen yang dapat memporakporandakan tatanan nilai keduanya yang ada dalam kehidupan kini.

Pencaharian titik temu inilah yang tidak mudah dilakukan. Pertama, harus disadari bahwa kebutuhan dan kekuatan antara konservasi (penguatan nilai lama) dan perubahan (pembaharuan,

inovasi) selalu berjalan bersama. Jika kita pelajari perkembangan dunia tari tradisional sampai dewasa ini, hal tsb. bisa jelas kelihatan. Kini, banyak seniman-seniman tari yang mencuat ke permukaan, dalam *platform* lebar, forum besar, adalah karena mereka berhasil memasuki kriteria atau sistem “pasar” modern. Hal itu menunjukkan bahwa memodernisasi kesenian tradisional itu merupakan suatu kebutuhan. Sebaliknya, tidak bisa dilupakan bahwa kelahiran mereka itu umumnya juga bermula atau bermodalkan kemampuan yang bertumpu pada kesejarahan budaya tari tradisional. Perkembangan (baca: perubahan) seni tari Bali adalah misal lain yang sangat jelas. Dalam memasuki dunia tari internasional, termasuk dunia turisme, di satu sisi ia dituntut memahami dan masuk pada sistem baru yang luas cakupannya, tapi di sisi lain justru kekuatannya atau “nilai jualnya” itu ada pada sistem substansi yang ada dalam budaya dan ritus tradisional masyarakat Bali.

Singkatnya, di satu sisi tampak pentingnya dunia kesenian tradisional itu masuk pada sistem profesionalisme masa kini, dalam forum dan konteks yang luas, tetapi pada saat yang sama tampak pula bahaya-bahayanya yang mungkin bisa menjungkirbalikkan atau mengacaukan sistem yang ada, sehingga suatu saat dapat menghancurkan kekuatan (*potency*) yang dimilikinya¹. Ini semua, mencuatkan apa yang disebut paradoks global (*global paradox*) yang jelas akan merugikan jika kita hanya mengacu pada salah satu kutub ekstrim saja: baik pada **kekakuan tradisionalisme** ataupun pada kaidah **modernisme industri**.²

1.1. Tradisi yang Terus Berubah

Perubahan seperti disinggung di atas, bukan hanya hadir pada perkembangan teknologi mutakhir. Dari mulai Kridha Beksa Wirama di Yogyakarta pada awal abad ke-20 yang membawa tari kraton ke luar temboknya, *wayang orang panggung* di Surakarta yang mengubah sistem pertunjukan seni (yang awalnya) kraton ke dunia pasar umum, tarian-tarian yang awalnya bagian dari ritus *pura* (kuil) Bali kemudian kini menjadi seni panggung, sampai lahirnya lembaga-lembaga pendidikan menengah dan perguruan tinggi seni, telah menunjukkan betapa besarnya perubahan tradisi itu: baik dari sisi teknis maupun dari konteksnya.

Demikian pula peran dari para seniman tradisional seperti I Mario (Bali), Bagong Kusudiarjo, Wisnuwardhana (Yogyakarta), sampai ke Sardono W. Kusumo (Surakarta), yang sedikit atau banyak telah “membobol” pola-pola umum dari tari tradisi. Sama halnya dengan Ben Suharto, Retno Maruti, I Wayan Dibia, Miroto, Eko Supriyanto dll., sampai ke Didik Nini Thowok yang kreasinya masuk dalam dunia seni populer. Ini hanya sekedar menyebutkan beberapa nama, dan masih jauh lebih banyak lagi seniman lainnya, tetapi kiranya cukup untuk menunjukkan bagaimana besarnya perubahan suatu tradisi.

Jika suatu tradisi yang *adiluhung* itu kemudian tampak menjadi cair kaidah-kaidah formalnya, maka berarti bahwa nilai atau ukuran estetika tradisi pun selalu didefinisikan atau di-redefiniskan setiap jaman. Yang baku itu hanyalah bersifat sementara, dan pencairannya yang dinamislah yang berjalan tiada henti.

Suatu tradisi bergerak terus pada ketidakterbatasan dan ketidakterdugaan pencapaian, baik dari segi ruang maupun waktu. Yang bergerak, bukan hanya perubahan kriteria nilainya, melainkan “hak” atau kepemilikannya yang juga turut memudar. Kini, istana (*kraton*, *puri* dan

¹ Perlu diingat bahwa “standar kompetensi” tak dikenal dalam paradigma tradisional.

² Kalangan seniman profesional umumnya tidak menghendaki adanya standardisasi, dan apalagi sertifikasi. Lebih dari itu, standardisasi bisa menjadi semacam instrumen pembekuan dinamika kesenian, atau bahkan dapat menjadi instrumen sensor yang sangat merugikan daya tumbuh kesenian yang akan pula berarti sebuah intervensi politis terhadap profesionalisme pasar.

pura) tidak lagi menjadi sentral yang menentukan, atau yang punya hak mutlak atas aktivitas tari Yogyakarta, Surakarta, ataupun Bali. Sekolah tari (ISI, STSI, SMK), Taman Budaya, sanggar-sanggar, upacara perkawinan, pusat-pusat kunjungan wisata seperti Prambanan, dll., merupakan sentra-sentra baru yang tidak kalah pentingnya dalam kehidupan tari klasik kraton (Yogyakarta, Pakualaman, Kasunanan dan Mangkunegaran).

Kehidupan tari Jawa dan Bali juga telah tumbuh pesat di luar wilayahnya, misalnya saja di Jakarta ada grup tari pimpinan Retno Maruti (Surakarta), S. Kardjono (Yogyakarta) dan I Wayan Diya (Bali).

Selain itu, kehidupan seni tari di Klaten, Wonosari, dan di desa-desa lain (seperti Kweni, tempat terkenal pembuatan topeng-topeng tari Yogyakarta), harus pula dipandang sebagai referensi atau lokus penting. Sudah duapuluh tahun lebih pertunjukan tari dari desa-desa banyak menarik minat untuk dipertunjukkan di kota³. Para penari dan koreografer yang dulunya hanya menggarap tari gaya kraton pun kini banyak mengambil khasanah tari desa. Ini berarti bahwa nilai tari, ukuran keindahan dan keterampilan teknisnya menjadi berbaur, menjadi macam-macam, dan didefinisikan oleh banyak pihak—mencuatkan pluralitasnya dengan tidak bersandar pada norma “pusat” yang tunggal.

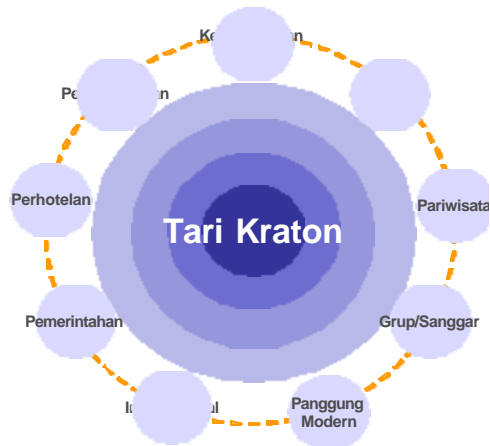
1.2. Dinamika Pasar dan Rumusan Kompetensi

Paparan di atas pada dasarnya untuk menunjukkan bahwa sistem “pasar” sudah cukup jauh mengatasi (*go beyond*) sistem monopoli yang berdasar pada kekuasaan atau legalitas-kultural—walau suatu tari itu awalnya merupakan properti dari sebuah kelompok eksklusif. Karena itu, pasar menjadi aspek penting untuk dipertimbangkan. Perumusan kompetensi akan berkaitan dengan *stakeholders* tari masa kini, oleh karena itu perumusannya harus mengacu pula pada ukuran atau nilai pasar.⁴

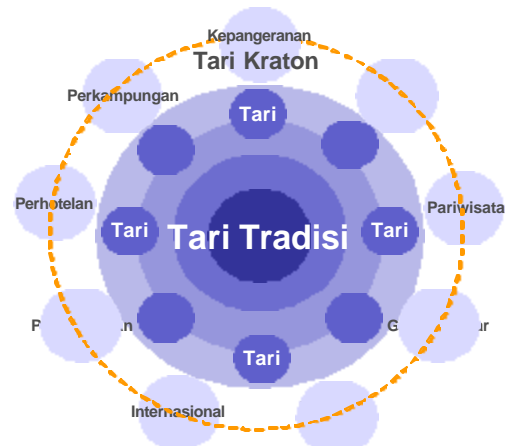
Seperti disinggung di atas, jika sampai tahun 60-an kraton masih tetap menjadi pusat acuan kesenian (nilai, ukuran), situasi sekarang, walau tetap berperan dan otoritasnya sangat penting, namun ia kemudian menjadi bagian infrastruktur yang sejajar dengan yang lainnya. Ia menjadi salah satu bagian dari *stakeholders* yang barangkali bisa digambarkan seperti pada diagram berikut:

³ Pengaruh tarian desa terhadap tradisi kraton ini sudah berjalan sejak lama, seperti misalnya pada tari Klana Topeng, Gambyong, dan Gathutkaca Gandrung.

⁴ Dalam konteks tulisan ini, “pasar” tidak diartikan secara sempit yang hanya berkenaan dengan transaksi jual-beli, dan dengan uang, melainkan dalam pengertiannya yang luas, di mana pasar sebagai sebuah pranata sosial yang menyangkut banyak hal: termasuk nilai-nilai dan komunikasi kultural. Pasar, tidak bisa dilihat sebagai satu entitas dalam platform dengan minat tunggal, melainkan suatu entitas berlapis-lapis dengan minat multidimensi.



Kraton sebagai pusat.

Kraton sebagai bagian dari "pasar."
(kehidupan tari secara umum)

Dengan demikian, dengan pertumbuhan dinamis dan meluasnya *stakeholders* secara kualitatif dan kuantitatif, aspek lain yang merupakan ekstra-seni atau yang di luar substansi teknis—seperti pemanggungan, management, jaringan komunikasi, marketing, turism, dll.—kemudian menjadi bagian penting dari profesionalisme bidang tari, yang juga merupakan bagian penting dalam perumusan kompetensi.

1.3. Makna dan Tujuan Perumusan Kompetensi

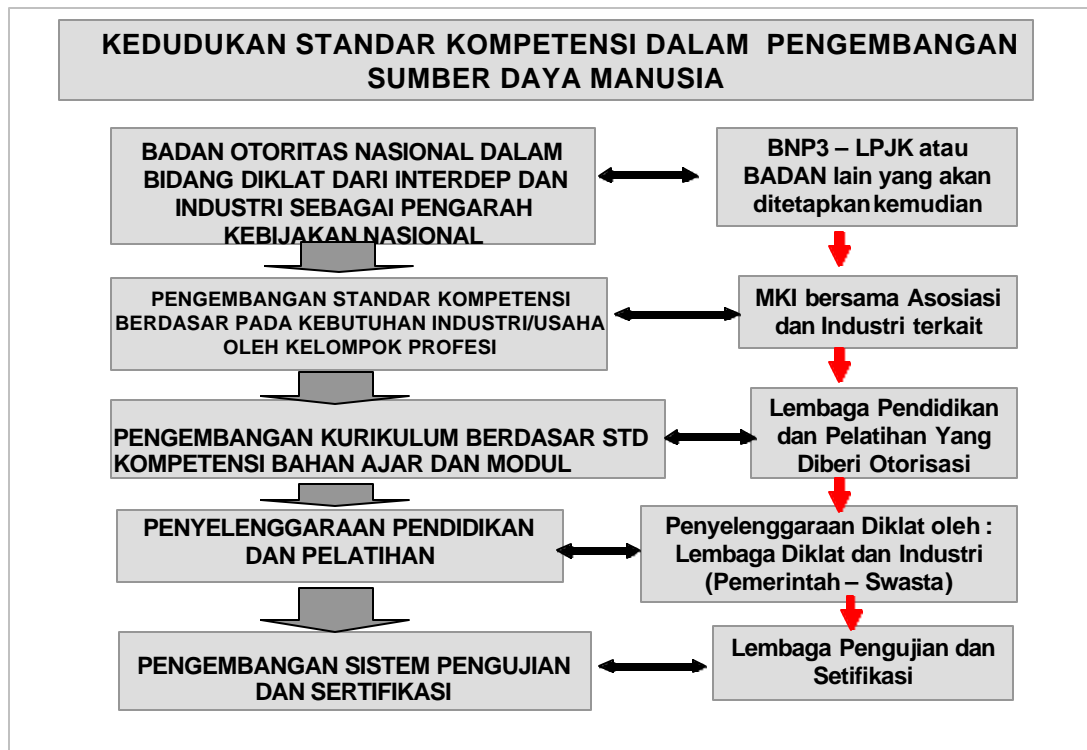
Merumuskan kompetensi adalah memformulasikan ukuran-ukuran kemampuan, yang mengacu pada standar yang disepakati berbagai pihak terkait, yakni *stakeholders*. Akan tetapi, seperti tersirat di atas, *stakeholders* itu berlapis-lapis, dengan minat, kepentingan atau kepedulian yang berbeda-beda. Jadi tantangan utama, dan yang paling sulit, dalam perumusan kompetensi adalah mencari rumusan yang dapat *disepakati bersama*, dari banyak pihak yang *berbeda kepentingannya*. Untuk itu, dibutuhkan waktu panjang, keterlibatan banyak sektor, dengan proses dialektis yang sinambung. Dengan demikian, rumusan kompetensi tidak bisa dipandang sebagai ketentuan absolut dan abadi. Ia, seperti halnya *kesepakatan*, terbatas oleh lingkup ruang dan kurun waktu, yang akan didefinisikan-ulang oleh kesepakatan berikutnya.

Rumusan kompetensi adalah rincian kemampuan seseorang dalam melakukan suatu pekerjaan, berdasarkan pada pandangan masyarakat profesional yang dipahami dan disetujui baik oleh pelaku (*actor*) maupun pengguna (*user*). Standar kompetensi adalah pernyataan tentang keterampilan, pengetahuan, dan sikap kerja, yang harus dimiliki oleh seseorang untuk melakukan suatu pekerjaan atau tugas sesuai dengan yang dipersyaratkan. Bentuk dan sifatnya, sangat formal. Dalam bidang teknologi-industri, problem formalitas itu lebih kecil ketimbang bidang budaya, karena ukuran-ukurannya jauh lebih punya kejelasan bukan hanya mengenai rincian jenis pekerjaan (Sub-Kompetensi, Kriteria Unjuk Kerja), penilaian hasilnya dari pihak pelaku (pekerja) dan pengguna (pengusaha, pabrik), melainkan juga dari penilaian pasar (konsumer) yang lebih terukur. Dengan demikian, lebih dimengerti pula jika standar kompetensi itu menjadi hal yang secara nyata dibutuhkan dunia profesional, untuk mempermudah pencapaian kontrak kerja yang "adil" (*fair*) antara pelaku dan pengguna. Standar kompetensi bidang tari ini pun, punya tujuan dan fungsi serupa, yang pada gilirannya akan dapat memberi acuan pada pelaku

dan pengguna untuk penentuan kualifikasi, sertifikasi, dan okupansi, agar keseimbangan atau *fairness* bisa terciptakan.

Jika *fairness* (“keadilan”), paling tidak secara teoritis, menjadi kata kunci tujuannya maka pencapaian kesepakatan tsb. di atas harus pula menjadi jembatan kunci. Di sinilah letak persoalan dasarnya, mengingat wilayah kesadaran dan tuntutan baru dalam dunia kesenian kita (terutama yang tradisional) belum tersosialisasikan, sehingga perumusannya memerlukan kehati-hatian. Untuk tujuan itu pula uraian ini dirasa perlu disampaikan.

Sebelum melangkah lebih jauh, ada baiknya kita tengok dahulu rancangan atau skenario mekanisme struktur berikut, di mana kita bisa lihat tata hubungan antar komponen, termasuk juga hubungannya dengan dunia pendidikan/latihan:



1.3.1. Moderat: Jembatan Dua Minat

Di atas telah dikatakan bahwa ciri-ciri dasar dari kesenian itu adalah subtilitas, subjektivitas, spontanitas (responsif), dengan sifatnya yang dinamis. Maka, mudah dimengerti jika kita segera melihat kemungkinan adanya benturan tanggapan dari kalangan kesenian terhadap rumusan standar kompetensi (termasuk kualifikasi dan sertifikasi). Dua polar yang berseberangan itu—idealisme nilai kultural-artistik atau kepuasan batiniah yang subjektif di satu pihak dengan rumusan formal yang standar di pihak lain—tak mungkin bisa disamakan, melainkan hanya bisa dicari jalan tengahnya. Karena itu, perumusan kompetensi ini harus mengupayakan jalan yang paling moderat. Dalam dunia kebudayaan (terutama kesenian), objektivitas bukanlah ukuran kebenaran tertinggi, melainkan juga sebaliknya, subjektivitas bukanlah satu-satunya alasan bagi kalangan seniman untuk menolak realita pasar.

Rumusan kompetensi ini diharapkan menjadi sebuah sarana untuk terjadinya “percakapan” (komunikasi berbagai-arah) dari segala sektor yang berkaitan (*stakeholders*). Karena itu,

memposisikan standar kompetensi sebagai *yang moderat* dan *bukan yang absolut*, merupakan alasan yang paling tepat untuk turut memfasilitasi terjadinya percakapan tsb., terutama antara dunia industri dan dunia kesenian.

1.3.2. Komunikasi Dialektis, Dinamis

Seperti dikatakan di atas, salah satu fungsi standar kompetensi adalah untuk membuat acuan bagi kalangan publik (pasar) dalam melihat fenomena tari, sehingga ia bisa membantu dalam melihat kemampuan kepenarikan seseorang untuk suatu pekerjaan atau kedudukan (i.e., kualifikasi, okupansi—walau perumusan sekarang tidak akan sampai pada tataran itu). Namun demikian, harapan sebaliknya bukan saja untuk kepentingan “pasar” yang membutuhkan acuan ukuran, atau kriteria “harga,” tetapi juga dapat menukik balik pada substansinya: yakni sebagai stimulus bagi para pelaku seni tari untuk dapat meneropong pasar.

Jika rumusan kompetensi ini masuk dan diterima di dunia-profesi secara umum—berdampingan dengan dunia profesi dalam bidang-bidang iptek misalnya—diharapkan publik akan lebih memahami dan mengakui bahwa dunia kesenian pun bukanlah semata dunia sambilan, dunia iseng yang tidak menuntut keseriusan seniman dalam menggelutinya. Kesenian merupakan dunia profesional yang menuntut kedisiplinan dan komitmen seniman terhadap bidangnya. Jika standar kompetensi berhasil menempatkan diri sebagai jembatan, atau sebagai bahasa dari dua dunia yang berbeda untuk terjadinya “percakapan,” ia akan turut mendukung tumbuhnya proses dua arah, terbuka dan demokratis. Dengan demikian, ia diharapkan turut menipiskan hubungan subjek-objek di kalangan dunia profesi, turut menyempitkan jarak (*gap*), atau menyeimbangkan ketimpangan yang ada.

