

DISPOSISI TARI GAMBYONG “Kesenian Kelas Bawah Menuju Budaya Aristokrat”

Johana Hesti Indreswari, Dwi Susanto

Kajian Budaya, Fakultas Ilmu Budaya Universitas Sebelas Maret

Abstrak

Penelitian ini diposisikan dalam sistem berfikir kritis dengan menggunakan teori-teori kritis dalam paradigma postmodern menggunakan teori Bourdieu mengenai disposisi budaya. Dimana diposisikan sebagai teori utama untuk melihat relasi antara cultural capital dan social capital yang terjadi dilingkungan tari gambyong ini. Cultural capital dan social capital ini yang mengubah tarian ini semakin lebih agung dan memiliki pakem-pakem yang harus sesuai dengan tradisinya. Namun juga terjadi perubahan dimasa sekarang, dimana tarian ini semakin lebih praktis dan sederhana. Tari Gambyong merupakan simbol memperlihatkan budaya berada di ranah ekonomi dan sosial yang rendah di awal mulanya. Menimbulkan ruang sosial dan jarak sehingga adanya selera dalam budaya dan sosialnya. Dilatar belakangi pendidikan, latar belakang sosial dan budaya rasa serta disposisi masyarakat yang berbeda. Produksi agen produksi diruang sosial dengan media dinamis pada habitus menimbulkan praktik-pratik yang menciptakan kreasi atau perubahan pada tari Gambyong menjadi lebih baik pada susunan dan bentuk penyajian tarinya.

Kata kunci: disposisi, tari gambyong, kelas bawah, dan budaya aristokrat.

1. PENDAHULUAN

Melihat perkembangan kesenian daerah khususnya tari di Jawa Tengah ada yang menarik perhatian penulis, bagaimana tari Gambyong ini mengalami perubahan dari masa ke masa. Terlihat adanya perubahan pada tari gambyong ini, yang awalnya tarian rakyat dari kalangan kelas rendah dibawa ke istana dan menjadi kesenian tinggi. Kemudian ada perubahan lagi, setelah masuk sebagai budaya aristokrat terjadi perombakan yang dilakukan pada unsur-unsur dalam tari atau pakem dari tarian ini. Mulai dari perubahan pada susunan gerakan tari, durasi, busana, iringan musik dan tata riasnya yang seolah-olah lebih ke arah praktis di mana disesuaikan dengan lingkungan masyarakat namun maknanya yang tinggi masih melekat hingga saat ini.

Menelisik lebih dalam sejarahnya, mulanya gambyong merupakan bentuk tari rakyat yang bernama "tari talèdhèk". Di mana tari ini merupakan tarian tunggal wanita yang digunakan sebagai awalan pada acara pesta. Koentjaraningrat dalam Sri Rochana (2011: 14) mengatakan, bahwa talèdhèk pada zaman itu mengalami perkembangan yang awalnya menyerupai tari topeng wanita. Pertunjukan tarian talèdhèk ditujukan sebagai sarana mengamen secara berkeliling dari satu tempat ke tempat lain dengan iringan seperangkat gamelan. Tak hanya itu, pertunjukan tersebut terjadi karena permintaan seseorang dengan sejumlah imbalan uang yang kemudian akan mereka pertunjukkan tari gambyong selama waktu tertentu dengan kerumunan orang sebagai penonton di sekeliling mereka (2011: 16). Dalam sejarahnya, penari talèdhèk menyanyikan semacam monolog tembang dari jenis yang kurang sopan dan mengadakan tanya jawab yang mengandung arti rangkap dengan pengrawitnya.

Kemudian muncul istilah gambyong yang mulanya dinyatakan oleh R.M. Sayid dalam Babad Sala (Sri Rochana, 2011: 25-32), merupakan nama seorang penari tayub atau talèdhèk barangan bernama Gambyong. Ia hidup pada zaman Susuhunan Paku Buwana IV di Surakarta (1788-1820). Lambat laun tarian ini semakin berkembang hingga mampu digarap menjadi tarian tunggal dan akhirnya pantas dipertunjukkan di kalangan para bangsawan atau priyayi. Dari sinilah perkembangan tari gambyong masuk di lingkungan Istana Mangkunegaran dan Keraton (Sri Rochana, 2011: 33). Puncak tarian ini adalah ketika dinyatakan sebagai milik Keraton Mangkunegaran pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegaran VIII (1944-1986).

Adanya status milik keraton ini terjadi karena adanya perubahan unsur-unsur dalam tari Gambyong diubah, hal ini ditandai dengan diciptakannya tari Gambyong Pareanom. Tarian yang tercipta tersebut terikat oleh pola-pola pemikiran terhadap sistem nilai budaya yang berlaku di lingkungannya, sehingga tari yang disusun tidak dapat lepas dari pengaruh sosial budaya Mangkunegaran yang notabene adalah kalangan bangsawan. Munculnya tari Gambyong Pareanom menjadi titik awal perubahan unsur tari Gambyong di tingkat kelas seni tinggi dengan banyaknya bermunculan versi tari gambyong yang bervariasi seperti, tari Gambyong Pangkur, tari Gambyong Campursari, tari Gambyong Gambirsawit, dsb. Sejak itu tampaknya tari Gambyong mulai dikenal masyarakat luas dan sering ditampilkan di Istana Negara untuk menjamu tamu-tamu penting. (Sri Rochana, 2011).

Pengamatan lebih dalam penulis mengangkat penelitian ini salah satunya berdasarkan buku yang diterbitkan Sri Rochana (2011) mengenai Sejarah Tari Gambyong Seni Rakyat Menuju Istana. Yang menjabarkan perkembangan bagaimana proses sejarah tari Gambyong hingga menuju ke tingkat seni Istana. Menarik ketika menelusuri apa saja yang terjadi melalui sudut pandang sejarah yang dikemukakan olehnya. Dari hal itu menarik bagi penulis meneruskan pembahasan mengenai tari Gambyong dari sudut pandang *Cultural Studies*.

Selain dasar buku di atas, yang menusuk saya lebih jauh adalah fenomena yang mengubah unsur tarian karena rasa keprihatinan masyarakat yang mulai luntur dengan kebudayaan ini. Berdasarkan penelitian oleh Yonenda Marsela, ia merancang pembelajaran tari

Gambyong melalui media iClone yang diterapkan untuk anak-anak Sekolah Dasar atas bentuk keprihatinannya. Melihat hal itu penulis mengamati perubahan unturnya juga terjadi dalam metode pengajaran sebagai usaha pelestarian tari Gambyong ini. Ada perubahan durasi yang cukup signifikan terlihat pada durasi dan gerakan yang dibuat untuk keseluruhan tari yang kemudian di terapkan pengajarnya kepada anak-anak Sekolah Dasar. Dalam penelitiannya, Yonenda menyatakan menggunakan aplikasi iClone ini dapat ditampilkan di berbagai media player dan juga telah sesuai serta dapat ditunjukkan kepada pelajar khususnya anak-anak Sekolah Dasar (Skripsi 2016).

Selain itu, penulis memutuskan melakukan penelitian berdasarkan karya Siswanto, dkk pembuatan film tutorial tari gambyong (Jurnal Ekonomi dan Kewirausahaan Vol. 16 No. 4, 2016: 450 - 457) karena keprihatinan mereka terhadap fenomena dimasyarakat yang mulai tergeser dengan tarian modern mereka. Dengan menggunakan metode learning by doing mereka menggunakan film tutorial sebagai media pelestarian kesenian ini. Film dikemas dengan melibatkan para penari dan pengajar secara langsung dan susunan tariannya disesuaikan dengan pakem dari tari Gambyong Pareanom bagi gerak, busana, iringan, dan tata riasnya. Dari sini penulis mengamati makna yang disampaikan pada tarian masih sama, perubahannya terletak pada sudut pandang penyampaian dan fenomena turunnya agen dalam hal ini manusia yang ingin menarikan tari tradisi ini.

Berdasarkan uraian di atas, penulis tertarik untuk meneliti lebih dalam perkembangan tari ini yang dikaji menurut sudut pandang ilmu Kajian Budaya. Penulis merasa kesenian pada tari gambyong ini merupakan bagian dari sistem, nilai, dan praktik yang bertahan lama yang kemudian terjadi disposisi habitus dari agen dalam hal ini masyarakat yang terstruktur kemudian terjadi perubahan di mana masyarakat berusaha mengubah dengan kesadaran bersama bentuk susunan tari Gambyong. Oleh karena itu, penulis ingin mengetahui bagaimana disposisi habitus pada tari Gambyong ini terjadi, dan bagaimana struktur kapital serta sosial kultural terjadi pada kesenian rakyat kelas bawah menuju kesenian keraton aristokrat ini.

Demikian pendahuluan ini sebagai gambaran awal penulis, adapun hasil dan pembahasan lebih rinci mengenai tari Gambyong ini, akan dijelaskan penulis pada sub-bab selanjutnya.

2. METODE PENELITIAN

Berdasarkan penjabaran pendahuluan di atas, penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif menurut John W. Creswell dalam Hamid (2013, 12-43). Pendekatan kualitatif ini adalah sebagai proses investigasi yang secara bertahap penulis akan berusaha memahami fenomena sosial yang terjadi kemudian dianalisis lebih dalam. Penulis merupakan instrumen utama dalam pengumpulan data pada di penelitian ini dan fokus penelitian bertujuan memahami realitas majemuk pada proses yang berlangsung pada perkembangan tari Gambyong hingga abad ke XX ini. Sumber data pendekatan kualitatif yang digunakan secara primer dan sekunder di mana penulis menggunakan studi pustaka dalam pengolahan data penelitian.