1.4. Ruang Lingkup dan Sistem Penyusunan Kompetensi

1.4.1. Pendekatan Perumusan Standar Kompetensi Tari

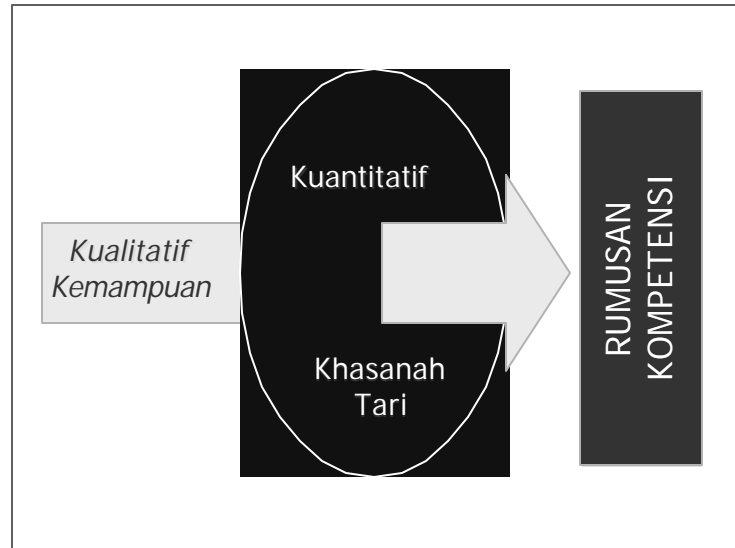
Sudah menjadi pemahaman umum bahwa kesenian tradisional itu pun tumbuh dan berkembang. Kesulitan yang pertama-tama dihadapi adalah dalam menemukan: cara apa yang dapat merumuskan atau menggariskan kriteria nilai-nilai yang bergerak (dalam ruang-waktu) dan bahkan kadang tarik-menarik antara dua pilar yang bertentangan. Misalnya saja, dalam wacana budaya tradisi, di satu sisi ia mengacu pada kriteria nilai (spesifik), di sisi lain mengacu pada tuntutan umum (general). “Paradoks,” seperti juga telah disinggung di atas, memang berupa salah satu kata-kuncinya: dua hal berbeda dan bahkan berseberangan tapi keduanya saling menjalin, saling tergantung dan sama-sama saling membutuhkan. Namun, paradoks bukanlah jawaban, bukan pula metodologi, melainkan berupa indikasi kesadaran di mana suatu hal tidak bisa dipandang dari satu sisi kepentingan saja.

Rumusan kompetensi harus melihat dua sisi besar. Pertama, adalah substansinya, yaitu seni tari menurut pandangan masing-masing wilayah. Kedua, adalah konsep kompetensi itu sendiri secara umum, yang kesepakatan dan pendekatannya dikembangkan secara bersama-sama dengan bidang-bidang lain di LPPM-ITB. Dengan demikian, kompetensi harus mengakomodasi kedua tuntutan: sisi luas dan sisi spesifik. Dengan kata lain, keseimbangan analisis (kajian) **general** dan **spesifik** merupakan metode dasar. Karena analisis empiris menjadi dasar metodologis, maka proses ini dapat pula disebut dengan pendekatan *experience-near* dan *experience-distance*, **mikro** dan **makro** sekaligus.

1.4.2. Pendekatan Utama: Kualitatif dan Kuantitatif

Dari analisis lapangan dan berdasarkan pada pengalaman dari perumusan kompetensi yang lalu, rumusan kompetensi sekarang akan melihat dua aspek utama, yakni **kualitatif** dan **kuantitatif**.

Kualitatif mengacu kepada tingkat kemampuan kepenarian, sedangkan kuantitatif mengacu pada khasanah tariannya, di mana kemampuan kepenarian itu bisa terwujud. Dengan demikian, seseorang yang baru belajar menari tidak akan masuk dalam penilaian (kualifikasi) jika ia belum bisa menari dan belum pernah mengikuti pertunjukan tari. Di sinilah bedanya antara *leveling* untuk unit kompetensi dengan *leveling* untuk kualifikasi, walau masing-masing berkaitan⁵. Hubungan antara aspek kuantitatif sebagai ruang dengan kualitatif sebagai isi muatannya, bisa digambarkan sbb.:



1.4.3. Kualitatif

Kompetensi mengacu pada kemampuan, dan karenanya ia harus menjadi titik berat tolok-ukur. Dari sisi ini, yang paling sulit adalah menemukan identifikasi dan formulasinya, karena setiap kultur punya teba penjenjangan yang berbeda-beda. Dalam percaturan kesenian tradisi, aspek ini banyak dibicarakan, umumnya dikenali tiga tingkatan: *pemula*, *madya*, dan *utama*⁶. Dalam proyek ini, level kemampuan yang akan diambil juga tiga tingkatan, namun ketiganya itu berupa pembagian (sub-divisi) dari dua tingkatan yang pertama. Tingkatan yang lebih tinggi lagi, yang belum bisa dirumuskan jumlahnya, dan akan tergantung dari kriteria atau perkembangan masing-masing tradisinya, masih terbuka untuk didefinisikan pada masa yang akan datang. Berapa pun jumlahnya, yang jelas penjenjangan kualitas kemampuan menari itu merupakan aspek yang paling sulit untuk diukur secara objektif.⁷

Dalam dunia kepenarian tradisi di ketiga wilayah budaya yang dibahas, lebih banyak dibicarakan tentang kualitas menari, dengan bermacam terminologi yang cukup jeli dan rumit, ketimbang memperbincangkan jenis-jenis tarinya. Di Yogya dikenal istilah-istilah *nyawiji*, *greget*, *sungguh*, *ora mingkuh* (semuanya hampir tak menyentuh aspek teknis fisik), di Solo *hasta sawanda* (berisi delapan pendekatan: *pacak*, *pancat*, *ulat*, *lulut*, *luwes*, *wiled*, *wirama*, dan *gendhing*), dan di Bali dikenal dengan sebutan *agem*, *tandang*, *tangkis*, *tangkep*. Hal ini

⁵ Mengenai hubungan unit kompetensi dan kualifikasi akan disinggung lagi di bagian bawah.

⁶ Tiga tingkatan ini juga yang biasa dalam kategori kompetensi secara umum (seperti *tukang/operator*, *teknisi/mandor*, dan *supervisor/arsitek/pemimpin*).

⁷ Sesungguhnya, dalam dunia ilmu pengetahuan dan teknologi pun sama juga: tingkat intelektual atau kreativitas seseorang sulit untuk dijenjangan.

sangatlah membantu dalam menyusun formulasi kompetensi. Selain itu, yang lebih membantu lagi dalam mencari kesamaan konsep dari ketiga tradisi ini, juga dikenal istilah jenerik: *wiraga* (kinetis, ruang), *wirama* (irama, *time*), dan *wirasa* (perasaan, *feeling, energy*).

Walaupun ketiga persepsi itu bukan berupa urutan hirarkis yang terkotak-kotak, melainkan merupakan kesatuan, namun umumnya *wiraga* dianggap sebagai aspek paling dasar, *wirama* adalah keselarasannya dengan musik (rasa-irama dari gerak), dan *wirasa* (sering disebut juga *penjiwaan*), merupakan tingkat yang paling tinggi. Karena itu pula, sangatlah bisa dimengerti jika dalam formulasi penjenjangan kepenarian secara umum, dalam *workshop* bersama di Yogyakarta tanggal 13 November 2003, kebanyakan peserta sepakat untuk menempatkan *wiraga* sebagai aspek yang ditekankan untuk tingkat **pertama**, *wirama* untuk tingkat **kedua**, dan *wirasa* untuk tingkat **ketiga**.

Untuk menghindari kesalahpahaman, ketiga tradisi juga menekankan bahwa ketiga aspek tersebut pada prakteknya telah ditumbuhkan sejak awal belajar menari. Penari tingkat pemula tidak berarti sama sekali tidak memakai perasaan, tapi perasaan tidak menjadi tekanan atau tuntutan pada penari pemula. Demikian juga sebaliknya, aspek *wiraga* bukan berarti tidak penting untuk penari tingkat tinggi, karena pada dasarnya ungkapan rasa dan jiwa itu terpancar melalui aspek kesempurnaan *wiraga*.⁸

Untuk menegaskan lagi tentang kategori yang telah dikatakan di atas, istilah “tukang” atau “operator” dalam bidang teknik (yang hanya dituntut mampu mengerjakan sesuatu sesuai dengan manual) tidak bisa begitu saja disejajarkan dengan penari yang menarikan tarian-tarian yang sudah ada. Dalam kenisbian kategori dan pemahamannya, secara umum kemampuan kepenarian ini bisa dibedakan paling tidak dalam lima tingkatan berikut:

1. Kemampuan menari secara **lahir**: gerak dan irama (*wiraga* dan *wirama*) dilakukan menurut kriteria yang “benar,” tidak salah walaupun belum tampak bagus.
2. Kemampuan pengisian atau penyaluran **rasa**: di mana alur gerak dan irama itu tidak hanya benar dari sisi gerak (kinetis) dan ketepatan waktu (*timing*) tapi juga disertai rasa gerak tubuh, rasa ruang, dan rasa waktu, sehingga penampilan tariannya terasa “enak,” “*luwes*,” atau “baik.”
3. Kemampuan **penjiwaan**: di mana tarian itu menjadi hidup. Bukan hanya gerak-berirama itu terasa mengalir seperti dalam level sebelumnya, melainkan juga terungkap sesuatu semacam “daya hidup” yang lain, yang muncul melalui tariannya. Energi atau pancaran “kehidupan” dari tarian ini akan bertingkat-tingkat pula intensitasnya, sehingga makin ke atas makin sulit mengidentifikasi kategorinya.
4. Kemampuan interpretasi: di mana pancaran **hidup** dari tarian tsb. telah tercerna secara mendalam oleh penarinya, melalui proses internalisasi dan interpretasi, sehingga perwujudan tari itu seolah menjadi bagian dari diri penarinya. Dalam istilah Jawa sering disebut *nyawiji*, yakni terbentuknya suatu kesatuan dari unsur kinetis, rasa, dan energi, atau antara tarian dan penarinya. Bagi orang awam, hal ini mungkin sulit terlihat. Namun, dalam kasus tari topeng barangkali bisa lebih dijelaskan: di mana antara tarian, yang menarikan,

⁸ Di sini, kita bisa lihat relevansinya dengan teori Blooms yang banyak diacu dalam keseluruhan proyek kompetensi, psikomotorik, kognitif, dan afektif. Akan tetapi penempatannya tidak terlalu paralel. Jika psikomotor (level dasar) berkenaan dengan aspek *wiraga* (dan sebagian *wirama*), kognitif pada aspek *wirama* (dan sebagian *wirasa*), afektif pada wilayah *wirasa* (yang dengan sendirinya menyangkut *wiraga* dan *wirama*). Tapi yang paling penting dalam korelasi ini, jika dianggap relevan adalah, bahwa kognitif dan afektif itu harus dilihat lebih dari sisi kecerdasan rasa (EQ) dan kecerdasan tubuh (PQ) seperti telah dikatakan di atas, daripada kecerdasan intelektual (IQ).

dan topengnya sudah menjadi suatu perwujudan holistik. Dalam tingkatan ini, seseorang penari biasanya diidentifikasi secara spesifik, atau diakui idiolek-nya yang khas.

5. Tingkat **transenden** selain tarian itu telah tercerna oleh penarinya sehingga menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari dirinya ketika menari, penari dalam tingkatan ini mungkin tidak tampak lagi egonya sebagai pribadi biasa—seperti dikenal dalam kehidupan keseharian—yang tampak kemudian adalah satu sosok tari yang terlahir (*mawujud, ngejawantah*). Dengan kata lain, yang mungkin bisa lebih dipahami, adalah terpancarnya *karisma, perbawa*, atau yang di Bali disebut *taksu*.

Untuk penyusunan kompetensi tahap sekarang ini, sesuai dengan acuan bersama, setiap wilayah tradisi akan menurunkan tiga tingkat kemampuan, yang semuanya akan dirumuskan dengan pendekatan, acuan, beserta terminologi yang ada di masing-masing budayanya.

1.4.4. Kuantitatif

Pendekatan kuantitatif merupakan “kendaraan” yang sangat penting dalam penyusunan ini. Aspek ini bukan semata berkenaan dengan jumlah tari, melainkan juga dengan tingkat kerumitan atau kesulitan teknis dalam mempertunjukkannya, sehingga kemampuan (kompetensi) itu bisa tergambar dalam jenis tarinya itu sendiri. Karena itu, dalam perumusan standar kompetensi ini, khasanah tari dari ketiga wilayah dipetakan baik secara menjenjang (vertikal) maupun melebar (horisontal). Namun demikian, tujuannya bukan untuk memetakan khasanah tari, melainkan untuk menentukan tingkat kemampuan. Jadi, tariannya itu sendiri bukanlah unit kompetensi, karena yang dirumuskan sebagai kompetensi itu adalah kemampuan mempertunjukkannya.⁹

Dari pendekatan kuantitatif ini, segera tampak betapa pentingnya peranan sistem pendidikan tari, yang kurikulumnya bermula dari penyusunan tari yang sederhana sampai ke yang paling rumit, sehingga pendekatan sistem pendidikan tampak mendominasi persepsi kompetensi. Karena itu, tarian atau susunan gerak-gerak yang bukan merupakan tari pertunjukan pun (seperti Tayungan di Jawa, Gerak Dasar di Bali), dipandang penting untuk dimasukkan sebagai unit kompetensi.

Pendekatan tingkat kerumitan tari dikelompokkan atas dasar jenisnya, seperti tari tunggal (putra-putri), tari gagah, tari kelompok, dsb. Namun ada satu *genre* yang amat penting di ketiga wilayah itu, yakni kelompok drama tari seperti *wayang wong, langen driyan, langen mandra wanara*, dsb. Dalam *genre* ini, dituntut kemampuan kepenarian yang lebih kompleks. Ia tidak hanya berkaitan dengan artikulasi gerak tubuh sebagai elemen dasar tari, melainkan juga dengan unsur-unsur dramatik, pemeranan, seni vokal, dsb. Pada tahap ini, aspek kemampuan ekstra-tari (yang juga sangat penting, dan sebagian implisit dalam rumusan kepenarian), tidak secara eksplisit diturunkan dalam unit kompetensi ini.

1.4.5. Respons dan Penataan

Ada lagi satu aspek penting yang berhubungan dengan kemampuan ini, yakni kemampuan penari dalam menyesuaikan tariannya dengan konteks pertunjukan, termasuk aspek penataan atau responnya terhadap ruang-waktu. Seperti halnya dengan kemampuan pemeranan tokoh dalam drama-tari dan kemampuan seni vokal, pendekatan terakhir ini pun tidak disusun dalam sebuah

⁹ Hal seperti ini bukan saja menyangkut kesenian tradisional (lokal), melainkan cukup umum, seperti halnya pemain piano untuk menempati tingkat kemampuan kelas sekian, diharuskan mampu memainkan jenis komposisi tertentu. Jadi, antara jenis pekerjaan yang dilakukan (kuantitatif dalam pengertian ini) dengan kemampuan mempertunjukkannya (kualitatif) terdapat hubungan yang erat. Namun, sekali lagi, materinya sendiri bukanlah yang dimaksud dengan kompetensi, melainkan kemampuannya. Inilah yang dimaksud dengan “kompetensi sebagai kata-kerja” dalam definisi umum.

kategori tersendiri melainkan secara implisit menjadi satu dengan “kualitas.” Karena fokus kompetensi ini tertuju pada kepenarian, maka aspek penataan tidak akan sampai pada pendekatan koreografis dalam arti penyusunan komposisi tari dan/atau pendekatan penyutradaraan pertunjukan, melainkan hanya pada tingkatan yang lebih sederhana lagi yakni aspek penyesuaian waktu (panjang-pendeknya tari).

Aspek penataan dalam rumusan level kompetensi ini, hanya mengacu kepada kemampuan responsif secara spontan terhadap situasi pentas, seperti misalnya improvisasi, dan kepekaan penari dalam berkomunikasi dengan penontonnya, yang jelas terdapat dalam beberapa jenis tari tradisi (seperti pada Tari Jauk, Tari Baris, dsb.).

1.4.6. Proporsi Nilai Kualitatif dan Kuantitatif

Aspek kualitatif dan kuantitatif di atas diperhitungkan dan dijalin dalam sebuah struktur penilaian (pengukuran) sehingga menjadi unit-unit kompetensi. Yang dijadikan dasar pijakan pertamanya adalah formulasi kualitatif, yakni uraian tariannya itu sendiri, yang di dalamnya sudah terkandung tingkat kesulitan melakukannya. Rumusan tarian itu sendiri bukan merupakan kompetensi, melainkan formulasi level kemampuan menarikalah yang dijadikan sebagai rumusan kompetensi. Dengan demikian, uraian suatu tarian bisa menjadi beberapa unit kompetensi, tergantung dari berapa level yang diterapkan pada tarian bersangkutan.

Semua tari tidak akan mendapat leveling yang sama. Tarian yang berupa dasar-dasar gerak, umpamanya, hanya relevan untuk tingkat-1. Demikian juga terhadap beberapa tarian yang dianggap sulit, yang hanya biasa ditarikan oleh penari tingkat lanjut, tidak memiliki level-1 dalam uraian unit kompetensi.

Seperti telah disinggung di atas, tingkatan kemampuan menari dalam satuan unit kompetensi itu belum berarti menunjukkan tingkat *kualifikasi* kepenarian. Ia baru berupa satu unit yang tidak cukup untuk dimiliki oleh seseorang yang masuk dalam kualifikasi sebagai penari. Dengan kata lain, seseorang yang baru menguasai satu unit kompetensi (tingkat-1, misalnya) itu tidak berarti bahwa ia adalah penari tingkat pertama.

Untuk dapat mencapai tahapan kualifikasi, unit-unit kompetensi harus ditabulasikan lagi, dibuat suatu struktur dan rumusan sehingga kemudian akan didapat hasil perhitungan tersendiri. Walaupun sasaran projek ini tidak sampai pada rumusan kualifikasi, namun sekedar untuk mendapat gambaran bagaimana unit-unit kompetensi ini bermakna pada rumusan kualifikasi, di bawah ini disampaikan suatu misal tabulasi. Untuk itu, sebelumnya kita harus terlebih dahulu menetapkan nilai-nilai, antara nilai vertikal dan horisontal, menurut kaca-pandang masing-masing budaya dan *stakeholder*-nya. Dalam dunia tari, umumnya penari yang punya kemampuan tinggi, walau penguasaan repertoarnya sedikit, lebih dihargai/diminati *stakeholders* daripada penari yang menguasai repertoar banyak tapi tidak bagus dalam mempertunjukkannya. Untuk mendapatkan penilaian yang sesuai dengan proporsinya, maka harus dibuat *score* khusus seperti dalam tabel berikut ini:

	Score	Level:	Tarian atau kelompok tari							
			1	2	3	4	5	6	7	8
KUALITATIF	N ⁴	V								
	N ³	IV								C
	N ²	III							B	C
	N ¹	II	A	A	A				B	C
	1	I	A	A	A	A	B	B	B	C
			KUANTITATIF							

Dari sistem penilaian silang dan *scoring* seperti di atas, maka penari A yang memiliki 4 unit kompetensi tingkat-1 dan 3 unit tingkat-2 akan mendapat nilai 19 (Jika N¹=5). Penari B, yang memiliki 3 unit tingkat-1, 1 unit tingkat-2, dan 1 unit tingkat-3, akan mendapat nilai 23 (Jika N²=15); sedangkan penari C, yang memiliki masing-masing 1 unit untuk tingkat-I s.d. IV akan mendapat nilai 61 (Jika N³=40)—walaupun level IV tidak relevan dalam rumusan kompetensi sekarang ini. Jika umpamanya kualifikasi Penari Pemula itu syaratnya harus memiliki nilai 10-20, Penari Muda 21-30, dan Penari Madya 30-40, maka semuanya bisa diperhitungkan melalui sistem tabulasi seperti di atas.