Penulis akan menggunakan perspektif penelitian menurut teori Bourdieu sebagai landasan teori dalam membedah perkembangan tari Gambyong yang terjadi dimasyarakat. Sesuai dengan teori yang dikemukakan bahwa di satu sisi, struktur-struktur objektif membentuk dasar bagi representasi-representasi dan mengkonstruksikan paksaan-paksaan struktural yang diacukan pada interaksi-interaksi, akan tetapi di sisi lain interaksi-interaksi itu juga harus dipertimbangkan, khususnya jika seseorang ingin menjelaskan perjuangan sehari-hari, individu dan kolektif, yang bertujuan mengubah atau melestarikan struktur-struktur yang ada. Penulis

mengambil metode strukturalisme-konstruktif dari Bourdieu sebagai metode yang dianggap dapat menyintesis antara teori yang terlalu menekankan pada struktur dan obyek versus teori yang menekankan peran aktor dan subyek (Akhyar, 2014).

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

3.1. Sejarah Perkembangan Tari Gambyong

Instagram merupakan aplikasi media sosial yang menggunakan foto atau video sebagai supply utama untuk ditampilkan kepada publik atau pengguna. Instagram memungkinkan bagi para pengguna untuk membagikan foto atau video disertai teks/caption pada laman media sosial lain. Instagram memiliki lima fitur utama yang bisa digunakan oleh pengguna (Atmoko, 2012).

Melalui pernyataan R.M. Sayid dalam Babad Sala (2011: 25-26) istilah gambyong mulanya merupakan nama seorang penari tayub atau talèdhèk barangan, yang memiliki kemampuan tari dan vokal (suara) sangat baik sehingga sangat terkenal. "Gambyong" semula adalah nama seorang waranggana (=wanita terpilih, wanita penghibur) yang pandai menari dengan sangat indah dan lincah. Nama lengkapnya Mas Ajeng Gambyong.

Menurut Sri Rochana perkembangan gambyong diawali dari tari tayub atau talèdhèk. Tari talèdhèk yang merupakan tarian tunggal dimana dilakukan oleh wanita untuk awalan penampilan pada pesta. Tari ini ditampilkan oleh penari di kalangan rakyat yang mana pada zaman itu merupakan kalangan kelas rendah. Koentjaraningrat mengatakan dalam Sri Rochana (2011: 15), Talèdhèk sendiri juga mengalami perkembangan, pada zaman itu di Surakarta bentuk tari talèdhèk sudah berbeda, menyerupai tari topeng wanita. Yang mana dipertunjukan sebagai sarana mengamen dengan berkeliling serta diiringi oleh seperangkat gamelan.

Penari talèdhèk yang cukup terampil diiringi oleh para niyaga yang memainkan beberapa instrumen gamelan ini juga menyanyikan semacam monolog tembang dari jenis yang kurang sopan dan mengadakan tanya jawab yang mengandung arti rangkap dengan pengrawitnya. Pertunjukan ini sering diminta main atau ditanggap seseorang dengan sejumlah imbalan uang dan mereka mempertunjukkan seluruh permainan selama waktu tertentu, dimana ditonton oleh kerumunan orang di sekeliling mereka. Tidak hanya dipertunjukan oleh kemauan seseorang seperti dalam acara pesta, khitanan, dan perkawinan, namun mereka mempertunjukan ini atas kemauan mereka yang kemudia mereka menarik bayaran dari para penonton setelah pertunjukan tersebut selesai (Sri Rochana, 2011: 16).

Bentuk tari ini terus berkembang dalam masyarakat, pada dasarnya talèdhèk merupakan bagian dalam tayuban. Pertunjukan tari tayub memiliki fungsi ritual biasanya berkaitan dengan kesuburan tanaman padi. Selain itu, tari tayub yang ditampilkan dalam upacara perkawinan, dipercaya dapat melahirkan magis simpatetis yang diharapkan mempengaruhi kesuburan kedua mempelai. Tarian yang masih sering dilaksanakan masyarakat Jawa ini mencerminkan bahwa talèdhèk memiliki peran yang sangat penting dalam ritual, karena dengan upacara ritual tari tayub diharapkan menjadi kesuburan dan keselamatan. Fungsi lain dari tarian ini adalah sebagai hiburan yang dipertunjukan oleh masyarakat di desa maupun di kota, dari kalangan orang kecil sampai priyayi. (Sri Rochana, 2011: 18-20).

Terlepas dari citra negatif pertunjukan tayub, tari ini terus hidup dan berkembang dalam kehidupan masyarakat Jawa. Tayub yang pada awalnya berfungsi sebagai ritus, sekarang bergeser tidak hanya untuk ritus, tetapi juga sebagai hiburan. Selain itu juga terjadi perubahan yang ditata guna menghindari citra negatif, maka perubahan yang dilakukan dengan peningkatan kemampuan para penari dan pembenahan bentuk sajiannya, di antaranya menghilangkan minuman alkohol dan menertibkan para penari pengiring (yang diatur oleh pramugari atau pengarih). Juga menghilangkan kebiasaan pemberian uang yang dimasukkan di celah payudara penari serta gerakan memeluk tubuh penari tayub. Terjadi pula perubahan yang dilakukan untuk mendapatkan bentuk sajian yang semakin menarik. Terlihat pada

penggarapan busana, tatanan rambut, aksesoris penari, dan rias wajah yang paesannya seperti rias pengantin wanita. Penggunaan rias wajah paesan penari tayub, ini sama dengan rias wajah yang digunakan untuk penari Bedhaya Ketawang di Keraton Surakarta (Sri Rochana, 2011: 23-25).

Berdasarkan pernyataan R.M. Sayid (1984) dalam Sri Rochana tentang masa hidup penari yang bernama Gambyong, penari ini hidup pada zaman Susuhunan Paku Buwana IV di Surakarta (1788-1820). Informasi ini dikuatkan dengan adanya pernyataan dalam Serat Centhini yang menyebutkan telah dipertunjukkan tari gambyong, berarti pada masa itu telah ada tari gambyong. Serat Centhini ditulis pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IV dan Susuhunan Paku Buwana V.

Masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IX (1861-1893) dalam laporan kegiatan misi kesenian ke Belanda oleh Keluarga Mangkunegaran, K.R.M.T. Wreksadiningrat berhasil menggarap tari gambyong menjadi tarian tunggal, yang pantas dipertunjukkan di kalangan para bangsawan atau priyayi. Pada masa itu (akhir abad XIX) tari gambyong tampak mulai berkembang di lingkungan Istana Mangkunegaran dan Keraton. Tari gambyong biasanya dipertunjukkan dalam acara perjamuan ketika menjamu tamu, yang kadang-kadang tidak hanya dipertunjukkan satu kali, tetapi dapat dilakukan beberapa kali sesuai dengan kebutuhan.

Menurut R.M. Said dalam Sri Rochana (2011) pada zaman pendudukan Jepang (1941-1945), tari gambyong sering dipertunjukkan untuk menjamu para tamu. Orang-orang Jepang pada waktu itu memang tidak memerlukan pertunjukan yang bersifat sakral atau suci, tetapi sekadar hiburan ringan dengan penaripenari cantik. Oleh karena itu, tari gambyong sering dipertunjukkan dan berkembang baik di Mangkunegaran. Tari gambyong disajikan untuk memeriahkan suasana apabila ada tamu agung atau penting. Dalam perkembangannya, tari ini sering dipentaskan dalam acara orang melakukan hajatan. Berdasar pernyataan S. Ngaliman dalam wawancaranya dengan Sri Rochana di Surakarta (22 Desember 1992), tahun 1950-an, tari gambyong sering pula ditampilkan untuk acara hiburan di Gedung Chuan Ming Kung Hwe (sekarang disebut Gedung Gajah) di Sala. Pada acara itu, tari gambyong ditampilkan beberapa kali bahkan dapat semalam suntuk untuk hiburan, sementara para tamu yang terdiri dari pedagang pedagang atau pengusaha-pengusaha Cina melakukan perjudian.

Menurut penjelasan Sri Rochana (2011: 34), masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII (1944-1986) disusun tari Gambyong Pareanom oleh Nyi Bei Mintoraras (1950). Dalam proses penciptaan tari gambyong ini, Nyi Bei Mintoraras sebagai seniman istana, terikat pada pola-pola pemikiran terhadap sistem nilai budaya yang berlaku di lingkungannya, sehingga tari yang disusun tidak dapat lepas dari pengaruh sosial budaya Mangkunegaran. Oleh karena itu, tari gambyong ini mempunyai bentuk sajian yang berbeda dengan bentuk tari gambyong pada umumnya waktu itu, yaitu telah memiliki bentuk yang dibakukan, maksudnya susunan gerak (sekarang) dan gending telah ditentukan.