Sekali lagi, ini sekedar contoh. Proyek perumusan kompetensi sekarang tidak sampai pada penentuan kualifikasi. Penentuan besar-kecilnya nilai (N) itu pun harus melalui kajian dan perhitungan yang cukup matang dari tradisi tari masing-masing.

1.4.7. Fokus Kompetensi: Kepenarian

Seperti telah dikatakan di atas, yang menjadi fokus perumusan kompetensi sekarang ini hanya dari sisi *kepenarian*. Secara selintas, aspek ini bisa dianggap terlalu sederhana. Namun jika diperhatikan secara lebih cermat, ternyata cukup rumit. Kerumitan itu dialami para penulisnya (lihat Bab II dan III).

Semua tokoh tari yang terlibat dalam perumusan ini memandang bahwa aspek kepenarian lebih diutamakan dan lebih mendasar daripada aspek lainnya. Mereka menekankan bagaimana pentingnya menguasai teknik-teknik tari tradisional secara mantap, dan bukan terhadap bagaimana pentingnya kemampuan menyusun tari. Alasannya, antara lain, karena aspek kepenarian sudah lama berkembang dalam wacana tradisi. Lepas dari benar-tidaknya pandangan ini, aspek kebaharuan, kreativitas penyusunan tari, tidak atau belum termasuk dalam variabel kompetensi sekarang ini.

1.4.8. Tari Tradisi untuk Kompetensi: Seni Panggung

Dalam bagian pertama telah dikatakan bahwa kesenian menghadapi kesulitan besar untuk distandarisasikan karena dalam disiplin ini tak terdapat kriteria baku, yang objektif, yang berlaku secara umum. Masing-masing gaya (daerah) dan *genre* punya ukuran sendiri-sendiri, baik dalam tingkat *dialek* maupun *idiolk*. Selain itu, dalam konteks masyarakat/budaya tradisional, apa yang disebut “tari” itu tidak selalu berupa sajian “seni” (panggung). Yang menari itu tidak selamanya harus penari yang telah melalui proses pendidikan-pelatihan secara profesional. Banyak tarian yang ditujukan untuk upacara keagamaan, kekeluargaan, dan banyak pula jenis tarian yang semata-mata untuk ungkapan kesenangan, seperti misalnya yang dilakukan di

diskotek. Di situ, tari bukan sebagai ekspresi-seni seorang seniman pada penontonnya melalui keterampilan gerak tubuh terlatih. Demikian juga, tari yang menjadi seni panggung itu pun tak berarti ia terlepas dari nilai-nilai budaya setempat. Ia mungkin punya keterkaitan dengan nilai-nilai di luar “seni.”

Dalam menghadapi masalah serupa itu, rumusan kompetensi ini harus mengambil jalan tengah. Pertama, kriteria kepenarian dalam rumusan ini hanya berdasar pada jenis-jenis tari yang masuk dalam dunia seni “panggung” atau dunia “pasar,” karena jenis itulah yang relevan untuk kompetensi. Konsekuensinya, rumusan ini akan mengabaikan sebagian dari sistem kehidupan tari tradisional, misalnya saja terhadap kepenarian dalam jenis-jenis tari *tayub*, *joged bumbung*, *dangdut*, dll., yang mungkin saja dalam sistem kehidupan senimannya justru merupakan dunia kehidupan profesional penuh. Tarian-tarian seperti itu tidak dimasukkan dalam variable rumusan. Alasannya, bukanlah karena tarian atau jenis kesenian ini dianggap tidak profesional, atau tidak bernilai seni secara kultural, melainkan karena kriteria kepenariannya tidak bersandar pada teknis-teknis tari (seperti keterampilan artikulasi gerak, kelenturan tubuh, dsb.) yang diperoleh melalui sistem belajar terjenjang seperti yang terdapat pada jenis kesenian panggung.

Sejalan dengan itu, tarian yang terkait dengan sistem ritual kepercayaan atau magis, seperti tarian *trance* dalam *sanghiyang* di Bali, kemampuan makan kaca dalam *kuda lumping*, atau kekebalan tubuh terhadap api dan benda tajam dalam *debus*, tidak diturunkan dalam rumusan. Namun demikian, tidak berarti bahwa dunia tari panggung tidak memperhatikan tataran nonfisik. Dunia spiritual adalah bagian yang penting dari kemampuan, *i.e.* kompetensi yang akan disinggung lagi di bagian bawah. Sebaliknya, yang amat lazim dinilai publik dalam dunia tari panggung juga adalah penampilan fisik, seperti ketampanan atau kecantikan. Aspek ini bukan saja terdapat pada tari-tari yang berdasar pada minat “hiburan,” atau non-seni, melainkan juga dalam wacana kesenian tradisional itu sendiri. Penari untuk memerankan tokoh-tokoh seperti Arjuna, Sumbadra atau Rahwana, misalnya, harus memperhitungkan juga penampilan fisiknya. Dalam rumusan ini, ukuran fisik ini dianggap sebagai aspek kodrati jasmaniah yang juga tidak diturunkan dalam kompetensi, karena ia tidak relevan dengan peraih kemampuan yang dipelajari penari.

Ada satu aspek lagi yang berada di antara kodrat alami dan *achivement* adalah karisma (*aura*, *pamor*, *perbawa*, *taksu*). Mungkin tak ada satu pun penari yang dianggap baik tanpa memiliki karisma panggung sedikit pun. Pancaran jiwa (karisma) yang bisa mencuat dari seorang penari karena kemantapannya, bukan semata merupakan takdir alami, melainkan juga banyak ditempuh dengan berbagai upaya oleh yang bersangkutan. Untuk menuju pada kesempurnaan kejiwaan ini, jalan pencapaian penari tidak melulu melalui latihan teknis (fisik), namun banyak yang melalui jalan spiritual (seperti laku tirakat, puasa, meditasi, dll.). Karena itu, tidaklah adil jika aspek ini tidak dihargai atau diperhitungkan dalam unit kompetensi. Akan tetapi, dalam rumusan pertama yang hanya sampai tiga tingkatan kepenarian sekarang ini, aspek karisma belum termasuk. Rumusan kompetensi standar yang baru sampai pada tiga tingkatan ini jelas lebih menyandarkan pada aspek-aspek teknis, walaupun yang disebut “teknis” tsb. tidak hanya berarti ragawi, melainkan juga mengandung aspek-aspek rasa yang sering tidak terlalu kasatmata atau *tangible* bagi masyarakat umum.

1.4.9. Stakeholders

Kelompok-kelompok *stakeholders* yang menjadi sumber utama dalam perumusan ini bisa dipetakan sbb.:

1. Penari: membantu dalam membuat acuan atau pendekatan, berdasarkan pengalamannya sebagai penari.

2. Guru tari, memberi masukan atau petunjuk mengenai berbagai aspek kepenarian secara lebih sistematis karena itulah yang diajarkannya, dan lebih memahami penjenjangannya.
3. Penata tari: memberi masukan atas dasar kebutuhan atau tuntutan keterampilan menari menurut penglihatan dan ideologisnya.
4. Pengurus tempat hiburan, impresario, dsb., memberi masukan atas dasar bacaannya terhadap minat publik (pasar).
5. Kritikus tari, memberi pemetaan metodologis, atau sebagai salah satu suara publik yang kritis, yang kontribusi atau peranannya sebagai pembangun opini publik dalam memandang tari.

Selain itu, ada suatu entitas yang tidak eksplisit terlihat dalam peta *stakeholders* namun menjadi acuan kuat dalam perumusan ini adalah “**masyarakat**,” yakni komunitas yang bersangkutan dengan tari yang dibicarakan. Jika sejak awal disebut bahwa tari adalah *culture specific*, ini berarti bahwa penilaian masyarakat setempat bisa sangat berbeda dengan penilaian pasar (industri) secara umum. Walau ini memang amat fundamental, yakni kelompok sosial yang melahirkan gaya tari tsb., namun karena kompetensi ini punya sasaran sosial yang lain, atau bisa dikatakan yang “baru,” maka dengan sendirinya rumusan kompetensi ini tidak akan berdasar hanya pada kaidah-kaidah yang “baku,” melainkan disesuaikan pula dengan peta *stakeholders* secara umum, seperti yang disebutkan dalam butir-butir di atas. Namun demikian, perlu pula dicatat, yang spiritual itu bukan berarti tidak diminati “pasar.” Dari pengalaman lapangan, banyak sekali “publik baru” (termasuk *tourist* asing) yang justru meminati tarian-tarian upacara, baik untuk disaksikan di dalam konteksnya maupun untuk dipertunjukkan di luar negeri.¹⁰

Karena *stakeholders* menjadi perhatian utama dalam perumusan, dan tim-kerja kompetensi ini telah melakukan survey singkat di ketiga wilayah budaya, uraiannya akan disampaikan tersendiri pada bab berikut.

¹⁰ Sekali lagi, penilaian terhadap tarian upacara untuk sebuah ritus religius, tidak dipertimbangkan dalam rumusan kompetensi ini—sebanding dengan minat pasar turisme-perhotelan yang sangat peduli terhadap kecantikan penari, tapi tidak diturunkan dalam rumusan.

BAB 2 TIGA WILAYAH TARI

2.1. Yogyakarta

2.1.1. Peta Situasi Tari Yogyakarta

Beberapa dekade yang lalu, sekitar tahun 1960-an, kehidupan seni tari tradisi tidak dapat dibayangkan kalau akan mampu menghidupi seniman pelakunya sekaitan dengan tingkat kepenarian yang kadang dirasakan melegenda dan sulit "dipelajari" oleh orang kebanyakan di luar darah-seni yang yang mengalir pada senimannya. Kepenarian kadang tak tersentuh karena hanya dimiliki oleh orang-rang tertentu saja. Kita lihat tokoh Cakil, misalnya, di Yogya secara melegenda hanya dimiliki oleh seorang tokoh yang disandang oleh Djajasentika, Arjuna oleh Brongtodiningrat, Gathukaca oleh Sadikin dan kemudian kekuatan teknik kakinya oleh Hardjosudiro. Tak banyak tokoh yang bisa dilihat sebagai model kepenarian, namun homogenitas pandangan terhadap tari Yogyakarta untuk digeluti dengan dedikasi tinggi tidak pernah dibayangkan imbalan finansialnya sebagai bagian dari sebuah profesi dalam kehidupan dewasa ini.

Pada tahun 1970-an, kedatangan turis mulai dirasakan signifikansinya dalam memberikan imbalan finansial atas *expertise* kepenarian seseorang secara lebih luas —tentunya di luar individu genial yang sudah tampil sebelumnya, seperti Roosman, Darsi, Soerono, di Surakarta. Pertunjukan di hotel-hotel yang secara sporadis mulai tumbuh, berjalan seiring dengan tumbuhnya pendidikan seni formal yang “mengawetkan” tarian tradisi di kalangan siswa dan mahasiswanya, tanpa harus mengintervensi kehidupan berbagai sanggar tari tradisi di berbagai tempat di kota Yogyakarta pasca Kridha Beksa Wirama. Pada masa itu sanggar-sanggar ini sangat terbatas hanya di kota Yogyakarta saja, serta hanya bergelut dengan tarian kraton sebagai satu-satunya sumber utama yang dipelajari oleh para siswanya— kecuali di *Contemporary Dance School Wisnu Wardhana* dan PLT Bagong Kussudiardjo. Konservatori Tari (KONRI) dan ASTI Yogyakarta kemudian berani membuat berbagai kreasi baru yang pada awalnya berasal dari tarian kraton tersebut di atas, sehingga muncul berbagai *genre* baru, baik yang dimanfaatkan untuk kepentingan sisi *entertainment* semata-mata, maupun untuk kepentingan sisi *wejedan* `gembengan' kepenarian serta sisi garapan penataan dengan kandungan nilai-nilai estetika baru yang dimunculkannya.

Dewasa ini sudah banyak sanggar tari yang kegiatannya bukan hanya berdasar pada tarian kraton tersebut di atas, namun lebih jauh telah menyentuh sumber kepemilikan etnis di luar Yogya, atau malah yang baru sama sekali. Salah satunya adalah akibat dari semakin hilangnya kisi-kisi etnis serta munculnya paradigma komunikasi baru yang sedemikian cepat. Persentuhan antarbudaya yang kemudian terjadi membuat orang menjadi semakin menghargai berbagai perbedaan yang ada. Terbentuknya berbagai infrastruktur kesenian dan tumbuhnya berbagai *stakeholders* (baik pemerintah maupun non pemerintah) telah merangsang dinamika kehidupan seni, berkesenian, serta kehidupan para pelaku seninya.

Untuk mendapatkan informasi aktual tentang keberadaan *stakeholders*, identifikasi *genre*, dan ukuran kemampuan kepenarian, baik yang tersirat maupun yang tersurat di Yogyakarta, perlu dijelaskan gambaran kegiatan keseniannya (baca: tari) di wilayah ini, sehingga penanda identitas tari, yang berupa tari tradisi klasik kraton Yogyakarta, menjadi terasa penting kontribusinya pada berbagai kegiatan mereka.

Dari sisi geografis, cakupan wilayah Yogyakarta dibatasi pada "potensi tari" yang signifikan, dalam wilayah kotamadya "plus." Artinya Prambanan juga mesti dimasukkan sebagai "user"

berdasarkan kebutuhan, baik pada sebagian individu maupun representasi kelompok-kelompok pengisi *event* tarinya, yang pernah secara periodik mengisi panggung Prambanan, meski dengan gaya tari di luar kraton Yogyakarta.

Dari sisi kuantitatif (identifikasi *genre*), ada beberapa macam kelompok tarian yang masing-masing ditetapkan sebagai urutan jenjang yang mesti dilalui bila seseorang harus mempelajarinya. Masing-masing kelompok memiliki penanda kelompok sendiri, meski dalam presentasi tarian yang sama. Apa lagi bila direntang dengan materi-materi yang dihasilkan oleh sanggar-sanggar yang ada, seperti: Bagong Kussudiardjo, Didik Ninihowok, Miroto, dsb., akan terlihat betapa beragamnya penanda identitas etnis Yogyakarta dewasa ini. Belum lagi *item* penting yang bersifat kualitatif, yang menunjukkan sebuah kualitas kepenarian yang muncul pada model-model kepenarian unggulan seperti pada tokoh tokoh yang telah disebutkan di atas. Dengan demikian, penyusunan kompetensi yang ingin mengakomodasi minat “pasar” itu jelas menuntut pendekatan yang membumi pada situasi konkret di lapangan, dan tidak hanya mengikuti idealisme “klasik,” seberapa pun mulianya ide tsb. Langkah-langkah tim perumus, seperti terurai di bawah, merupakan upaya terbatas (tapi maksimal) terhadap kesadaran multidimensi tari yang pada akhirnya, pada sub-bidang tari Yogyakarta, akan bermuara pada realitas kemampuan akar tari setempat, yaitu tarian kraton Yogyakarta. .

2.1.2. Langkah-Langkah Kompilasi Data Lapangan

Tanggal 12 Oktober 2002 diadakan pertemuan di KHP Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta yang dilanjutkan dengan pertemuan di Pujakusuman, tempat latihan Pamulangan Beksa Ngayogyakarta dan Mardawa Budaya, yang dewasa ini telah melebur menjadi Yayasan Pamulangan Beksa Sasmintamardawa. Pada tanggal 13 Oktober 2002 diadakan pertemuan dengan Kelompok Didik Nini Thowok Jl. Godean, tanggal 19 Oktober 2002 pertemuan dengan PRG dari Yayasan Siswa Amongbeksa, yang dilanjutkan dengan pertemuan dengan PRG ISI Yogyakarta. Tanggal 22 Oktober 2002 dilaksanakan pertemuan dengan Miroto di ISI Yogyakarta sebagai pimpinan Miroto *Dance Company* bersama dengan R.B. Sudarsana, dan PRG perwakilan kelompok Ambarukma Sheraton yang diwakili oleh Marjiyo sekaligus dengan kelompok Puro Pakualaman yang diwakili oleh Indah Nuraini, sebagai penari utama dari kelompok ini. Sedangkan tanggal 26 Oktober 2002, dilakukan pertemuan dengan PRG dari PLT Bagong Kussudiardjo yang diwakili oleh putrinya yaitu Ida Manutrenggana.

Dari hasil wawancara dengan PRG di atas maka didapatkan peta situasi sebagai berikut:

2.1.2.1. Kelompok Ambarukma Sheraton

Kelompok Ambarukma Sheraton merintis kegiatan pentas secara rutin sejak tahun 1968. Namun semenjak menurunnya wisman ke Indonesia, khususnya ke Yogyakarta, mulai tahun 2000 kelompok ini menghentikan kegiatan pentas tarinya; yang terus dipentaskan hanya *uyon-uyon* di lobi hotel (setiap hari) dan *wayang kulit/wayang golek* seminggu sekali di *pringgitan*. Sedangkan untuk kebutuhan paket pengantin yang digelar di Pendhapa Ambarukma disajikan beberapa tarian lepas, antara lain: tari Golek, tari Gambyong, atau tari Karonsih.

2.1.2.2. Kelompok Puro Pakualaman

Semenjak terjadi perselisihan keluarga antara putra-putra K.G.P.A.A. Paku Alaman VIII (antara yang lahir dari K.R.Ay. Purnamaningrum dengan putra-putra K. G. P. A. A. Paku Alam VIII yang lahir dari K. R. Ay. Retnaningrum), kegiatan kesenian di Pura Pakualaman menjadi terhenti. Pada acara *Sowan Ngabekten* di bulan Syawal, biasanya disajikan tari bedhaya atau *srimpi*, tetapi pada acara *Pisowan Ngabekten* tahun 2002 ini sudah tidak diadakan pertunjukan tari lagi, kecuali *uyon-uyonan Muryararas* yang diadakan di pendhapa Pakualaman setiap 35 hari sekali. Setelah K.G.P.A. Paku Alam IX naik tahta, maka *uyon-uyon Muryararas* diselenggarakan

setiap malam Sabtu Pahing (menurut perhitungan kalender Jawa) yang bertepatan dengan hari kelahirannya. Itulah kegiatan rutin yang masih melembaga dewasa ini, terkait dengan kebutuhan *event* tradisi yang membungkusnya.

2.1.2.3. Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa

Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa ini merupakan gabungan antara Mardawa Budaya dengan Pamulangan Bekso Ngayogyakarta. Penggabungan itu dimaksudkan untuk meningkatkan efisiensi dan efektivitas kerja. Sampai saat ini, di Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa, masih diadakan pelatihan bagi anak-anak atau remaja yang berminat untuk belajar tarian Jawa, khususnya gaya Yogyakarta. Latihan diadakan setiap hari Senin, Selasa, Rabu, Kamis, dan Jumat. Perbedaan hari dan jam latihan disesuaikan dengan perbedaan tingkat keterampilan dan atau macam tarian yang ditempuh oleh para siswanya.

Materi yang diberikan kepada para siswa Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa cukup banyak, yaitu: tari Nawung Sekar, tari Sari-kusuma, tari Renggamataya, tari Golek Sulungdhayung, tari Golek Asmaradana Kenyatinembe, tari Golek Asmaradana Bawaraga, tari Golek Ayun-ayun, Beksan Srikandi-Larasati, Beksan Srikandhi-Suradewati, Beksan Menak Suradewati-Sirtupelaeli, tari Srimpi Pandhelori, tari Srimpi Irim-irim. Ini semua diperuntukkan bagi anak-anak putri. Sedangkan untuk anak-anak putra, diberikan materi, antara lain tari Renggamataya (*alus* dan *gagah*), tari Klana Alus, tari Klana Raja, Beksan Janaka-Suprabawati, Beksan Triyangga-Pratalamaryam, tari Klana Topeng (*alus* dan *gagah*), dan lain-lain.