Sejak itu tari Gambyong Pareanom diangkat menjadi tari milik Mangkunegaran. Bentuk sajiannya berbeda dengan bentuk sajian tari gambyong pada umumnya. Perbedaan itu tampak pada susunan gerak, iringan, rias, dan busana, juga pada pelaksanaannya. Susunan gerak disusun dari unsur gerak tari srimpi, golek, dan gambyong; iringannya mendapat pengaruh bentuk karawitan gaya Yogyakarta yaitu Sumedhang Kebar; busananya menggunakan busana tari yang biasa digunakan untuk tari wireng yaitu mekakan dengan jamangan; demikian juga rias mendapat pengaruh rias pada tari wireng. Ciri pareanom tampak pada warna busana, yaitu warna hijau pada mekak dan warna kuning pada sampur atau selendang.

Menurut Sri Rochana (2011), munculnya tari Gambyong Pareanom ini merupakan awal perubahan bentuk penyajian tari gambyong. Apabila sebelumnya bentuk penyajian tari gambyong lebih terkesan spontanitas, yaitu dalam menyajikan tari seorang penari melakukan

urutan sekarang berdasarkan pola kendangan (tingkahan kendhang), sehingga yang lebih berperan dalam penyajian tari gambyong adalah pengendang, dan ia harus bertindak sebagai pesinden. Adapun bentuk penyajian tari Gambyong Pareanom susunan Nyi Bei Mintoraras di Mangkunegaran telah memiliki susunan gerak yang telah ditentukan oleh penyusun tari, sehingga penari menyajikan tari gambyong sesuai dengan susunan tari yang telah ada. Dalam hal ini seorang penari gambyong menyajikan urutan gerak berdasarkan susunan tari yang telah ditentukan, demikian pula seorang pengendang harus menyajikan pola-pola kendangan yang telah ditentukan oleh penyusun tari. Selain itu, penari gambyong tidak dituntut sebagai pesindhèn.

Perkembangan tari Gambyong tahun 1990'an melalui wawancara Sri Rochana dengan A. Sugiarto (Semarang, 22 Januari 1993), sebagai tindak lanjut dari kebijakan pada tari Gambyong, setiap kegiatan resmi yang dilaksanakan di Jawa Tengah selalu menampilkan tari gambyong sebagai tari penyambutan resmi. Menurutnya, tari gambyong semakin banyak mendapatkan kesempatan tampil. Dalam acara itu biasanya tari gambyong dilakukan secara massal, hal ini juga menyebabkan semakin banyak jumlah penari gambyong. Selain itu, adanya kesempatan sering tampil ini juga menarik orang lain untuk belajar tari gambyong.

3.2. Terjadinya Disposisi Habitus Tari Gambyong

Sesuai pendapat bourdieu bahwa di satu sisi, struktur-struktur objektif membentuk dasar bagi representasi-representasi dan mengkonstruksikan paksaan-paksaan struktural yang diacukan pada interaksi-interaksi, akan tetapi di sisi lain interaksi-interaksi itu juga harus dipertimbangkan, khususnya jika seseorang ingin menjelaskan perjuangan sehari-hari, individu dan kolektif, yang bertujuan mengubah atau melestarikan struktur-struktur yang ada (1989). Penulis melihat tari gambyong sebagai sebuah struktur yang dipandang masyarakat sebagai dasar dalam merepresentasikan adanya paksaan struktural dalam hal ini adalah lingkungan yang menggambarkan tingkatan kelas, pendidikan, dan ekonomi yang kemudian dipertimbangkan untuk perlahan berubah dan dalam masyarakat tersebut ada keinginan melestarikan karena dianggap penting hingga seni tari gambyong ini digubah susunannya beberapa kali. Terlihat juga dalam perubahan busana, tatarias, dan gerakan yang bertujuan mengurangi citra negatif awal mula dari gambyong, sehingga lebih terkesan anggun, elegan, dan megah.

Kemudian seperti yang dikatan bourdieu bahwa agen merujuk pada perilaku manusia atau sekelompok masyarakat ini, kita bisa melihat pada tari gambyong ini merupakan sebuah obyek atau simbol dari struktur (subyek) sendiri yaitu manusia atau masyarakat yang berperilaku mengembangkan tarian tersebut dimasyarakat. Tari gambyong merupakan representasi makna dari perilaku masyarakat Jawa khususnya Solo. Lebih dalam lagi kata Jawa menunjukkan sebuah kota tempat yang berarti kolektif karena merupakan sekumpulan masyarakat yang terkena dampak oleh kesenian ini.

Dalam karyanya Bourdieu menolak dominasi/determinisme subjek(tivitas) dalam menentukan tingkah laku sebagaimana dikemukakan kaum eksistensialis namun juga menolak dominasi/determinasi struktur sosial (materialisme historis) pada tingkah laku manusia. Hubungan oposisional itu yang berkembang dalam teori sosial budaya modern. Menurutnya merupakan kekeliruan mendasar dan harus diatasi. Yang dimaksud supaya mampu memahami fenomena sosial budaya (antropologi, sosiologi, sejarah, ilmu pendidikan, dll) yang begitu kompleks dengan lebih utuh.