Kecuali mengadakan pelatihan bagi anak-anak atau remaja, Yayasan Pamulangan Beksa Sasminta Mardawa juga mengadakan pentas secara rutin. Di samping untuk memberi kesempatan pentas bagi siswa-siswanya, juga untuk menyambut wisman maupun wisnu yang berkunjung ke Yogyakarta. Penari-penari yang disiapkan untuk pementasan rutin itu sudah memiliki jadwal, kapan harus menari dan peran apa yang harus ditarikan. Seksi pergelaran sudah menentukan gradasi untuk peran-peran tertentu, misalnya bila penari utama berhalangan, maka penari cadangan berikutnya sudah disiapkan. Tetapi, karena tidak ada kontrak kerja yang mengikat, maka seringkali dalam pementasan yang diadakan setiap hari Senin dan Jumat, terjadi pergeseran *dhapukan* 'peran' mendadak yang berbeda dari rencana sebelumnya.

2.1.2.4. Kelompok Didik Ninithowok

Kelompok Didik Ninithowok, di samping menyiapkan pergelaran-pergelaran, juga mendidik anak-anak dari pra-TK sampai dengan pelajar SMU dan mahasiswa perguruan tinggi. Anak-anak Pra-TK diajari gerak-gerak yang sifatnya bermain-main. Mereka belum dituntut menguasai gerak dan hafalan yang terjalin rapi. Sedangkan anak-anak muda dan remaja sudah diberi bentuk tarian "jadi," yang disusun oleh Didik dan asisten-asistennya, seperti Hendrid, Sugito, Hari dan lain-lain. Latihan di sanggar ini diadakan pada hari Minggu, Senin, Selasa, Rabu, dan Sabtu. Pada awalnya, di sanggar Didik Ninithowok ini diselenggarakan ujian kenaikan tingkat bagi siswa-siswanya setiap semester. Namun akibat dananya yang kurang pada saat ini, maka ujian hanya diadakan pada akhir tahun saja.

Tawaran pergelaran yang diselenggarakan oleh kelompok ini biasanya atas permintaan *user* yang mengharapakan tampilnya Didik. Bila Didik berhalangan atau tarifnya tidak cocok maka transaksi per-*PY*-an ("main-dan-dibayar") dibatalkan. Pergelaran Didik yang sangat laris pada saat ini adalah bila Didik menyajikan tarian humor, yang disambung dengan lawak. (Biasanya Didik melawak bersama Gareng Rakasiwi; namun seandainya Gareng Rakasiwi tidak bisa tampil, maka Didik akan mengajak pasangan lainnya).

Untuk menghidupi atau membiayai jalannya latihan, sanggar ini tidak bisa hanya bersandar pada masukan uang iuran dari para siswanya. Suntikan dana dari pendiri sanggar ini (Didik)

banyak membantu untuk menutupi kekurangan dana yang dibutuhkannya, yaitu dari kekuatan kepenarian yang dimilikinya.

2.1.2.5. Taman Budaya Yogyakarta

Meskipun sudah menyusun sederetan program, namun karena dukungan dananya tidak mencukupi, maka program-program yang sudah direncanakan oleh Taman Budaya Yogyakarta itu terpaksa tidak bisa dilaksanakan. Permasalahan yang dihadapi sangat terkait dengan pemberlakuan otonomi daerah, sehingga kegiatan yang kini berjalan, kebanyakan merupakan acara di luar program (rutin). Strategi ini langsung mengait pada upaya kemandirian dari lembaganya, yaitu dari pengelolaan aset dan fasilitas yang ada. Meski banyak pertunjukan tari yang diselenggarakan di Taman Budaya, tokoh kewenangan kuratornya justru bukan dari lembaga ini sendiri. Dengan demikian, sebagai pengguna (*user*) penari, sementara ini peranan Taman Budaya Yogyakarta belum banyak bisa diharapkan.

2.1.2.6. Yayasan Siswa Amongbeksa

Yayasan Siswa Among Beksa yang menggunakan Dalem Kaneman (rumah G.K.R. Anom) sebagai ajang pendidikan bagi siswa-siswanya pada hari Senin, Selasa, Kamis, dan Jumat, sampai sekarang masih berjalan. Pendidikan tarinya dibagi menjadi beberapa tingkat, baik untuk siswa putra maupun siswa putri. Berdasarkan tingkat keterampilan dan tingkat kesulitannya, kelas dibedakan menjadi kelas Sarisumekar, Golek Pamularsih, Srimpi, Beksan, dan Golek Sulungdhayung bagi anak putri; sedangkan untuk anak putra, kelompoknya kelasnya dibedakan: Tayungan, tari *Wiragatunggal*, tari Klana Raja, tari Klana *Alus*, tari Klana Topeng, dan Beksan Gagah atau Beksan *Alus*.

Sedangkan pelaksanaan ujian kenaikan kelas, di samping hafalan, mencakup pula segi *wiraga* yang berkaitan dengan teknik gerak pokok; *wirama* dengan gerak irama gending pengiringnya, dan *wirasa* yang berkaitan dengan penyesuaian karakter gerak dengan peran yang ditarikannya. Yayasan Siswa Among Beksa, di samping menyiapkan pentas rutin (dalam rangka menyambut hari ulang tahunnya guna memberi pengalaman pentas bagi siswa-siswanya), juga seringkali menerima *order* dari perorangan atau organisasi yang memerlukan pertunjukan tari dan gamelan. Dalam perkembangannya, pelaksanaan pertunjukan Yayasan Siswa Among Beksa sudah tidak terikat lagi dengan patokan atau aturan pertunjukan tari klasik yang ada —seperti misalnya harus dengan *sembahan* di *gawang penjawat*, masuk dan keluar *pendhapa* hanya dari kanan dan kiri saja, dsb.— melainkan kini sudah bisa ke luar dan masuk dari sudut kanan ataupun kiri arena pentas, serta tidak semua adegannya menggunakan *sembahan*.

2.1.2.7. Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta

Di ISI Yogyakarta, pendidikan seni tari Jawa, khususnya tari gaya Yogyakarta, dibagi dalam tujuh tingkat. Mahasiswa yang masuk ke jurusan seni tari tidak hanya berasal dari SMK Negeri-1 Bantul (dulu SMKI yang merupakan perkembangan dari KONRI Yogyakarta), tetapi ada pula yang berasal dari SMU. Hal ini berakibat pada penguasaan dasar tari dari mahasiswa yang masuk menjadi sangat berbeda-beda. Kelas dasar dimulai dengan materi-materi unsur-unsur gerak yang dirangkai dengan motif-motif pokok tarian putra *alus* maupun gagahan. Sedangkan untuk tarian putri diberikan *Saritunggal*. Tingkat berikutnya (untuk putra-putri), Golek Lambangsari dan Klana Alus atau Gagah, Beksan Alus Putri, Beksan Putri-Putra, Lawung, Srimpi, Bedhaya, dan Wayang Wong.

Kendala yang umum dijumpai pada organisasi atau sekolah tari formal adalah minimnya jumlah anak putra sehingga untuk menyajikan pertunjukan tari dari Minat Utama Seni Tari yang memerlukan beberapa penari putra, terpaksa meminjam atau menggunakan mahasiswa dari Minat Utama Komposisi Tari. Untuk memberikan pengalaman pentas bagi mahasiswa ISI

Yogyakarta, mereka antara lain dilibatkan pada pementasan yang diadakan di Kraton Yogyakarta pada hari Minggu dan pementasan-pementasan lainnya yang diminta oleh Pemerintah Daerah, baik tingkat propinsi atau kabupaten, ataupun juga permintaan dari organisasi-organisasi lain seperti BNI, atau misi kesenian ke luar negeri, seperti Kamboja, Vietnam, Thailand, Finlandia, dan lain-lainnya. Pada kelas-kelas tertentu mahasiswa ISI Yogyakarta diwajibkan untuk mengikuti latihan yang diselenggarakan di Kraton Yogyakarta.

2.1.2.8. Pusat Latihan Tari Bagong Kussudiardjo

Pusat Latihan Tari B. Kussudiardjo menyelenggarakan pelatihan bagi anak-anak atau remaja. Mestinya, kelas-kelas itu dibedakan dalam beberapa tingkat yang sesuai dengan tingkat kesulitan teknik gerak, koreografi, atau repertoar yang harus dipelajari siswanya. Tetapi, pada situasi dewasa ini, para siswa baru belum tentu mendapatkan materi tarian yang sama. Perbedaan materi pelajaran ditentukan setelah pelatih melihat bekal penguasaan teknik serta kemauan dari siswa itu sendiri. Pusat Latihan Tari Bagong Kussudiardjo adalah tonggak penyangga kelangsungan pergeleran yang diselenggarakan Padepokan Seni Bagong Kussudiardjo.

2.1.2.9. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta

Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta biasanya menyelenggarakan latihan pada hari Minggu, dari pukul 10.00 pagi sampai pukul 12.00, kecuali pada bulan Puasa dan hari-hari besar, atau bila ada upacara-upacara yang diselenggarakan di Kraton. Selama bulan Puasa, gamelan yang ada di Kraton tidak boleh ditabuh atau hanya boleh ada kegiatan *Macapat* yang diselenggarakan pada malam hari.

Pada bulan-bulan tertentu, bangsal Kasatrian (di mana latihan tari itu diselenggarakan) kadang-kadang tidak bisa menampung para mahasiswa UNY dan ISI Yogyakarta, yang kebetulan secara bersamaan mengikuti latihan tersebut di atas. Karena dana yang ada di Kraton juga sangat terbatas, hal ini berpengaruh pada kelancaran penyelenggaraan latihan tari yang ada. Masalah lain yang juga menjadi kendala ialah adanya organisasi tari yang mengisi pentas mingguan di bangsal Srimanganti. Kelompok-kelompok di atas tidak memiliki tenaga pangrawit yang tetap. Seringkali, *abdi dalem* yang bertugas menabuh gamelan atau *kanca niyaga* di bangsal Kasatrian, diboyong untuk membantu pentas di bangsal Srimanganti. Oleh karena itu latihan tari di bangsal Kasatrian menjadi terganggu.

Latihan yang diadakan biasanya dimulai dengan Tayungan atau Sari Tunggal, baru kemudian dilatih dengan bermacam tari Golek dan tari Srimpi, tari Klana atau Beksan secara bergantian. Sejak Kridha Mardawa aktif kembali melatih penari-penari dari luar (umum) pada tahun 1970-an, tidaklah ada pelajaran "teori" sebagai tahapan awal dari proses pelatihan di kraton. Biasanya para siswa telah memiliki bekal atau keterampilan dasar, sehingga sifat latihan yang diselenggarakan itu hanyalah untuk memperdalam atau sekaligus untuk mendapatkan susunan tari yang baru. Para siswa juga diberi kesempatan untuk berpentas pada hari Minggu (untuk menyambut para turis yang diselenggarakan di bangsal Srimanganti), atau untuk menjamu tamu-tamu Sri Sultan dalam sebuah acara santap malam.

Adapun repertoar yang disajikan pada acara santap malam dan pentas mingguan antara lain Beksan Golek Menak, Beksan Rengganis-Widaninggar, Beksan Lawung, Tari Golek Ayun-Ayun, tari Srimpi Pandelori, Beksan Srikandhi Suradiwati, Beksan Anila-Prahastha, Beksan Gathutkaca-Suteja, dan lain-lain.

2.1.2.10. Miroto *Dance Group*

Kelompok Miroto *Dance Group* tidak mengadakan latihan rutin harian atau mingguan. Latihan di kelompok ini hanya diadakan apabila sudah ada jadwal untuk karya yang akan dipentaskannya. Miroto *Dance Group* sudah mempunyai target berkarya. Setiap tahun ada satu

karya “besar” yang bukan merupakan pesanan seperti untuk menyambut tamu, atau untuk mengisi salah satu pertemuan, namun merupakan sebuah karya murni Miroto.

Para pendukung atau penarinya didasarkan pada penunjukan atau pilihan Miroto sendiri yang disesuaikan dengan kebutuhan produksi. Penari bisa didatangkan dari luar kota, selain dari Yogyakarta sendiri, seperti misalnya dari Jakarta, Surakarta, atau dari kota-kota lainnya. Pemilihan penari, selain didasarkan pada kebutuhan produksi, juga dilandasi pada pertimbangan bahwa mereka harus bisa menari klasik, kontemporer, dan juga bisa berakting. Penari-penari dari Yogyakarta yang sudah bisa memenuhi persyaratan yang dibutuhkan antara lain Agung Gunawan, Sudiarto, dan Tri Yuli Setyosari Miroto.

2.1.2.11. Yayasan Roro Jonggrang

Yayasan Roro Jonggrang mengadakan latihan untuk persiapan pentas di panggung terbuka candi Prambanan. Latihan biasanya diadakan di panggung terbuka atau panggung tertutup (bila hujan) pada bulan Februari sampai April, sebanyak dua kali setiap minggu. Setelah mendekati “hari H” (pentas episode Ramayana), latihan ditambah beberapa jam sebelum pementasan dengan pengaturan blocking atau pengenalan panggung.

Pementasan Ramayana dengan pembagian episode *Sinta Ilang*, *Anoman Duta*, dan seterusnya, hanya diselenggarakan oleh grup Yayasan Roro Jonggrang. Sedangkan Ramayana dengan *full story* (sayembara Sinta sampai matinya Rahwana) antara lain disajikan oleh grup Wisnumurti (gaya Yogya), Gowawijaya, dan Retno Puri (gaya Surakarta). Untuk grup Retno Puri ini, anggotanya terdiri dari penari-penari Yayasan Roro Jonggrang yang menyajikan Sendratari Ramayana dengan *full story*.

Dari berbagai situasi karakteristik yang mewarnai masing-masing institusi dan komunitas seni tari tersebut di atas, kesemuanya sepakat bahwa tari klasik Yogyakarta dipandang representatif dan mampu mendasari berbagai tarian lain, baik untuk kebutuhan tradisi sendiri maupun untuk tari modern/kontemporer. Dengan demikian, tari klasik Yogyakarta bisa cukup representatif untuk ditetapkan sebagai tolok ukur kepenarian, atau standar kompetensi untuk kelompok tari etnis Yogyakarta.

2.1.3. Kategorisasi dan Levelisasi

Kategorisasi jenis tarian yang mewakili unit kompetensi Bidang Tari Yogyakarta ditetapkan seperti rencana awal, namun ada sedikit perbedaan dalam memahami tarian lain di luar yang berdasarkan *wayang wong* dan *bedhaya/srimpi* (seperti *topeng* dan *golek menak*). Di kraton sendiri tari *topeng* tidak dikembangkan secara khusus, namun sebaliknya, tari Golek Menak menjadi bagian dari “obsesi” Sultan Hamengku Buwana IX sendiri. Meski belum tuntas, jenis tarian ini digabungkan dalam kelompok dramatari. Sedangkan *topeng* hanya terbatas pada Klana Topeng Gagah, yang banyak diajarkan dan dipentaskan di masyarakat. Dalam diskusi dengan PRG, ditetapkan bahwa kedua bentuk ini diajarkan sebagai pelengkap setelah kategori di bawah ini bisa dilakukan.

Karakter Bentuk	Putri	Putra Alus	Putra Gagah
Solo/Tunggal	1. Sari Tunggal 2. Golek	1. Tayungan 2. Klana Alus	1. Tayungan 2. Klana Gagah
Duet/ Berpasangan	1. Beksan Putri 2. Beksan Putri-Alus*	1. Beksan Alus 2. Beksan Putri Alus atau Beksan Alus Gagah*	1. Beksan Gagah 2. Beksan Gagah Alus*
Grup Dramatari/ Wayang wong	1. Srimpi 2. Bedhaya **	Beksan Sekawanan: Lawung Alit **	Beksan Sekawanan: Lawung Ageng **

Catatan:

*) Campuran antara tari putri dan putra *alus/gagah*

***) Mencakup seluruh aspek karakter dalam bentuk penyajiannya.

Pengelompokan tari di atas masih ada yang tumpang tindih, misalnya pada bentuk duet/berpasangan yang berupa Beksan Alus-Putri. Elemen-elemen pola gerak yang tersaji akan mencakup dua karakter yang berbeda. Untuk memudahkannya, nama pertama dari pengelompokan tari menentukan penerapannya. Misalnya pada kelompok yang disebut Beksan Alus-Putri, yang diterapkan adalah Putra *alus* berpasangan. Sebaliknya bagi kelompok putri berpasangan, kelompok tarinya disebut Beksan Putri-Alus.

Penamaan kategorisasi tari yang tidak harus (selalu) menyebut nama tarian dianggap cukup representatif, karena sudah bisa mewakili kelompok tarian yang bersangkutan, sekaligus untuk menghargai berbagai fenomena perbedaan interpretatif dari masing-masing *stakeholders*, sehingga tidak memunculkan persoalan akibat munculnya versi tarian tertentu, milik kelompok tertentu.

Adapun pembagian level untuk sementara ini baru ada **tiga** dan masih terbuka untuk kemungkinan level di atasnya. Level-level kemampuan di atas ditetapkan berdasarkan acuan penilaian yang bisa diterapkan pada satu tari yang sama. Disepakati juga, tarian yang bukan sebagai repertoar pertunjukan, secara representatif bisa dianggap sebagai tarian yang mendasar dan harus dikuasai pada Level 1/Pemula (seperti Tayungan). Meskipun tuntutan hanya pada kemampuan *wiraga* dan *wirama* dalam tingkat peragaan kinestetika, namun pada level awal ini harus pula dikuasai rasa gerak tarinya, meski pada tahap awal sekalipun. Dengan kata lain **Level 1/Pemula** menitikberatkan pada penguasaan aspek *wiraga* (hafalan dan teknik gerak) di mana kedua bagian di atas dapat ditarikan secara tepat dan benar sesuai dengan pola gerak yang telah ditetapkan, tetapi didukung oleh pemahaman *wirama* (ketepatan irama) dan *wirasa* (penjiwaan).

Sedangkan pada **Level 2/Muda**, penari sudah mulai dituntut ke-*luwes*-an gerakanya seiring dengan kematangan rasa irama, rasa *semeleh* (melebihi tingkat rasa-gerak) dan juga beberapa faktor kesulitan ragam yang harus dikuasainya. Tepatnya, level ini menitikberatkan kriterianya pada penguasaan aspek *wiraga* (hafalan dan teknik gerak) dan *wirama* (rasa ketepatan irama), di mana sebuah tarian dapat ditarikan secara *luwes* dan selaras, serta sudah mengalir sesuai dengan pola gerak yang telah ditetapkan dengan didukung oleh pemahaman *wirasa* (penjiwaan).

Level 3/Madya, menitikberatkan tingkat penjiwaan dengan kristalisasi gerak yang luhur dalam karakter yang diperankannya. Dengan demikian, pada level ini, seseorang tak lagi memunculkan ego dirinya namun sudah menjiwai perwatakan gerak yang ditarikannya. Dengan

kata lain, level ini sudah mencakup keluluhan penguasaan ketiga aspek *wiraga* (hafalan dan teknik gerak, rasa gerak), *wirama* (rasa ketepatan irama) dan *wirasa* (penghayatan tanpa hambatan teknis) di mana sebuah tarian dapat diungkapkan dalam internalisasi penjiwaannya yang *luwes* dan selaras, serta sudah mengalir sesuai dengan pola gerak yang telah ditetapkan adaptasi dan interpretasinya.