Jika dikaitkan dalam topik penelitian ini dapat dipahami bahwa para idealis atau intelektual mengatakan adanya kebebasan individu dari para agen (manusia) dalam menentukan sebuah sikap ataupun mengabaikan pengaruh dari struktur dalam hal ini adalah

aturan atau norma. Sedangkan strukturalisme lebih menekankan norma atau aturan ini memberi tekanan (*pressure*) yang membuat subjek (manusia) patuh atau mengikuti norma yang ada sehingga tidak lagi melakukan sesuai kemauannya. Menurut pandangan bourdieu bahwa kaum idealis memiliki kebebasan individu merupakan hal yang salah karena manusia (agen) berperilaku mengikuti norma/aturan yang ada yang belum tentu sesuai keinginan mereka. Tapi bourdieu sendiri juga mengkritik hal ini bahwa norma/aturan ini memberikan *pressure* atau tekanan pada manusia sehingga harus mengikuti aturan tersebut.

Dari hal itu pandangan itu, manusia yang berperilaku menarik atau melestarikan tari gambyong ini pada akhirnya terstruktur dengan aturan-aturan yang disusun oleh pada penari dari keraton tersebut. Dalam hal ini, sudah tidak ada kebebasan bentuk tarian seperti awal mula terbentuknya yaitu tari taledhek. Ketika tari ini masuk dilingkungan keraton atau istana Mangkunegaran saat itu. Tingkat kelas tari ini sudah berada pada kelas yang tinggi dan perkembangan tari gambyong yang diubah menjadi layak untuk dipertontonkan di upacara atau kegiatan besar yang sakral dan penting oleh istana membuat penari-penari atau masyarakat yang mencoba belajar tarian ini harus mengikuti gerakan, busana, tata rias, dan perilaku yang sesuai dengan pakem-pakem yang telah dibuat dari tarian ini. Susunan yang baku dalam tarian gambyong itu pada masa sekarang juga sudah mengalami perubahan tidak seketat ketika tari ini menjadi tari Istana. Saat ini susunan atau gerak tari tidak serumit ketika menjadi tarian istana, dan durasi waktunya juga semakin dipersingkat/diperpendek. Lalu riasan dan busana juga semakin sederhana atau simpel tidak seberat ketika masuk tarian keraton. Sehingga dominasi agen pada tari gambyong sendiri juga sudah mengalami perubahan.

Seperti metode strukturalisme konstruktif bourdieu, kita bisa melihat fenomena yang terjadi pada perkembangan tari gambyong yang mengalami disposisi habitus. Kita bisa melihat awalnya tari gambyong merupakan tarian rakyat (tari taledhek) yang struktur kelas dan pendidikannya adalah menengah ke bawah, kemudian menjadi tari gambyong yang naik tingkat kelasnya kaum intelektual dan pendidikan tinggi. Hingga saat ini juga terjadi pergeseran pada pemaknaan agen (perilaku masyarakat) yang praktisnya semakin lebih pendek dalam hal durasi dan teknisnya terkesan adanya kepraktisan dalam tarian ini, tapi tidak menghilangkan unsur makna inti dari tari gambyong sendiri. Dari strukturalisme konstruktif kita melihat dapat melihat perkembangannya yang mana secara simbolis makna yang ingin disampaikan tidak hilang hanya perubahan tersebut disesuaikan oleh agen manusianya. Dalam hal ini mengalami disposisi habitus pada masyarakat Jawa khususnya, dan terlihat bahwa masyarakat dan tari gambyong sebagai seni daerah ini tidak dapat terpisahkan dalam praktik sosial bermasyarakat.

Strukturalis yang dikemukakan bourdieu melalui tari gambyong objek yang saya tampilkan dipenulisan ini tidak hanya sebagai objek dan material saja, tetapi sebuah bentuk perilaku dari masyarakat yang tidak disadari mencerminkan kalangan kelas dan pencerminan awalnya negatif yang dianggap erotis dan tidak pantas lambat laun manusia sebagai agen mengubah ke arah yang lebih baik yang secara tidak sadar mencerminkan tingkatan kelas yaitu masyarakat priyayi bahkan ke istana. Kemudian dengan aturan pakem-pakem yang ada menjadikan struktur yang sebelumnya tidak terlihat menjadi terlihat dan harus diikuti oleh masyarakat itu sendiri. Hal itu juga pencerminan perilaku masyarakat itu sendiri.