2.2. Surakarta

2.2.1. Peta Situasi Tari Surakarta

Pada mulanya tari gaya Surakarta berkembang di keraton Kasunanan dan Pura Mangkunegaran. Keduanya memiliki warna, corak, kualitas, serta gaya yang berbeda. Namun, yang banyak dikenal oleh kalangan luas sebagai tari gaya Surakarta adalah tari gaya Kasunanan, yang awalnya hanya berkembang di lingkungan keraton saja. Sejak Paku Buwana X surut pada tahun 1939, tari gaya Surakarta (gaya Kasunanan) mulai merembes ke luar keraton, namun masih di lingkungan terbatas, yang dimotori oleh *abdi dalem langentaya*, antara lain: Wira Bratana, Atmohutaya, Wignyohambeksa, Sindu Hardiman, Atmakesawa, Pamarditaya, Harta Sukalewa, dan lain-lain. Oleh karena itu muncul aliran gaya seperti: aliran Wirabratanan, aliran Sindu Hardiman, aliran Wignyahambeksan, aliran Kusumakesawan, dan sebagainya.

Sejak tahun 1950-an tari gaya Surakarta semakin berkembang di luar keraton, apalagi sejak dibukanya Sekolah Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR) di Surakarta dan berdirinya Himpunan Budaya Surakarta (HBS) yang dipelopori oleh *empu* tari dari Kasunanan dan Mangkunegaran. HBS dimotori oleh K.R.T. Kusumakesawa, R. Ng. Wignyahambeksa, R.M. Susena, Pamarditaya, Prawirareja, dan S. Ngaliman. Mereka mempunyai peran penting bagi perkembangan tari gaya Surakarta.

Tari gaya Surakarta berkembang sangat pesat, setelah dilakukan penggalian tari dan upaya pengembangan tari gaya Surakarta oleh Pengembangan Kesenian Jawa Tengah (PKJT). Upaya pengembangan tari gaya Surakarta dilakukan dengan berbagai cara, diantaranya: pemadatan, perubahan dan penggarapan bentuk. Hasil penggarapan itu memunculkan tari gaya Sasanamulya pada tahun 1980-an. Apabila dibandingkan dengan tari gaya Surakarta yang berkembang di keraton, tari gaya Sasanamulya memiliki bentuk lebih dinamik, terdapat pengembangan volume, kecepatan, dan kualitas gerak. Tari gaya Sasanamulya berkembang meluas ke Jawa Tengah.

Dalam perkembangannya tari gaya Sasanamulya menjadi tari gaya STSI Surakarta. Pertumbuhan tari di Surakarta selanjutnya lebih didominasi oleh tari gaya STSI Surakarta. Tari gaya STSI Surakarta adalah gaya khas yang dimiliki oleh para seniman yang menjadi pengajar tari tradisi Surakarta di STSI Surakarta, dan bernuansa khas koreografi produk STSI Surakarta. Di samping itu dalam perkembangannya tari gaya Surakarta juga diwarnai oleh tari yang berpijak pada tari gaya Mangkunegaran, akan tetapi gaya ini pun banyak digubah oleh *empu* di luar Mangkunegaran, dan kemudian berkembang di Surakarta. Sebagai contoh dari gubahan-gubahan ini, adalah tari Menak Koncar dan Gambyong Pareanom.

Tari gaya Surakarta kemudian diwarnai oleh banyak pengaruh dan perubahan sehingga semakin kaya dan cenderung tidak membedakan lagi adanya tari gaya Kasunanan dan gaya Mangkunegaran. Tari gaya Surakarta yang berkembang di wilayah Surakarta merupakan pengembangan dari bentuk sebelumnya, namun masih berpijak pada kedua sumbernya (gaya Kasunanan dan gaya Mangkunegaran). Di samping itu ia tetap memiliki bentuk baku dan kaidah-kaidah tertentu yang tercermin pada bentuk visualisasi maupun ungkapan isinya.

2.2.2. Wadah Pelestarian dan Penyebaran Tari Gaya Surakarta

Pelestarian tari gaya Surakarta dilakukan melalui pendidikan formal dan non formal seperti:

2.2.2.1. Sekolah Menengah Kejuruan VIII dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI)

Pendidikan Formal yang mempelajari tari gaya Surakarta adalah Sekolah Menengah Kejuruan VIII (SMK VIII, dulu KOKAR, berubah menjadi Sekolah Menengah Kesenian Indonesia) dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI). SMK VIII menekankan pembelajarannya pada bidang seni karawitan, musik, pedalangan dan tari. Bidang seni tari, pembelajarannya difokuskan pada tari gaya Surakarta dan untuk melengkapi pengetahuan serta pengalaman berkesenian, para siswa mendapat juga pembelajaran tari daerah lain seperti tari Bali, tari Sunda dan tari Yogyakarta.

STSI Surakarta adalah perkembangan dari ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) yang berdiri sejak tahun 1964. Bidang seni tari baru diadakan pada tahun 1977, dan kini menjadi bidang yang lebih diminati dibanding dengan bidang lain—jumlah mahasiswa Jurusan Seni Tari lebih banyak daripada jurusan lainnya. Mata kuliah tari gaya Surakarta merupakan mata kuliah mayor dan merupakan mata kuliah wajib.

2.2.2.2. Sanggar-sanggar Tari

Pendidikan tari non-formal dilakukan lewat sanggar-sanggar di antaranya:

2.2.2.2.1. Sanggar Tari Yayasan Kembang Setaman

Sanggar tari ini didirikan oleh Suhartini Sri Hastanto pada tahun 1993 di Ketingan-Surakarta. Pada mulanya kegiatan latihan berpusat di Ketingan (Jebres, Surakarta), kemudian berkembang di Tegalsari, Karanganyar dan di Kelurahan Mojosoongo. Kini kegiatannya hanya dilakukan di Tegalsari-Karanganyar saja. Ketua sanggarnya adalah Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si. Jumlah siswa sebanyak 60 orang dan pelatih sebanyak 8 orang (semua alumni STSI Surakarta). Tari yang diajarkan adalah tari gaya Surakarta.

2.2.2.2.2. Sanggar Tari Metta Budaya

Sanggar Tari Metta Budaya didirikan oleh sekelompok lulusan STSI Surakarta pada tahun 1989. Semula bertempat di Prangwedanan Mangkunegaran dan sekarang di Joglo Sri Wedari Surakarta. Sanggar ini diketuai oleh Joko Naryato, S. Sen. Jumlah siswa saat ini 466 orang dan jumlah pelatih 10 orang (semua alumni STSI Surakarta). Materi tari yang diajarkan kepada anak didiknya adalah tari gaya Surakarta.

2.2.2.2.3. Sanggar Tari Soerya Sumirat

Sanggar ini didirikan pada tahun 1992 atas ide dari GPH Herwasta Kusuma bertempat di Prangwedanan Mangkunegaran dengan Ketua Pelaksana Harian Th. Sri Kurniati, S.Sen. Sanggar ini berkembang dengan pesat karena memiliki tempat latihan yang strategis, di pusat kota. Siswa yang belajar tari di sanggar ini berjumlah 330 orang yang terdiri dari siswa TK, SD, SLTP, SLTA, dan mahasiswa dengan pelatih berjumlah 8 orang yang sebagian besar alumni STSI Surakarta. Latihan dilakukan 2 kali seminggu selama 2 jam dan evaluasi dilakukan setiap 4 bulan. Dana didapat dari donatur dan iuran siswa.

2.2.2.2.4. Sanggar Tari Sarotomo

Sanggar ini didirikan pada tahun 1983 oleh Mujiono, S. Kar. Kegiatan sanggar ini tidak hanya tari saja tetapi juga karawitan dan pedalangan. Jumlah siswa yang belajar sebanyak 68 orang dengan 7 orang pelatih (semua alumnus STSI Surakarta). Selain materi tari gaya Surakarta juga sering diberikan materi dolanan anak-anak. Sumber dana untuk membiayai kegiatannya didapat dari iuran anak-anak.

2.2.2.2.5. Sanggar Tari Semarak Candra Kirana

Didirikan pada 31 Juli 1998 oleh Dra. Irawati Kusumosari dan Wahyu Santoso Prabowo, S. Kar, M.S. bertempat di Jalan Supomo no.7 Surakarta. Latihan tari dilakukan di Kusuma Sahid Hotel dan di sanggamya, Jalan Supomo. Siswanya berjumlah 140 orang dengan pelatih 3 orang (semua alumni STSI Surakarta). Sumber dana didapat dari iuran siswa.

2.2.2.2.6. Sanggar Tari Pawiyatan Budaya Keraton Surakarta.

Berdiri pada tahun 1930, akan tetapi sejak tahun 1972 mengalami penurunan aktivitas karena para *empu*-nya meninggal dunia. Tahun 1996 diaktifkan lagi oleh G. R. A. Koes Murtyah dan pada tahun 1998, kegiatannya dipusatkan di Bangsal Smarakata di kompleks Keraton Kasunanan Surakarta. Jumlah siswa 125 orang dengan 5 orang pelatih. Para siswa tidak dipungut iuran dan semua biaya disubsidi oleh Keraton Surakarta. Materi tari yang diajarkan adalah tari gaya Surakarta, termasuk Tari Bedaya dan Srimpi.

2.2.2.2.7. Sanggar Tari Sang Rama

Sanggar tari ini didirikan oleh Sidik Suradi, S.Sen. bertempat di Jalan kahuripan No. 27 Sumber-Surakarta. Jumlah siswanya sebanyak 43 orang dengan 4 orang pelatih (lulusan dan mahasiswa STSI Surakarta). Kegiatan latihannya dilakukan 2 kali seminggu dan evaluasi dilakukan setiap 4 bulan. Materi tarinya menekankan pada tari gaya Surakarta.

2.2.2.2.8. Sanggar Tari Among Beksa

Sanggar ini didirikan oleh Nanik Sri Sumantri, S.Kar., M.Hum. pada tahun 1996 di Kentingan, Jebres. Pada mulanya latihan dilakukan di S.D. Bulukantil, Kentingan, namun kemudian pindah ke lingkungan gereja Purbawardayan, Surakarta. Jumlah siswanya sekitar 40 orang dengan 3 orang pelatih (alumni STSI Surakarta).

2.2.2.2.9. Sanggar Tari Eka Santi Budaya

Didirikan pada tahun 1996 bertempat di Radio Siaran Niaga PTPN Rasitania, Surakarta. Sanggar ini dikelola oleh manager Radio PTPN Surakarta. Siswanya berjumlah 122 orang anak dengan 4 orang pelatih (alumni ASTI Yogyakarta). Materi tari yang diberikan ialah tari gaya Surakarta dan tari daerah lain (Bali, Sunda) dan tari kreasi Baru. Sumber dana didapat dari iuran para siswa.

2.2.2.2.10 Sanggar Tari Perkumpulan Masyarakat Surakarta

Sanggar tari ini didirikan pada tahun 1972 di Gedung Gajah Surakarta. Para siswanya sebagian besar keturunan Cina namun mereka mempelajari tari gaya Surakarta dan kadang-kadang tari kreasi baru. Jumlah siswanya kurang-lebih 50 orang dengan 3 orang pelatih. Dana untuk membiayai sanggar ini didapat dari donatur dan iuran siswa.

2.2.2.2.11 Sanggar Tari Arena Langen Budaya

Sanggar tari ini didirikan oleh S. Witoyo pada tahun 1985 di kampung Sidomukti, Laweyan, Surakarta. Siswanya berjumlah 54 orang anak dengan 4 orang pelatih (alumni SMKI dan STSI Surakarta). Materi tari yang diberikan ialah tari gaya Surakarta. Sumber dana didapat dari iuran para siswa.

2.2.2.2.12 Sanggar Tari Pagutri

Sanggar tari ini didirikan oleh sekelompok guru-guru tari Sekolah Dasar di Surakarta pada tahun 1995. Diketahui oleh S. Priyadi dan beralamat di Jalan Panjatian No. 9 Surakarta. Sanggar tari ini dimaksudkan untuk menampung minat dan bakat anak-anak yang menonjol dalam bidang tari. Anak-anak tersebut dibina secara intensif untuk mengikuti lomba tari. Jumlah siswanya sebanyak

15 orang dengan 4 orang pelatih (alumni SMKI dan STSI Surakarta). Latihan dilakukan di S.D. Balapan, Surakarta, dengan iuran Rp. 1000 setiap kali latihan.

2.2.2.2.13 Sanggar Tari MGMP

Didirikan oleh sekelompok guru tari Sekolah Lanjutan Tingkat Pertama (SLTP) Surakarta. Sekarang diketuai oleh Retno Lesnaming. Sanggar ini, di samping untuk latihan para siswa juga dipakai untuk latihan bersama para guru.

2.2.2.2.14 Sanggar Tari Sarwi Budaya

Didirikan oleh Sarwiyati Hartono pada tahun 1974. Kegiatan latihan dilakukan di Djogoprajan, Surakarta. Jumlah siswanya sebanyak 76 orang anak dengan 4 orang pelatih (alumni STSI Surakarta). Latihan dilakukan 2 kali dalam seminggu dan evaluasi dilakukan setiap 4 bulan. Sumber dana didapat dari iuran siswa. Setiap siswa dipungut iuran Rp. 3.000.

2.2.2.2.15 Sanggar Tari Pariwita

Didirikan oleh Purwani pada tahun 1998. Kegiatan latihan dilakukan di kediamannya, Jl. Natadiningratan, Surakarta. Sanggar ini tidak mengadakan latihan secara rutin. Latihan hanya dilakukan apabila ada rencana pentas. Pelatih tarinya didatangkan dari STSI Surakarta.

Dari uraian di atas, dapat dilihat bahwa para pembina dan pengelola sanggar-sanggar tari tersebut adalah alumni STSI Surakarta. Oleh sebab itu tidak mengherankan jika materi tari yang diberikan cenderung mendapat pengaruh dari gaya tari yang dikembangkan STSI Surakarta. Sanggar-sanggar tari tersebut menekankan kegiatannya pada pelatihan tari anak-anak dan materi tari yang diajarkan biasanya disesuaikan dengan tingkatan umumnya. Tarian yang diajarkan terbagi atas tari untuk putri dan putra. Untuk tari putri antara lain: tari Pangpung, tari Bathik, tari Manipuri, tari Kupu-kupu, tari Soyong, tari Kidang, tari Golek Mugi Rahayu, tari Golek Manis, tari Bondan Kendhi, dan tari Bondhan Tani. Tarian untuk putra antara lain: tari Kelinci, tari Kudha-kudha, tari Lutung, dan tari Wanara. Sedangkan tari Menak Koncar dan tari Gunungsari bisa untuk putra-putri.

Sanggar-sanggar itu pada umumnya mendapatkan dana dari iuran para siswa yang jumlahnya berkisar antara Rp. 2.000 s/d Rp. 8.000 perbulan. Sanggar-sanggar tersebut kadang-kadang juga mengadakan pentas atas permintaan masyarakat yang punya kenduri.

Di Surakarta, terdapat juga kelompok dan tempat kreativitas (penggarapan/penciptaan) tari baik tradisional maupun modern, antara lain: Padepokan Sono Seni Kemlayan; Padepokan Lemah Putih Mojosongo; Mugiyono Dance Company, Solo Dance Company, Studi Taksu dan Studio Sahita.

Sanggar-sanggar tari di luar Surakarta juga berkembang dengan baik dan pada umumnya masih menjadikan tari gaya Surakarta sebagai materi pokoknya. Misalnya, di Karanganyar terdapat Sanggar Tari Krisna Budaya; di Sukoharjo terdapat Sanggar Tari Santi Budaya, Asri Budaya, Sekar Santi Budaya dan Iyan Wahyuning Budaya; di Blora terdapat Sanggar Tari Patria Ria, Krido Lestari, Adya Gurita dan Kembang Sore; di Kudus terdapat Sanggar tari Puring Sari; di Purbalingga terdapat Sanggar Tari Citra Budaya dan Citra Pertiwi; di Purwakerto terdapat Sanggar Tari Dharmo Yuwono, Satria Budaya, Barata Ajibarang dan Sekar Wilis; di Cilacap terdapat Sanggar Tari Kusuma, Giyon Lakchita dan Krida Kusuma; di Pemalang terdapat Sanggar Tari Pertiwi, Serimpi dan Handayani dan di Semarang terdapat Sanggar Tari Lindu Panon, Greget dan Yasa Budaya.

Tari gaya Surakarta (terutama gaya STSI) sering dipertunjukkan dalam acara hajatan pernikahan dan untuk pertunjukan wisata, terutama di Keraton Kasunanan dan Pura Mangkunegaran. Akan tetapi pada waktu dua tahun terakhir ini frekuensi pertunjukan tari gaya

Surakarta, baik di Pura Mangkunegaran, Keraton Kasunanan Surakarta, maupun di tempat-tempat orang punya hajat sangat berkurang. Di samping itu, pertunjukkan di beberapa hotel, seperti di Kusuma Sahid, Sahid Raya, dan Lorin, hanya dilakukan secara khusus, mereka tidak menyelenggarakan pertunjukan secara rutin.

2.2.3. Pembagian Gaya Tari

Tari gaya Surakarta terbagi menjadi tiga kelompok berdasarkan karakter gerakannya, yaitu:

- *Gagah*,
- *Alus*, dan
- *Putri*.

Setiap karakter tersebut masih dikelompokkan lagi berdasarkan watak peran atau tokoh yang diwujudkan dengan pola gerak dasar *tayungan*. *Tayungan* adalah bentuk dan pola *lumaksana* (berjalan) untuk putra *gagah*, *alus*, dan *putri*, termasuk pola gerak penghubungnya seperti: *sabetan*, *ngigel*, *besut*, *ombak banyu*, *srisig*, *sindheth-kiri*, dan *sindheth-kanan*. Dalam perkembangan selanjutnya, istilah *tayungan* dikenal dengan *rantaya*, yang merupakan singkatan dari *rante taya* atau *paran taya*. *Rante taya* merupakan jalinan yang menyatu dalam tari, sedangkan *paran taya* merupakan pegangan sebagai bekal untuk menari. Dengan demikian, *tayungan* atau *rantaya* lebih berfungsi sebagai dasar tari gaya Surakarta.

2.2.4. Kualitas Kepenarian

Adanya berbagai kualitas gerak yang terdapat pada tari gaya Surakarta, memunculkan berbagai kriteria kemampuan penari. Secara umum, kemampuan seorang penari tari gaya Surakarta dibedakan menjadi tiga, yaitu:

- Penari Pemula
- Penari Muda
- Penari Madya

Sebagai penari pemula, seseorang mungkin mempelajari beberapa karakter tari, misalnya tari *gagah* dan tari *alus*, atau tari *alus* dan tari *putri*. Akan tetapi semakin tinggi tingkatan kepenariannya, seseorang akan mendalami satu karakter tari saja. Sebagai contoh, S. Maridi lebih mantap menjadi penari *gagah*, walaupun kadang-kadang ia juga menari karakter *alus*. Wahyu Santosa Prabawa lebih mantap menari karakter *alus*, walaupun pada awalnya lebih banyak menari *gagah*, sedangkan Sunarno kini mantap menari *gagah*, walaupun pada awalnya lebih banyak menari *alus*.