Seperti ide yang dikembangkan oleh Pierre Bourdieu (dalam Chris Barker, 2004: 81-82) sebagai bagian dari sosiologi budaya, habitus dipahami sebagai seperangkat nilai, praktik, dan nilai yang bertahan lama. disposisi yang terstruktur dan terstruktur. Habitus adalah konteks di mana kita memahami dunia dan memperoleh keyakinan, nilai, dan pengetahuan melalui praktik. Lebih jauh, melalui praktiklah habitus memanifestasikan dirinya pada saat itu ketika masalah tertentu didekati dan 'dipecahkan' melalui serangkaian disposisi tertentu. Meskipun terbentuk dalam bidang tertentu, disposisi habitus dapat dipindahkan ke bidang lain. Ia mengemukakan

terjadinya disposisi dari habitus merupakan konsekuensi dari keluarga, kelas dan latar belakang pendidikan tetapi bagi kita tampak alami.

Gambyong di sini dapat diposisikan sebagai simbol yang merupakan seperangkat nilai dan praktik yang bertahan lama. Disposisi terstruktur yang terjadi karena masyarakat mencoba memahami atau memperoleh keyakinan, nilai, dan pengetahuan dari praktik-praktik yang dipertunjukkan tersebut di lingkungan sosialnya. Yang kemudian dapat berpindah yang awalnya merupakan seni rendah menjadi seni tinggi. Hal ini disebabkan karena pengetahuan masyarakat, ekonomi kelas masyarakat yang berkembang.

Menurut Bourdieu, habitus bukan sekadar sekumpulan fenomena yang tetap sebagai konsekuensi dari pengkondisian struktural, tetapi juga generatif. Konsep habitus mewakili upaya Bourdieu untuk menghadapi paradoks struktur dan agensi atau subjektivis (dari sudut pandang aktor) dan objektivis (dari sudut pandang struktur). Hal ini juga terlihat pada tari Gambyong bahwa fenomena perubahan yang terjadi merupakan konsekuensi adaptasi dari pengkondisian masyarakat secara struktural tetapi tidak disadari.

Konsep untuk siapa modal budaya menurut Bourdieu dalam konteks tari Gambyong ini adalah hubungan sosial dalam sistem pertukaran yang mencakup akumulasi pengetahuan budaya yang menganugerahkan kekuasaan dan status itu (Chris Barker, 2004: 37). Seperti yang saya sampaikan sebelumnya bahwa dalam sejarahnya tari Gambyong mencapai puncak ke ranah aristokrat ketika dinyatakan pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegaran VIII (1944-1986). Terlihat ada perbedaan modal budaya dari modal ekonomi (kekayaan) dan modal sosial (siapa yang Anda kenal). Terjadinya perubahan karena perbedaan selera budaya dipahami sebagai klasifikasi berdasarkan garis kekuasaan daripada didasarkan pada kriteria estetika universal atau pilihan individu. Dengan demikian, diferensiasi rasa tidak pernah hanya tentang perbedaan yang memiliki kedudukan yang sama, melainkan menuntut klaim otoritas dan keaslian.

Menurut Thornton dalam Chris (2004: 37) menerapkan konsep modal budaya dan perbedaan untuk analisis subkultur pemuda dan budaya tari akhir 1980-an dan awal 1990-an pada khususnya. Dia berpendapat bahwa budaya klub adalah budaya rasa yang ditandai oleh serangkaian klaim dan perbedaan keaslian internal. Ini termasuk klaim tentang yang otentik versus yang palsu, 'hip' versus 'arus utama', dan 'bawah tanah' versus 'media'. Di sini perbedaan budaya tari memunculkan bentuk-bentuk 'modal subkultur' seperti pakaian, rekaman, potongan rambut, gaya tari dan pengetahuan untuk memberikan status dan kekuasaan kepada kaum muda. Modal sub kultural melibatkan perbedaan antara 'kita' (alternatif, keren, independen, otentik, minoritas) dan 'mereka' (arus utama, lurus, komersial, salah, mayoritas). Ini juga melibatkan perbedaan dalam budaya klub: mengetahui rilisan dan tarian terbaru, mengenakan pakaian paling modis, melihat DJ paling keren, dan menghadiri klub yang tepat.