Adanya spesialisasi dalam kepenarian itu, maka profesi penari dapat dibedakan menjadi tiga kelompok, yaitu:

- Penari *Gagah*
- Penari *Alus*
- Penari *Putri*

Masing-masing karakter itu terbagi lagi menjadi karakter-karakter yang lebih rinci atau perwatakan yang lebih khusus. Misalnya untuk karakter *gagah* dapat dibedakan antara karakter Cakil, Raksasa, Duryudana, Gatutkaca, Dursasana, dan Burisrawa. Namun demikian, pada dasarnya kemampuan seorang penari dapat dilihat dari aspek *wiraga* (berkaitan dengan kemampuan fisik), *wirama* (berkaitan dengan kepekaan musik atau karawitan sebagai iringan tari), dan *wirasa* (berkaitan dengan penjiwaan atau penghayatan tari).

2.2.5. *Hastha Sawanda*

Dalam tari gaya Surakarta dikenal konsep *hastha sawanda* (delapan prinsip penyajian tari), yakni konsep untuk menunjuk kriteria bagi seorang penari. Apabila dijabarkan konsep *hastha sawanda* itu sebagai berikut:

- *Pacak*, mengacu pada penampilan fisik penari yang sesuai dengan bentuk dasar atau pola dasar dan kualitas gerak tertentu, sesuai dengan karakter yang dibawakan. *Pacak* pada pokoknya mengenai sikap dasar, posisi tubuh, posisi lengan, tangan, dan kepala,
- *Pancat*, mengacu pada gerak peralihan yang telah diperhitungkan secara matang, sehingga enak dilakukan dan dilihat. *Pancat* pada dasarnya merupakan aturan mengenai gerak tungkai dan gerak ujung kaki dalam berpindah tempat.
- *Ulat*, mengacu pada pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan karakter peran yang dibawakan serta suasana yang diinginkan. Sikap dasar arah pandang mata bagi penari putri terbatas pada dua sampai lima langkah kaki dan mengarah ke bawah.
- *Lulut*, mengacu pada gerak yang menyatu atau melekat dengan penarinya, seolah-olah gerak yang dilakukan tidak dipikirkan lagi. Yang hadir dalam penyajian tari bukan pribadi penarinya, melainkan keutuhan tari yang disajikan. Keutuhan tari merupakan perpaduan antara gerak, iringan, dan karakter tari yang diwujudkan.
- *Luwes*, adalah kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter tari yang disajikan. Penari mencapai kualitas gerak tanpa canggung, selalu rapi, tenang, dan menyenangkan. *Luwes* berarti mampu atau terampil bergerak secara sempurna dan menimbulkan kesan yang menyentuh penonton.
- *Wiled*, adalah garap variasi gerak, atau pengembangan pola gerak yang ada berdasarkan kemampuan penari.
- *Wirama*, mengacu pada hubungan gerak dan iringan tari, dan alur tari secara keseluruhan.
- *Gendhing*, menunjuk pada penguasaan iringan tari, meliputi : bentuk-bentuk gendhing, pola tabuhan, rasa lagu, irama, tempo, rasa *seleh*, kalimat lagu, dan juga penguasaan tembang/vokal.

Tingkatan kemampuan seseorang sebagai penari Pemula, Madya, atau Utama, ditentukan oleh kriteria yang tercakup dalam *hasta sawandha* itu dengan bobot yang berbeda. Untuk penari Pemula dan Madya, misalnya, belum dituntut *wiled*.

2.2.6. Tingkatan Kepenarian

2.2.6.1. Penari Pemula

Aspek-aspek yang menentukan seseorang sebagai penari Pemula adalah:

Hafal

1. Urutan vokabuler atau susunan koreografi
2. Tempat atau *gawang*/pola lantai
3. Posisi hadap
4. Lintasan pola lantai
5. Sikap *adeg* yang diperagakan
6. Irama gerak dan irama iringan
7. Teknik gerak tubuh
8. Teknik gerak kaki dan tungkai
9. Teknik gerak lengan dan kepala

2.2.6.2. Penari Muda

Aspek-aspek yang menentukan seseorang sebagai penari Muda adalah :

Hafal

1. Urutan vokabuler atau susunan koreografi

2. Tempat atau *gawang*/pola lantai
3. Posisi hadap
4. Lintasan pola lantai
5. Sikap *adeg* yang diperagakan

Benar

1. Bentuk dan garis gerak
2. Ukuran volume gerak yang sesuai
3. Penyesuaian gerak dan irama serta pengaturan tempo
4. Tempat atau *gawang* dan posisi hadap
5. Pandangan (*polatan*) yang sesuai dengan tuntutan/aturan
6. Pola lantai sesuai dengan yang digariskan
7. Teknik gerak kaki dan tungkai, seperti: *junjungan, lumaksana, srisig, trecet, kengser*.
8. Teknik gerak lengan, tangan, dan jari, seperti: *menthang, ngambeng, bapang, kinantang, merentang-lurus*.
9. Teknik gerak kepala, seperti: *gedheg, pacak gulu, ganil, gelo, gebes, geleng, gambul*.
10. Teknik gerak badan atau torso, seperti: membungkuk, horisontal, frontal, dan vertikal (*nggrodha, angronakung, durantinanggi, leyek, leyot*).
11. *Patrap* atau kemapanan gerak atau tafsir terhadap karakter peran yang disajikan.
12. Sikap *adeg* yang dilakukan
13. Penjiwaan karakter atau *pasemon*, atau cara *nyengguh* karakter peran/tokoh ke dalam “rasa” penghayatan.
14. Pengungkapan atau ekspresi, atau *greget* melalui gerak dan raut muka.

2.2.6.3. Penari Madya

Aspek-aspek yang menentukan seseorang sebagai Penari Madya adalah:

Patrap

1. *Pacak* atau kemapanan gerak atau tafsir atas karakter tokoh atau peran
2. Sikap *adeg/ tanjak/* kaki dan detail gerak yang dilakukan
3. Kemapanan dan kekuatan pandangan atau *polatan*.

Kualitas Gerak

1. *Greget*/dinamik/intensitas
2. Ke-*luwes*-an (*besus* atau *bregas*)
3. Ke-*lulut*-an atau keyakinan bergerak, tidak ragu-ragu, atau *mbanyu mili* (mengalir dalam alur geraknya).

Karakterisasi

1. Penjiwaan karakter atau *pasemon*, atau cara *nyengguh* karakter peran/tokoh ke dalam penghayatan.
2. Pengungkapan atau ekspresi atau *greget* yang terungkap melalui raut muka termasuk kekuatan *antawecana* (dialog dan monolog).

Wiled

Variasi atau *kembangan* atau *wiledan* atau ornamentasi

Improvisasi

1. Kemampuan menafsir kualitas gerak
2. Kemampuan menafsir tempo dan irama

3. Kemampuan mengolah ruang
4. Kemampuan mengungkapkan isi
5. Kemampuan menjelajahi properti (bila menggunakan) atau kemampuan mengeksplorasi *setting*.

Penguasaan Ruang

1. Kemampuan mengantisipasi atau merespon ruang
2. Kemampuan mencapai posisi atau pola lantai

Irama

1. Kemampuan menyesuaikan cepat atau lambatnya *laya* atau irama termasuk penerapan vokal/tembang
2. Kepekaan *rasa seleh* gerak dalam musik dan tari, termasuk kepekaan atas karakter dan vokal/tembang
3. Ke-*mungguh*-an irama dalam karakter gerak dengan karakter peran/tokoh (seperti *mrenjak tinaji*, *ngganggeng kanyut*, *nujah*, *nungkak* atau *mungkus*) termasuk ketepatan *laras* vokal/tembang.

2.3. Bali

2.3.1. Latar Belakang Tari Bali

Tari Bali pada dasarnya adalah suatu perwujudan ekspresi budaya melalui jalinan gerak-gerak yang dijiwai serta diikat oleh nilai-nilai budaya Hindu-Bali. Sebagai salah satu unsur terpenting dari kebudayaan Hindu-Bali, tari Bali sangat dibutuhkan dalam berbagai aspek kehidupan sosial dan spiritual masyarakat. Karena peranannya dan fungsinya yang begitu penting, tari Bali hingga kini masih memiliki tempat yang cukup istimewa di kalangan masyarakat Bali.

Beraneka ragam tari yang diwarisi oleh masyarakat Bali sekarang, baik yang sakral maupun yang sekuler, adalah produk dari empat zaman penting dalam sejarah kebudayaan Bali. Keempat zaman yang dimaksud adalah: Pra-Sejarah, Bali Kuno, Bali Hindu, dan Bali Baru atau Modern. Para ahli seni pertunjukan memperkirakan bahwa zaman Pra-sejarah Bali, yang berlangsung dari abad I hingga abad VIII telah mewariskan berbagai jenis tarian yang bersifat ritual-magis yang dipengaruhi oleh unsur-unsur kepercayaan animisme. Tari Sanghyang dan Rejang, keduanya dipandang sebagai tarian sakral, adalah dua contoh tarian yang merupakan produk budaya dari zaman Pra-sejarah Bali. Kemudian zaman Bali Kuno, dari abad IX sampai abad XV, telah melahirkan tarian upacara keagamaan (Hindu dan Budha), dan seni tontonan istana. Tari Barong dan tari Baris (Baris upacara) adalah produk budaya Bali yang berasal dari zaman Bali Kuno. Zaman Bali Klasik, yang berlangsung dari abad XVI hingga abad XIX, mewariskan bentuk-bentuk kesenian klasik yang dipengaruhi oleh tradisi budaya Majapahit yang mempunyai kualitas tinggi. Dramatari *gambuh*, tari Legong Kraton, dramatari *topeng*, dan dramatari *wayang wong*, adalah beberapa jenis kesenian klasik yang lahir dari jaman ini. Akhirnya, zaman Bali Baru atau Modern, dari abad XX hingga sekarang, mewariskan bentuk-bentuk seni pertunjukan baru dan inovatif (termasuk di antaranya yang dipengaruhi oleh budaya Barat atau asing). Tarian *kakebyaran*, Kecak Ramayana, dramatari *prembon*, dan sendratari adalah beberapa jenis kesenian yang lahir pada zaman baru atau modern ini.

2.3.1.1. Aspek Tari dan Kesenian

Ada empat aspek penting yang biasa dipakai dasar untuk menentukan kualitas kesenian dari suatu tarian Bali. Keempat aspek yang dimaksud adalah: *agem*, *tandang*, *tangkis*, dan *tangkep*.

Secara umum dapat dikatakan bahwa *agem* mencakup semua posisi tari yang dilakukan di tempat (*non-locomotif*). Contoh-contoh *agem* antara lain: *mungkah lawang*, *agem dasar*, *ngembat*, *ngelung*, dan *wuta ngawasari*. *Tandang* mencakup semua gerakan tari yang dilakukan secara berpindah tempat (*locomotif*). Gerak-gerak yang termasuk ke dalam *tandang* antara lain: *ngumbang*, *malpal*, *milpil*, *nyregseg*, *gandang-gandang*, dan *gayal-gayal*. *Tangkis* pada intinya adalah suatu gerak tari yang dilakukan dalam posisi diam di tempat, tapi, bedanya dengan *agem*, dalam *tangkis* terdapat lebih banyak variasi gerak tangan yang mendukung pendramaan. Gerak-gerak tari Bali yang termasuk ke dalam *tangkis* antara lain: *ulap-ulap*, *nabdab gelung*, *nyingsing saput*, *nyelubut*, dan *nyelepiti*. *Tangkep* atau *encah cerengu* menyangkut masalah penjiwaan atau penyertaan rasa gerak dari dalam. Ekspresi marah, sedih, terkejut, dan takut, termasuk bagian dari *tangkep*. Tiga yang disebut pertama lebih banyak menyangkut kemampuan teknis gerak (*body movement*) dari penari, sedangkan yang terakhir menyangkut penjiwaan (*mind*) dari pelakunya.

2.3.1.2. *Taksu*

Taksu, atau kekuatan dalam yang bersifat spiritual, adalah satu faktor yang sangat menentukan bagi suatu penyajian tari Bali. Walaupun seorang seniman secara teknis sudah menguasai, yang dapat dilihat dari kesempurnaan *agem*, *tandang*, *tangkis*, dan *tangkep*-nya—dan jika penampilannya tidak disertai oleh *taksu*—maka pertunjukannya akan menjadi hambar tanpa daya pukau. Oleh sebab itu seorang penari Bali sering kali melakukan berbagai upaya olah spiritual agar bisa mendapatkan *taksu*. Tidak jarang para penari Bali lebih memusatkan perhatian mereka pada *taksu* ketimbang penguasaan teknik tari semata.

2.3.1.3. Karakterisasi Tari

Berdasarkan karakterisasinya tarian Bali dapat dibedakan menjadi: tari putra (*igel muani*) yang meliputi semua jenis tari yang menampilkan watak laki-laki, baik yang ditarikan oleh penari putra maupun putri; dan tari putri (*igel eluh*) yang meliputi semua jenis tarian yang menampilkan watak wanita, walaupun dibawakan oleh penari putra. Tarian yang memiliki perwatakan di antara atau campuran dari putra dan putri disebut tari *bebancihan*. Kemudian, tarian-tarian ini dapat dibedakan menjadi: tari *keras* (gagah) dan tari *manis* (halus).

Berdasarkan penggolongan di atas, tari putra keras meliputi: tari Baris, tari Jauk Keras, tari Trunajaya, tari Wiranata, sedangkan yang tergolong tari putra manis adalah tari Topeng Dalam, tari Kebyar Duduk, tari Panji dalam *gambuh*. Dalam tari putri juga ada tarian yang dapat dikategorikan sebagai tari putri keras yaitu: tari Condong Legong atau tari Kakan-kakan Gambuh, Tari Limbur, tari Desak, dan tari Liku dalam *arja*. Sedangkan tari Desak serta tari putri manis/*alus* meliputi: tari Putri dalam *gambuh*, tari Galuh dalam *arja*. Contoh dari beberapa tarian *bebancihan* adalah: tari Panji Semirang, tari Mergapati, tari Legong Kraton, tari Tenun, tari Teruna Jaya.

2.3.1.4. Kelompok Tari

Dilihat dari koreografinya (bentuk dan struktur garapan tarinya) tarian Bali dapat dikelompokkan menjadi: tarian tunggal (solo), berpasangan (duet), kelompok (group) kecil dan besar, dan dramatari. Tarian tunggal hanya dibawakan oleh satu orang penari, tari berpasangan menampilkan dua penari yang saling mendukung (bukan kembar). Tari kelompok melibatkan sejumlah penari (dari tiga sampai puluhan orang), dan dramatari menampilkan sejumlah penari dengan membawakan sebuah lakon.

2.3.2. Perubahan dan Perkembangan Tari Bali

2.3.2.1. Hubungan Tari Bali dengan Dunia Luar

Sejak dekade kedua dari abad ke-20, tari Bali telah masuk ke dalam proses globalisasi. Pada tahun 1930-an, untuk pertama kalinya seni tari dan musik Bali dipertontonkan di hadapan

penonton Barat, baik di luar (Eropa) maupun di dalam negeri. Hal ini berarti bahwa sejak itu kesenian Bali secara langsung maupun tidak langsung harus bersaing dengan berbagai jenis kesenian etnis dari belahan dunia lainnya. Demikian pula untuk banyak jenis kesenian Indonesia lainnya, kini menghadapi tantangan yang sama.

Agar bisa tetap eksis dan mampu bersaing di tingkat global, setiap insan seni ditantang dan dituntut untuk memiliki keterampilan seni, pengetahuan, dan sikap profesionalisme yang tinggi. Juga patut dicatat bahwa proses nasionalisasi dan globalisasi kesenian daerah atau etnis seperti yang terjadi sekarang ini menjadikan kesenian etnis yang pada mulanya menjadi milik masyarakat lokal kemudian menjadi milik masyarakat regional, nasional, bahkan internasional. Ini juga berarti bahwa kesenian daerah yang semula dilaksanakan berdasarkan kebiasaan-kebiasaan dan kepatutan yang ada dan berlaku di kalangan masyarakat lokal, harus berhadapan dengan norma-norma baru yang berlaku secara nasional bahkan internasional, walaupun mungkin norma-norma tersebut amat berbeda dengan yang ada di lingkungan masyarakat dari mana kesenian tersebut berasal.

Bersamaan dengan itu pula terjadilah pergeseran status, sosial dan kultural, dari aktivitas budaya itu. Apabila semula tari diperlakukan sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari kehidupan masyarakat sehari-hari, kini berubah menjadi “kesenian” yang mempunyai nilai yang tinggi sebagai seni tontonan panggung. Perubahan seperti itu sedikit banyak ikut berpengaruh terhadap kesadaran dan sikap perlakuan masyarakat terhadap salah satu aspek dari warisan budaya mereka, yakni karena nilai “jual”-nya yang tinggi itu.

2.3.2.2. Migrasi

Mobilitas penduduk yang terus meningkat membawa dampak yang cukup besar terhadap kehidupan berbagai tarian etnis, terutama terhadap wilayah budaya tari itu sendiri. Perpindahan penduduk dari desa ke kota; dari kota kecil ke kota besar; dari satu daerah ke daerah lain; bahkan dari negara asalnya ke negara lain, melibatkan unsur-unsur budaya, termasuk tari, baik secara individu maupun secara kelompok dari masyarakat itu sendiri. Akibatnya, satu tarian etnis tertentu harus masuk ke wilayah budaya baru yang mungkin saja tidak hanya berbeda dengan lingkungan budaya aslinya, melainkan ia juga bisa menjadi lebih luas, lebih kuat, lebih beragam, dan lain sebagainya. Perubahan dengan wilayah budaya tari dari yang lokal ke regional, nasional, bahkan internasional, sedikit banyak akan berpengaruh terhadap tatanan nilai estetis dan kultural yang ada dalam kesenian itu sendiri.

2.3.2.3. Pura, Pemerintah, dan Pariwisata

Sejak zaman kemerdekaan (1945) telah terjadi perubahan yang cukup mendasar dalam tari Bali. Perubahan ini dapat dilihat misalnya melalui beberapa sumber tulisan yang merekam kehidupan tari Bali di tahun 1940-an (deZoete 1946; Covarrubias 1946, Jane Belo, 1960). Hingga tahun 1920-an pengadaan dan pelaksanaan tari Bali lebih banyak berorientasi kepada *pura* (upacara adat dan agama) dan *puri* (upacara istana). Jatuhnya peranan raja-raja dalam struktur masyarakat Bali, menjadikan peranan raja-raja memudar secara perlahan dan digantikan oleh pemerintah/negara. Munculnya industri budaya, sejalan dengan pertumbuhan pariwisata di Bali, melibatkan berbagai jenis seni tari Bali terutama di luar bentuk-bentuk kesenian sakral. Kini kehidupan tari Bali didukung oleh tiga pilar penting yaitu: *pura*, pemerintah, dan pariwisata.

Pilar pertama, *pura*, yang menyangkut institusi-institusi keagamaan termasuk adat di dalamnya, adalah pendukung dan sekaligus pengikat keberadaan tari Bali. Seperti sering diungkapkan oleh para penulis terdahulu bahwa di Bali hampir tidak ada upacara adat dan agama (upacara *panca yadnya*) yang tidak menyertakan seni pertunjukan. Banyak kalangan masyarakat Bali yang percaya bahwa upacara keagamaan belum lengkap dan sempurna tanpa kehadiran *panca gita* atau lima bunyi-bunyian yang meliputi: *mantra*, *genta*, *kidung*, *kentongan*, dan

tatabuhan. Untuk itu pertunjukan seni pertunjukan (tari, drama, karawitan, wayang, dan lain-lainnya), merupakan sumber beberapa bunyi yang amat dipentingkan dalam pelaksanaan suatu upacara.

2.3.3. Ritual dan Tontonan

Berdasarkan fungsi ritual dan sosialnya, sesuai Keputusan Seminar Seni Sakral dan Profan Bidang Tari tahun 1971 di Denpasar, secara umum tari Bali dapat dibagi menjadi dua kelompok besar. Pertama, tari-tarian upacara atau seni *wali* dan *babali*; dan kedua, seni tontonan/hiburan atau *balih-balihan*. Seni *wali* dan *babali* meliputi jenis-jenis kesenian yang pada umumnya memiliki nilai-nilai religius, sangat disakralkan (disucikan dan dikramatkan), karena melibatkan benda-benda sakral. Pementasan kesenian upacara ini tidak boleh sembarangan melainkan harus pada waktu dan tempat tertentu dan berkaitan dengan pelaksanaan upacara ritual. Pertunjukan kesenian ini lebih ditujukan untuk kepentingan upacara dari pada untuk maksud menghibur penonton.

Seni *balih-balihan* meliputi jenis-jenis kesenian yang lebih menonjolkan nilai-nilai entertainmen dan estetis, yang pertunjukannya lebih bersifat dan bersuasana sekuler. Kesenian ini dapat dipentaskan kapan dan di mana saja tanpa ada batasan waktu, tempat, serta peristiwa-peristiwa yang terlalu mengikat. Bentuk-bentuk kesenian turis yang dipergelarkan secara rutin untuk menghibur para wisatawan pada umumnya diambil dari kelompok kesenian *balih-balihan*.

Pilar kedua adalah pemerintah, menyangkut berbagai institusi formal dan non-formal yang menjadikan tari sebagai objek dan wilayah “jajahan” mereka. Lembaga-lembaga pemerintahan ini mencakup sejumlah instansi yang bergerak di bidang pendidikan, pembinaan, dan pengembangan seni dan budaya Bali. Institusi-institusi yang dimaksud antara lain: Sekolah Menengah Karawitan Negeri (SMKN); Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan Bali (Listibiya); Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Denpasar; Taman Budaya Denpasar “Wredhi Budaya;” Dinas Kebudayaan Propinsi Bali; Dinas Pendidikan Propinsi Bali, dan sejumlah Sanggar-sanggar Seni dan tari Bali. Peranan lembaga-lembaga ini dalam banyak hal menggantikan peranan puri dan raja-raja di tahun 1940-an.

Pilar ketiga ialah pariwisata, mulai tumbuh dan berkembang pesat sejak tahun 1970-an. Ini bukan berarti bahwa sebelumnya pertunjukan wisata belum ada. Seperti dikatakan di atas, sejak tahun 1930-an masyarakat seni pertunjukan Bali, telah menciptakan Tari Kecak Ramayana, tari Barong Kunti Sraya, tari Legong Kebyar, tari Janger, dan Joged untuk menghibur para wisatawan yang berkunjung ke Bali. Sejak dibukanya Bali sebagai daerah tujuan wisata, maka tari Bali menjadi salah satu atraksi wisata yang utama, sehingga tari Bali kini menjadi bagian dari industri wisata dunia. Semenjak itu pula aktivitas seni tari di Pulau Kesenian ini banyak bergantung kepada hotel-hotel dan tempat-tempat lainnya (*stage*) yang melaksanakan pertunjukan rutin untuk turis. Mengikuti kebiasaan yang ada dalam industri wisata, tari Bali harus dikemas sedemikian rupa sehingga sesuai dengan tempat, ruang, dan waktu yang ditetapkan.

Pada dekade kedua dari abad ke-20, tari telah menjadi salah satu atraksi wisata terpenting di Bali. Kini tari Bali telah menjadi bagian dari kebudayaan nasional yang telah dipelajari oleh berbagai anak suku bangsa, selain oleh masyarakat setempatnya. Karena fungsinya yang begitu penting, tari memiliki tempat yang cukup istimewa dalam kehidupan masyarakat Hindu-Bali yang melihat tari sebagai elemen dan perlengkapan upacara ritual dan sekaligus menjadi tontonan untuk dinikmati sebagai hiburan. Sebagai sebuah kesenian yang hidup dan berkembang di poros tradisi budaya Hindu-Bali, tari Bali memiliki gerak-gerak yang mengandung unsur-unsur ritual dan teatral sekaligus.

2.3.3.1. Perubahan Isi dan Bentuk

Berbagai jenis tarian yang hingga kini diwarisi oleh masyarakat Bali, dalam kurun waktu yang cukup panjang, telah mengalami berbagai perubahan. Perubahan-perubahan yang menyangkut isi, bentuk, dan tata penyajian kesenian itu sendiri, terjadi karena para seniman dan praktisi seni pertunjukan Bali secara sadar, kreatif, dan terus menerus memasukkan ide-ide baru ke dalam kesenian mereka. Langkah-langkah ini mereka ambil sebagai salah satu cara untuk membuat kesenian dapat terus bertahan dan dapat memenuhi selera masyarakat pada zamannya. Namun demikian, masyarakat Bali secara sadar mengupayakan perubahan-perubahan yang dilakukan itu jangan sampai merusak ciri khas, esensi, dan identitas budaya dari kesenian yang bersangkutan, karena di situ pula letak nilainya.

2.3.3.2. Perbedaan Gaya Tari

Hingga kini di dalam seni tari Bali masih terlihat adanya gaya-gaya daerah lokal yang berbeda-beda antara daerah yang satu dengan daerah lainnya. Perbedaan ini ada kalanya nampak pada aspek fisik atau materialnya, dan sering pula pada konsepsi artistiknya. Berdasarkan latar belakang budaya dan geografisnya, gaya-gaya dalam seni tari Bali dapat dikelompokkan menjadi Bali Utara dan Bali Selatan yang masing-masing memiliki beberapa sub-gaya daerah yang cukup unik. Di daerah Bali Selatan, misalnya, dua gaya tari yang masih bertahan adalah gaya Gianyar dan Badung. Di kedua wilayah ini masih terdapat beberapa sub-gaya dan gaya perorangan. Di Kabupaten Gianyar, misalnya, terdapat tari Legong Kraton gaya Peliatan dan gaya Saba. Atau di daerah ini terdapat Tari Barong Ketet gaya I Nyoman Rawos (dari desa Singapadu) yang berbeda dengan gaya I Nyoman Krese (dari desa Buruan/ Blahbatuh). Semuanya ini menuntut suatu sistem ukur yang jelas untuk mengetahui kemampuan kompetensi para senimannya.

2.3.4. Level Kompetensi Penari Bali

Di atas telah diuraikan bahwa Bali adalah sebuah wilayah budaya yang memiliki beraneka ragam tarian dengan bentuk serta fungsi yang berbeda-beda. Namun demikian, untuk menyusun standar kompetensi bagi seluruh tarian Bali kiranya tidak mungkin karena tidak semua jenis tarian memiliki “standar” kualitas maupun kuantitas yang pasti dan berlaku bagi semua daerah di Bali. Di samping itu, kualitas tari dan penari sering kali diukur atas dasar kebiasaan yang berlaku di kalangan masyarakat setempat yang didasari oleh konsep *desa-kala-patra* (tempat, waktu, konteks). Oleh sebab itu, untuk perumusan standar kompetensi tari Bali perlu ditegaskan hal-hal sebagai berikut:

1. Standar kompetensi tari Bali dibatasi hanya kepada jenis tari *babali* dan *balih-balihan*. Standar kompetensi ditekankan pada kualitas kepenarian, atau kualitas kesenimanan dari penari/pelaku yang biasa disebut dengan *pragina*.
2. Wilayah budaya yang dijadikan dasar penyusunan adalah kota Denpasar di mana terdapat berbagai institusi seni-budaya yang menangani seni tari Bali, baik yang formal maupun informal. Di samping itu, di kota ini juga terjadi aktivitas tari Bali dengan frekuensi tinggi dan didukung oleh grup-grup tari yang berkualitas.
3. Standar kompetensi dilakukan secara sejajar antara tari putra dan putri, baik yang berwatak *keras* maupun *manis*, masing-masing mencakup tari tunggal, berpasangan, dan kelompok; dari yang tidak menggunakan topeng, yang menggunakan topeng dan properti lainnya, sampai yang menggunakan instrumen gamelan (bukan sebagai iringan, tapi sebagai bagian dari properti tari).
4. Level kompetensi disusun berdasarkan jenjang kepenarian yang berlaku di kalangan budaya Bali. Tiga tingkat pertama dari jenjang kepenarian yang ada bisa disebutkan dengan: *pragina anyar* (penari pemula), *pragina muda* (penari muda), dan *pragina madya* (penari madya).

5. Penentuan level dan unsur-unsur dalam Standar Kompetensi Tari Bali didasarkan pada kebiasaan para seniman tari Bali dalam memilih tingkat kesulitan tarian, serta membagi bagian-bagian dari rancang-bangun suatu tarian. Untuk memberikan dasar tehnik tari yang kuat, para guru dan pelatih tari Bali pada umumnya memilih tari Baris untuk kelompok putra dan tari Legong Kraton untuk kelompok putri.
6. Pembagian rancang bangun (komposisi) tari Bali didasarkan kebiasaan bagaimana para seniman tari di Bali “memecah” suatu tarian. Pada umumnya pemilahan bagian-bagian dalam suatu tarian didasarkan atas: fungsi, kandungan gerak atau kisah dramatik, irama atau suasana musik iringan, dan ragam-ragam gerak yang dominan pada masing-masing bagian. Dalam tari Legong Kraton misalnya, dikenal ada *pepeson*, *pengawak*, *pengecet*, *pengipuk*, *pesiat* dan *pekaad*. Dalam tari Baris atau Jauk biasanya terdapat 3 (tiga) bagian pokok: *pepeson*, *pengadeng*, dan *pekaad*. Seniman tari topeng membagi tarian mereka berdasarkan aktivitas yang dilakukan di pentas: *mungkah lawang*, *ngopak lantang*, *ngalih pajeng*, dan lain sebagainya.

Untuk perumusan kompetensi kali ini, disusun 3 tingkatan kemampuan menari tari Bali, dari tingkat awal sampai tingkat pertengahan (madya). Ini berarti bahwa masih terdapat tingkatan-tingkatan yang lebih tinggi, yang tidak dirumuskan di sini.

2.3.4.1. Level 1/Tingkat Pemula (*Pragina Anyar*)

Level ini mencakup seniman penari tingkat pemula dengan kompetensi: penari yang memiliki keterampilan sikap dan gerak-gerak dasar tari Bali putra dengan penekanan pada aspek *wiraga* yang didukung *wirama* dan *wirasa*, sesuai dengan patokan *agem*, *tandang*, dan *tangkep*. Para penari pemula ini harus mampu melakukan sikap tubuh dan gerak-gerak dasar tari Bali Putra dengan baik, dan dapat menarikan tari Tunggal Putra (tari Baris) secara lengkap.

2.3.4.2. Level 2/Tingkat Muda (*Pragina Muda/Nguda*)

Level ini mencakup penari tingkat lanjutan dengan kompetensi: memiliki keterampilan dan pemahaman terhadap tari Bali putra berpasangan, karakter *keras* dan atau *manis*, yang menggunakan topeng atau *tapel*, *kepet* atau kipas, dengan penekanan pada jalinan aspek *wiraga* dan *wirama* serta didukung *wirasa* sesuai dengan patokan *agem*, *tandang*, *tangkep*, dan *tangkis*. Para penari muda harus mampu melakukan gerak-gerak tari Bali putra tunggal yang menggunakan topeng dan properti lainnya (tari Jauk, tari Topeng Keras, tari Kebyar Duduk) dan atau pasangan (tari Muanin Oleg, dan tari Baris Gede).

2.3.4.3. Level 3/Tingkat Madya (*Pragina Madya*)

Level ini mencakup penari yang memiliki kompetensi: penguasaan tehnik dan pemahaman terhadap tari Bali putra, karakter *manis* dan *keras*, yang menggunakan topeng, properti, instrumen gamelan, dan yang menggambarkan karakter tokoh tertentu. Penguasaan tehnik dan pemahaman tari ditekankan kepada jalinan aspek *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* sesuai dengan patokan *agem*, *tandang*, *tangkep*, *tangkis*, dan *abah*. Penari pada level ini diharuskan menguasai dan memahami tari Bali Putra yang bertopeng, menggunakan properti, memainkan instrumen gamelan, dan yang menggambarkan karakter tokoh tertentu (tari Topeng Dalem, tari topeng Tua, tari Kebyar Terompong, dan tari Barong Ket).

2.3.5. Proses Penyusunan Standar Kompetensi Tari Bali

Ada tiga tahap penting yang dilakukan dalam penyusunan standar kompetensi tari Bali. Ketiga tahap yang dimaksud adalah: 1) kunjungan ke beberapa lembaga formal maupun informal yang

menangani masalah tari Bali; 2) mengadakan wawancara dengan beberapa seniman/guru tari; dan 3) melakukan workshop terbatas di tingkat lokal (Bali).

2.3.5.1. Survey ke Pusat-pusat Kesenian

Kunjungan, sebagai studi singkat, dilakukan ke beberapa lembaga seni formal dan informal yang menangani masalah tari seperti: STSI Denpasar, SMKN III Sukawati Gianyar, Sanggar-sanggar tari Bali (Warini, Printing Mas, Sidik Jari), Taman Budaya “Art Center” Denpasar. Kunjungan yang dilakukan pada tanggal 7 November 2002 ini dimaksudkan untuk mengamati pelaksanaan pelatihan tari beserta jenis tarian yang diajarkan kepada para siswa dan mahasiswa tari. Dari observasi dan wawancara, didapatkan bahwa Tari Baris Tunggal adalah materi dasar yang diberikan kepada para penari putra, dan Tari Condong Legong sebagai dasar penari-penari putri.

Pada tanggal 8 November diadakan kunjungan ke beberapa hotel besar seperti *The Grand Bali Beach* dan *Sanur Beach Hotel*. Kunjungan ini dimaksudkan untuk melihat dari dekat pelaksanaan pertunjukan tari di hotel tersebut, sambil mengadakan wawancara dengan para penanggung jawab pertunjukan, terutama para “brokernya”.

2.3.5.2. Wawancara dengan Seniman dan Guru Tari

Tahap kedua, wawancara dengan beberapa seniman/guru tari di STSI Denpasar, SMK III Sukawati Gianyar, dan di tiga sanggar tari tersebut di atas. Wawancara ini diadakan untuk mendapatkan beberapa informasi dan penjelasan yang menyangkut pengelompokan materi tari Bali yang diajarkan di lembaga-lembaga seni ini, serta untuk mengetahui jenjang kemampuan yang diharapkan oleh para murid yang telah menempuh jenjang pendidikan/pelatihan tertentu. Dari hasil wawancara dengan Ni Ketut Arini Alit, pelatih dan pemilik Sanggar Tari Warini Denpasar, didapat penjelasan bahwa ada tiga tahapan/tingkat penting yang dilaksanakan dalam mengelempokkan para anak didiknya. Ketiga kelompok itu adalah: Tingkat A (dasar), tingkat B (lanjutan) dan tingkat C (akhir). Setiap tingkat menjalani waktu pendidikan/pelatihan selama 1 sampai 2 tahun.

2.3.5.3. Workshop dan Diskusi Terbatas

Tahap ketiga, melaksanakan workshop terbatas di Denpasar Bali berdasarkan hasil workshop I kelompok tari etnis yang diadakan di Yogyakarta pada tanggal 13 November 2002. Workshop ini dihadiri oleh 15 orang yang meliputi dosen-dosen tari STSI Denpasar, guru-guru tari SMKN III, Sukawati-Gianyar, serta para impresario tari Bali yang biasa membawa pertunjukan tari ke hotel-hotel dan ke tempat-tempat lainnya. Workshop ini dimaksudkan untuk membahas uraian detail dari Standar Kompetensi Tari Bali berdasarkan format yang telah dihasilkan di Yogyakarta. Workshop lokal ini dilaksanakan di STSI Denpasar, pada tgl. 18 November 2002. Hasil workshop tersebut dijadikan rujukan dalam menyempurnakan Standar Kompetensi Tari Bali yang telah disusun sebelumnya, untuk kemudian dilanjutkan lagi pada Workshop Nasional di Jakarta tgl. 29 November 2002.

2.4. Rumusan Standar Kompetensi Tiga Wilayah

Untuk ketiga wilayah etnis, perumusan standar kompetensi diawali dengan mengadakan kategorisasi tari, yang dapat disepakati sebagai representasi dari beberapa tari sejenis. Pada tahap ini, disepakati untuk tidak mencantumkan semua tarian yang ada, melainkan menempatkannya dalam wadah kategori yang telah ditetapkan. Dengan demikian pengelompokan tari yang ditetapkan merupakan sebuah *starting point*, yang masih bisa terus dikembangkan, baik untuk

penetapan level-level di atasnya (secara kualitatif), maupun secara kuantitatif (mengacu pada khasanah tari) yang lebih luas.¹¹

Dari penetapan kelompok tari, lalu terlihat hirarki tingkat kesulitan teknis yang biasa dilalui oleh seseorang yang belajar. Sejalan dengan itu, dikaji pula hal-hal yang berkaitan dengan tingkat kedalaman penghayatan, yang kemudian dipadukan dengan tingkat kesulitan teknis di atas.

Secara struktural, perumusan unit kompetensi memakai sistem sbb.:

Kode Unit, memberi indikasi wilayah-budaya tari, kelompok tari, nomor unit, tingkat-kemampuan, dan versi kompetensinya. **Judul Unit** mencantumkan kemampuan menarikan suatu tari dan/atau kelompok-tari. **Uraian Unit Kompetensi** menerangkan apa dan/atau bagaimana tarian itu: spesifikasi jenisnya, tingkat kesulitan menarikannya, dan/atau relevansinya dengan tarian atau unsur lain yang terkait.

Dalam **Sub-Kompetensi** dicantumkan bagian-bagian (*sequent*) dari tariannya. Dalam bagian ini, ketiga tradisi memakai istilah masing-masing, sehingga akan sulit dimengerti oleh orang yang tidak memahami tradisi bersangkutan. Untuk sedikit membantu pemahaman ini, masing-masing menyertakan “kamus” singkat atau glossary mengenai terminologi yang dipakai (juga mengenai istilah-istilah yang dipakai dalam Acuan Penilaian).

Kriteria Unjuk Kerja mengurai frasa-frasa yang lebih detail dari Sub-Kompetensi, sehingga tampak unit-unit geraknya (dalam analisis tari umumnya hanya sampai pada tingkat unit “frasa” dan “kalimat,” tidak sampai menyentuh detail “kinem” dan “morfokin”). Secara umum, walau penuh dengan istilah-istilah gerak yang cukup detail, uraian dalam kolom ini tidak mengurutkan susunan koreografi dari suatu tarian secara lengkap, melainkan mengacu pada *items* yang harus diperhatikan oleh *users* (baik pengunjung, maupun penilai). Cara ini memungkinkan seseorang pengunjung untuk menampilkan koreografi yang berbeda, sepanjang materi-materi yang tercantum dapat terungkap, sehingga rumusan ini akan terlepas dari persoalan “koreografi yang mana?” atau “karya siapa?,” yang dalam khasanah budaya banyak sekali variasinya¹². Istilah-istilah dalam kolom ini tidak diterjemahkan, karena jumlahnya yang banyak dan cukup rumit, sehingga akan menuntut pengerjaan secara khusus yang tidak mungkin dilaksanakan pada proyek ini. Semua ahli tari dari tradisi yang bersangkutan pasti familiar terhadap apa yang tercantum dalam kolom ini. Karena rumusan ini pun ditujukan untuk dipakai (dibaca) oleh ahli dalam bidangnya, maka istilah-istilah esoteris yang tampak asing bagi umum tidak akan menemukan persoalan di dalam praktiknya.