Paragraf di atas jika ditarik dengan konteks tari Gambyong terdapat kesamaan. Tari Gambyong mengalami perubahan salah satunya faktor lingkungan yang dari tahun ke tahun juga ada penyesuaian. Karena pada dasarnya budaya itu selalu mengalami perubahan yang beradaptasi oleh lingkungan di sekitar manusia. Gambyong era sekarang di tahun 2000'an sudah bukan lagi seni modern yang populer. Hal ini didukung oleh jurnal penelitian Siswanto (2016) dan Yonenda (2016) yang menunjukkan keprihatinan mereka akan mulai lunturnya minat masyarakat oleh kesenian ini. Ada perubahan pada penyampaian tari Gambyong di masyarakat. Dalam hal ini modal ekonomi masyarakat yang notabene saat ini hampir keseluruhan terutama masyarakat Indonesia memiliki Gadget dan menggunakannya sehari-hari. Pemikiran melestarikan budaya sudah digantikan oleh budaya lain yang dikemas secara menarik contohnya K-Pop. Tapi berdasarkan penelitian dan rasa prihatin itu mereka melakukan project yang dikemas melalui media, sehingga tari Gambyong ini terus berkembang.

Kembali lagi, strukturalisme konstruktif yang dirancang Bourdieu ini mempermudah kita untuk memahami asal usul struktur sosial maupun disposisi *habitus* para agen yang tinggal di dalam struktur-struktur itu. Ada hubungan yang saling mempengaruhi antara subjektivitas dan objektivitas, antara agen dan struktur. Menurut Bourdieu, dari saling keterikatan antara *habitus* dan *field* itulah praktik sosial dan individual muncul.

4. KESIMPULAN

Dapat dikatakan terjadinya disposisi budaya tari Gambyong dimaknai bahwa tari gambyong sebagai bentuk simbolis yang digunakan sebagai objek yang terstruktur. Objek gambyong memperlihatkan ranah ekonomi dan budaya masyarakat yang menunjukkan kelas pada tingkatan awal tari ini. Yang dibentuk dan dikondisikan dalam suprastruktur masyarakat yang saling berpengaruh dan memiliki tingkat yang sama. Hal ini menciptakan adanya ruang sosial yang terjadi adanya perbedaan selera budaya dan selera sosial. Ini menyebabkan adanya jarak diruang sosial masyarakat tersebut yang membentuk masyarakat kelas rendah dan masyarakat priyayi.

Kemudian perkembangannya, masuk ke seni tinggi. Tari Gambyong mengalami perubahan yang disesuaikan oleh selera kalangan bangsawan karena modal budaya dan modal sosial yang berbeda. Dilatarbelakangi oleh kredensial dan pendidikan, latar belakang sosial dan budaya rasa serta disposisi masyarakat yang berbeda. Produksi agen produksi diruang sosial dengan media dinamis pada *habitus* menimbulkan praktik-pratik yang mengubah tari Gambyong menjadi lebih baik pada susunan dan bentuk penyajian tarinya.

Kekurangan dari penelitian ini adalah keterbatasan waktu yang dimiliki penulis dan juga sebagai salah satu tugas akhir semester guna menunjang pemahaman penulis akan perkuliahan. Selain itu kurangnya sumber pustaka dan juga data yang digunakan dalam menulis penelitian ini. Besar harapan penulis untuk nantinya dapat dikembangkan lagi dengan pengambilan data secara lapangan.

DAFTAR PUSTAKA

- Barker, Chris. 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: SAGE Publications.
- Barker, Chris. 2020. *Cultural Studies Teori dan Praktik*, terj. Nurhadi, Cet.12, Bantul: Kreasi Wacana.
- Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN. Balai Pustaka.
- Lubis, Akhyar Yusuf. 2014. *Postmodernisme Teori dan Metode*. Depok: PT RajaGrafindo Persada.
- Patilima, Hamid. 2013. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Alfabeta.
- R.M. Sayid. 1984. *Babad Sala*. Sala: Reksa Pustaka Mangkunegaran.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana. 2011. *Sejarah Tari Gambyong Seni Rakyat Menuju Istana*. Surakarta: ISI Press.

Dokumen dan Jurnal:

- Laporan kegiatan misi kesenian ke Belanda, oleh Keluarga Mangkunegaran. Laporan ditandatangani oleh: R.M.Ng. Partohoetojo, M.Ng. Hatmosoetaknjo, dan P. Djogokartolo.
- Marsella, Yonanda. 2016. *Implementasi Animasi Tarian Daerah Dengan Menggunakan iclone (Studi Kasus: Tari Gambyong)*. Skripsi Fakultas Komunikasi Dan Informatika Universitas Muhamaddiyah Surakarta.
- Robert M.Z. Lawang. 2014. Beberapa Hipotesis Tentang Eksklusi Sosial Di Indonesia. *Jurnal Ilmu Sosial Mamangan*, Nomor 2, Volume I, hlm 9-15
- Siswanta, Aris Triharyanto, dan Maya Sekarwangi. 2016. *Produksi Indie Film Tutorial Tari Gambyong Pareanom*. dalam jurnal *Relawan Indonesia* Fakultas Ekonomi dan Kewirausahaan UNISRI, Vol. 16 No. 4, hlm: 450 - 457.
- Surat Centhini