Acuan Penilaian, merujuk pada kualitas tarian sesuai dengan level yang ditentukan dalam Judul Unit Kompetensi. Dengan demikian, maka jelaslah bahwa satu tarian yang sama bisa terbagi dalam beberapa level sesuai dengan penjelasan dan ukuran pada masing-masing unitnya seperti tercantum dalam Acuan Penilaian dan Kriteria Unjuk Kerja. Dalam kolom ini pun akan terlihat bagaimana penilaian itu merujuk pada kriteria masing-masing tradisinya, dan dengan terminologi masing-masing pula (yang didefinisikan dalam glosarium).

Sedangkan **Persyaratan/Kondisi Unjuk Kerja** menguraikan hal-hal yang berkaitan dengan *user*, misalnya, hal-hal apa saja yang harus diadakan bagi seseorang (penari) manakah ia akan

¹¹ Tarian atau pemeranan-kepenarian dalam drama-tari seperti *wayang wong*, atau tarian yang menyertakan nyanyian (sejenis “opera”-tari, seperti *langendriyan* di Surakarta, *langen mandrawenaran* di Yogyakarta, dan *arja* di Bali), belum diperhitungkan untuk rumusan kompetensi sekarang.

¹² Sehubungan dengan tidak diurutkannya susunan lengkap koreografi dari sebuah tarian, ada persoalan yang pernah muncul dalam PRG, yaitu hafalan. Akan tetapi, aspek hafalan ini kemudian disadari sebagai bagian dari keseluruhan “unjuk kerja” seorang penari, sebuah bagian dari keseluruhan penampilannya. Uraian parsial dari bagian-bagian tari dalam kolom Kriteria Unjuk Kerja tidak berarti mengesampingkan keutuhan suatu tarian. Sudah menjadi pemahaman umum bahwa seorang penari harus menampilkan pertunjukan yang utuh, dan itu berarti harus hafal.

mempertunjukkan tarian. Dengan demikian, jelas pulalah bahwa kedua pendekatan kuantitatif dan kualitatif yang disampaikan di atas itu terumuskan dalam Unit Kompetensi.¹³

Seperti telah dijelaskan di atas, sistem kodifikasi yang telah disepakati secara bersama oleh ketiga sub-bidang tari itu sebagai berikut:

Tiga huruf pertama menandakan wilayah etnisnya, yaitu: YGO untuk Yogyakarta; SKA untuk Surakarta, dan BAL untuk Bali. Tiga huruf berikutnya, menandakan kelompok tarian. Karena kodifikasi ini juga mengikuti nomenklatur yang ada di masing-masing wilayahnya, Yogyakarta dan Surakarta memiliki kesamaan, sedangkan Bali sedikit mempunyai perbedaan, seperti bisa dilihat dalam tabel di bawah ini:

Yogyakarta dan Surakarta		Bali	
TPI:	Tunggal Putri	TPI:	Tunggal Putri
TPA:	Tunggal Putra Alus	TPM:	Tunggal Putra Manis
TPG:	Tunggal Putra Gagah	TPK:	Tunggal Putra Keras
BPI:	Berpasangan Putri	BPI:	Berpasangan Putri
BPA:	Berpasangan Putra Alus	BPM:	Berpasangan Putra Manis
BPG:	Berpasangan Putra Gagah	BPK:	Berpasangan Putra Keras
KPI:	Kelompok Putri	KPI:	Kelompok Putri
KPA:	Kelompok Putra Alus	KPM:	Kelompok Putra Manis
KPG:	Kelompok Putra Gagah	KPK:	Kelompok Putra Keras

Tiga angka berikutnya menunjukkan nomor urut unit kompetensi, satu digit angka dalam kurung menunjukkan levelnya, dan satu digit huruf terakhir menunjukkan versi (tahun atau periode penyusunan) kompetensinya. Sebagai contoh, kode unit **BAL.TPK.004(2)A** berarti: Tari Bali Kelompok Putra Tunggal Keras, unit kompetensi nomor 4, level kepenarian 2, versi kompetensi A (Desember 2002).

Dari ketiga kelompok tari etnis di atas, telah dirumuskan sebanyak 116 Unit Kompetensi. Kumpulan dari semua uraian unit-unitnya secara rinci bisa dilihat dalam lampiran, sedangkan rangkuman keseluruhannya bisa dilihat seperti pada tabel berikut:

¹³ Catatan lain yang penting, ketiga wilayah tari bisa jelas terlihat memakai pendekatan dasar yang sama. Namun demikian, persamaan ini tidak lahir atau diproses secara deduktif—yang dikembangkan di “pusat” kemudian diterapkan ke “daerah” melainkan konsep dan kesepakatan ini ditemukan secara bersama-sama, dalam proses yang “spiral” (sirkular ditinjau dari satu sudut tapi linear dari sudut lainnya). Proses ini pula yang kami anggap sangat berharga, di mana semangat kerjasama antara Tim Perumus dan PRG terpelihara dan tumbuh positif dari awal hingga akhir proyek. Dengan kata lain, hasil proyek ini merupakan hasil kerja dari semua yang terlibat. Tim Inti adalah pembangun platform dan sistemnya, di mana semua sektor bisa berfungsi dan bekerja ke arah yang dituju.

2.5. Peta Unit Kompetensi Keseluruhan Sub-Bidang Tari

No	Yogyakarta	Surakarta	Bali
1.	YGY.TPI.001(1)A Menarikan Sari Tunggal	SKA.TPI.001(1)A Menarikan Rantaya Putri	BAL.TPK.001.(1) A Menarikan Dasar Putra
2.	YGY.TPI.002(1)A Menarikan Golek	SKA.TPI.002(1)A Menarikan Kukilo	BAL.TPI.001.(1) A Menarikan Dasar Putri
3.	YGY.TPI.002(2)A Menarikan Golek	SKA.TPI.003(1)A Menarikan Golek Sukareno	BAL.TPK.002(1)A Menarikan Baris Tunggal
4.	YGY.TPI.002(3)A Menarikan Golek	SKA..TPI.004(2)A Menarikan Gambyong Pareanom	BAL.TPK.002(2)A Menarikan Baris Tunggal
5.	YGY.TPA.001(1)A Menarikan Tayungan Putra Alus	SKA..TPI.004(3)A Menarikan Gambyong Pareanom	BAL.TPK.002(3)A Menarikan Baris Tunggal
6.	YGY.TPA.002(1)A Menarikan Klana Alus	SKA.TPA.001(1)A Menarikan Rantaya Putra Alus	BAL.KPK.001(1)A Menarikan Wirayuda
7.	YGY.TPA.002(2)A Menarikan Klana Alus	SKA.TPA.002(1)A Menarikan Gambiranom	BAL.TPI.002(1)A Menarikan Condong Legong Kraton
8.	YGY.TPA.002(3)A Menarikan Klana Alus	SKA.TPA.003(2)A Menarikan Menak Koncar	BAL.TPI.003(1)A Menarikan Pendet
9.	YGY.TPG.001(1)A Menarikan Tayungan Gagah	SKA.TPA.003(3)A Menarikan Menak Koncar	BAL.BPI.001(1)A Menarikan Panyembrama
10.	YGY.TPG.002(1)A Menarikan Klana Gagah/Raja	SKA.TPA.004(2)A Menarikan Pamungkas	BAL.BPI.002(3)A Menarikan Telek
11.	YGY.TPG.002(2)A Menarikan Klana Gagah/Raja	SKA.TPA.004(3)A Menarikan Pamungkas	BAL.TPK.003(2)A Menarikan Jauk Keras
12.	YGY.TPG.002(3)A Menarikan Klana Gagah/Raja	SKA.TPG.001(1)A Menarikan Tayungan (Rantaya) Gagah	BAL.TPK.003(3)A Menarikan Jauk Keras
13.	YGY.BPI.001(2)A Menarikan Beksan Putri	SKA.TPG.002(1)A Menarikan Eka Prawira	BAL.TPM.002.(2)A Menarikan Jauk Manis
14.	YGY.BPI.001(3)A Menarikan Beksan Putri	SKA.TPG.003(2)A Menarikan Klana Topeng	BAL.TPM.002.(3)A Menarikan Jauk Manis
15.	YGY.BPI.002(2)A Menarikan Beksan Putri-Alus [PI]	SKA.TPG.003(3)A Menarikan Klana Topeng	BAL.TPK.004(2)A Menarikan Topeng Keras
16.	YGY.BPI.002(3)A Menarikan Beksan Putri-Alus [PI]	SKA.BPI.001(2)A Menarikan Tari Enggar-Enggar [PI]	BAL.TPM.001(2)A Menarikan Kebyar Duduk
17.	YGY.BPA.001(2)A Menarikan Beksan Alus	SKA.BPI.001(3)A Menarikan Enggar-Enggar [PI]	BAL.TPM.001(3)A Menarikan Kebyar Duduk
18.	YGY.BPA.001(3)A Menarikan Beksan Alus	SKA.BPA.001(2)A Menarikan Enggar-Enggar [PA]	BAL.TPI.004(2)A Menarikan Tenun
19.	YGY.BPA.002(2)A Menarikan Beksan Alus-Putri [PA]	SKA.BPA.001(3)A Menarikan Enggar-Enggar [PA]	BAL.TPI.005(2)A Menarikan Panji Semarang
20.	YGY.BPA.002(3)A Menarikan Beksan Alus-Putri [PA]	SKA.BPA.002(2)A Menarikan Karno Tinandhing	BAL.TPI.006(3)A Menarikan Wiranata
21.	YGY.BPA.003(2)A Menarikan Beksan Alus-Gagah	SKA.BPA.002(3)A Menarikan Karno Tinandhing	BAL.BPI.003(2)A Menarikan Oleg Tamulilingan
22.	YGY.BPA.003(3)A Menarikan Beksan Alus-Gagah	SKA.BPG.001(2)A Menarikan Sancaya Kusumawicitra	BAL.BPI.003(3)A Menarikan Oleg Tamulilingan
23.	YGY.BPG.001(2)A Menarikan Beksan Gagah	SKA.BPG.001(3)A Menarikan Sancaya Kusumawicitra	BAL.TPM.003(3)A Menarikan Topeng Dalem Arsawijaya
24.	YGY.BPG.001(3)A Menarikan Beksan Gagah	SKA.BPA.003(2)A Menarikan Sancaya Kusumawicitro	BAL.TPM.004(3)A Menarikan Topeng Tua
25.	YGY.BPG.002(2)A Menarikan Beksan Gagah-Alus	SKA.BPA.003(3)A Menarikan Sancaya Kusumawicitro	BAL.TPM.005(2)A Menarikan Kebyar Terompong
26.	YGY.BPG.002(3)A Menarikan Beksan Gagah-Alus	SKA.BPG.002(3)A Menarikan Srikandhi Cakil	BAL.TPM.005(3)A Menarikan Kebyar Terompong
27.	YGY.KPI.001(3)A Menarikan Tari Srimpi	SKA.BPG.003(3)A Menarikan Ronggolawe Menakjinggo	BAL.TPI.007(2)A Menarikan Tanujaya
28.	YGY.KPI.002(3)A Menarikan Tari Bedhaya	SKA.KPI.001(2)A Menarikan Tari Srimpi Manggalaretno	BAL.TPI.007(3)A Menarikan Tanujaya
29.	YGY.KPA.001(3)A Menarikan Beksan Lawung Alit	SKA.KPI.002(2)A Menarikan Tari Srimpi Sangupati	BAL.BPI.003(2)A Menarikan Legong Lasem
30.	YGY.KPG.001(3)A Menarikan Beksan Lawung Ageng	SKA.KPI.002(3)A Menarikan Tari Srimpi Sangupati	BAL.BPI.003(3)A Menarikan Legong Lasem

**DAFTAR KONSULTAN/NARASUMBER/PRG
BIDANG TARI ETNIS**

No.	Nama	Alamat	Institusi
1.	R. M. Dinusatomo	nDalem Kaneman Kadipaten Wetan Kt III No. 262 Yogyakarta	Siswa Among Beksa
2.	Ida Manutrenggana, B. A.	Singasaren Utara WB I No. 1011 Yogyakarta 55253	PLT Bagong Kussudiardjo
3.	Didik Hadiprayitno, S. S. T.	Green Plaza, Kav. 7 Jl. Godean Km. 2,8. Bantul, Yogyakarta 55182 email: didik_nt@yahoo.com	Yayasan Didik Nini Thowok -Lembaga Pendidikan Sanggar Tari Natya Lakshita
4.	Th. Suharti S., S. S. T., M. S.	Jl. Kemitbumen Pb II/271 Yogyakarta	KHP. Kridha Mardawa Kraton Ngayogyakarta
5.	Drs. Sumardi	Jl. PG. Madukismo Bugisan, Bantul Yogyakarta 55182	SMKN I Kasihan Bantul Yogyakarta
6.	Dra. Henny W., M. Hum.	Jl. Parangtritis KM 6 Sewon Bantul Yogyakarta 55001	ISI Yogyakarta
7.	Dra. Siti Sutiya Sasmintamardawa	Dalem Pujakusuman Jl. Brigjen Katamso Yogyakarta	Yayasan Pamulangan Beksa Sasmintamardawa
8.	Drs. M. Miroto, M. F. A.	Turusan RT 07, RW 14 Banyuraden Gamping, Sleman Yogyakarta 52293	Miroto Dance Company
9.	Dwijo Sutarno		KPH Krido Mardawa
10.	Ni Ketut Arini Alit, S. S. T.	Jl. Kecubung Denpasar Bali	Sanggar Warini Denpasar Bali
11.	Ni Made Wiratini, S. S. T., M. A.	Jl. Gandaria No.17 Denpasar Bali	STSI Denpasar Bali
12.	Dra. Ni Ketut Rai Astuti	Jl. Sukawati Gianyar Gianyar Bali	SMKN III Gianyar Bali
13.	Ketut Kantor	Batuan Sokawati Gianyar Bali	Sanggar Tari Nyoman Kakul
14.	Ni Nyoman Sudewi, S. S. T., M. Hum.	Jl. Parangtritis Km.65 Sewon Bantul	Dosen ISI Yogyakarta
15.	Wahyu Santosa Prabawa, S. Kar., M. Hum.	Kentingan Jebres Surakarta	STSI Surakarta
16.	Dra. Irawati Kusumorasti, M. Sen.	Jl. Dr. Supomo No. 7 Surakarta	Sanggar Tari Semarak Candra Kirana
17.	Bambang Supriyono		SMKN VIII Surakarta
18.	Srihadi S. Kar., M. Hum.	Kentingan Jebres Surakarta	STSI Surakarta
19.	Fr. Nanik	Kentingan Jebres Surakarta	STSI Surakarta

20.	Dwi Rahmani		Kelompok Kembang Setaman Surakarta
21.	Mamik Widiastuti		Kelompok Kembang Setaman Surakarta
22.	Retno Lesnarning		MGMP Kesenian Daerah Surakarta
23.	Hari Subaggya		SMKN VIII Surakarta
24.	Darmadi		SMKN VIII Surakarta
25.	Juju Wijayanti	Jl. Parangtritis Yogyakarta	FSPI ISI Yogyakarta
26.	RB. Soedarsana, S. S. T., M. Hum.	Jl. Kemitbumen PB II/271 Yogyakarta	KHP. Kridha Mardawa Keraton Yogyakarta
27.	Rusini, S.Kar., M. Hum.	d/a Pura/Istana Mangjunegaran urakarta	Sanggar Tari Soerya Soemirat
28.	Daryono, S. Kar., M. Hum.	Kentingan Jebres	STSI Surakarta
29.	Ni Nyoman Seriati	Jl. Karangmalang Ygyakarta	Seni Tari FPBS Universitas Negeri Yogyakarta
30.	Ni Luh Putu Rosiandani	Jl. Mrican Gejayan Yogyakarta	Universitas Sanata Dharma
31.	Sang Putu Andi Sanjaya	Jl. Dr. Wahidin Yogyakarta	Universias Kristen Duta Wacana Yogyakarta
32.	D.D. Putra I Gusti Agung	Jl. Parangtritis Yogyakarta	FSPI ISI Yogyakarta
33.	Eddhi Wibowo	Jl. Wirabrajan Yogyakarta	PLT Bagong Kusudiardjo Yogyakarta
34.	I Wayan Dana	Jl. Parangtritis Yogyakarta	FSPI ISI Yogyakarta
35.	Nora Kustantina Dewi, S. Kar., M. Hum.	J. Prof. Dr. Yohanes No. 38 Ledoksari Jebres Surakarta	Sanggar PMS
36.	Budi Santosa	Jl. Sambeng 17 Surakarta	SMKN VIII Surakarta
37.	Dr. Sal Murgiyanto.	Jl. Bellyra Blok K-1 Kelapagading Jakarta Utara	Ketua Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia
38.	Dra. Nungki Kusumastuti	Jl. Jabir 11A Ragunan Jakarta Selatan 12550 Faks.021-780-6659	Institut Kesenian Jakarta
39.	Sentot S	Komp. Bumi Harapan Permai, Jl. Bumi Pratama Blok O No. 5 Jakarta13550 Faks 021- 87796055	Konsultan & Technical Director (Performance)
40.	Trisapto	Jl. Cikini Raya 73 Jakarta Pusat	Institut Kesenian Jakarta
41.	Elly Luthan	Jl. Taman Margasatwa Raya 41 Ragunan Jakarta 12540	Deddy's Dance Company
42.	I Wayan Diya	Jl. Cikini Raya 73 Jakarta Pusat	Institut Kesenian Jakarta
43.	I Gusti Ngurah Serama	Jl. Sukawati Gianyar	SMKN 3 Sokawati

	Semadi	Gianyar Bali	Gianyar
44.	Nyoman Sudira	Jl. Sukawati Gianyar Gianyar Bali	SMKN 3 Sokawati Gianyar
45.	Ni Made Ruastiti	Jl. Nusa Indah VII Denpasar Bali	STSI Denpasar
46.	Wayan Sudana	Jl. Nusa Indah VII Denpasar Bali	STSI Denpasar
47.	I Gede Suryanegara	Jl. Nusa Indah VII Denpasar Bali	STSI Denpasar
48.	I Dewa Made Dana	Batuan Sukowati Gianyar Bali	Pimpinan Sanggar Tari di Batuan
49.	F. Panduaji	Jl. Ireda 60 Yogyakarta	Majalah Budaya "GONG"
50.	Kurniati		Mangkunegaran
51.	Dra. Triyanti Nugraheni, M. Si.	Jl. Nusa Cisangkan Permai E- 24 Cimahi	FPBS Universitas Pendidikan Indonesia Bandung
52.	Marjiyo S. S. T., M. Hum.		Kelompok Ambarukmo Sheraton
53.	Indah Nuraini, S. S. T., M. Hum.		Kelompok Puro Pakualaman