

Pertemuan Pengalaman Rasa Sakit dan Keindahan Dalam Balet Lewat Penandaan Estetik Pada *Pointe Shoes*

Maria Maharani¹, Ikhaputri Widiyantini²

Program Studi Ilmu Filsafat, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya,
Universitas Indonesia, Kampus UI Depok, Jawa Barat, 16425, Indonesia
maria.maharani01@ui.ac.id & ikhaputri@ui.ac.id

Abstrak

Balet identik dengan gerakan tubuh yang terlihat indah, magis, surgawi, ringan, dan tanpa usaha. Namun, bagi para penari balet, keindahan tersebut dilakukan oleh tubuh yang juga merasakan sakit dan menyimpan memori, serta kode sosial dari strukturnya. Keterlibatan aktif tubuh membuat penari mengembangkan suatu *habitus* yang terus menaturalisasi rasa sakit sebagai bagian dari proses “menjadi”-nya. Bagi penari balet perempuan, rasa sakit begitu melekat dengan penggunaan *pointe shoes*. Sejatinnya, *pointe shoes* dibuat untuk meneguhkan keindahan perempuan bak peri atau malaikat dalam dongeng. Pertemuannya dengan rasa sakit kemudian meminggirkan dan mengabjeksi penari ke dalam ruang semiotik *chora*-nya. Melalui pembangunan lapisan teori antara Angela Pickard dan Julia Kristeva, tulisan ini mengeksplorasi pengalaman penari balet perempuan atas rasa sakit dan abjeksi, yang ditandai oleh penggunaan *pointe shoes*. Studi dan tinjauan literatur, serta wawancara, diolah dengan metode kinesiemiologi Arianna Maiorani untuk mengangkat pemaknaan personal penari dari ruang semiotik ke ruang simbolik, yang ditandai melalui gerak tubuh dalam interaksinya dengan ruang. Pertemuan tanda-tanda pada *pointe shoes*, menghasilkan suatu pemaknaan yang holistik yaitu estetika rasa sakit yang menyublim.

Kata kunci: balet, *pointe shoes*, estetika rasa sakit, abjeksi, pengalaman kebertubuhan penari balet

Abstract

The Confluence of The Experience of Pain and Beauty In Ballet Through The Aesthetics Marking of Pointe Shoes. Ballet is notable for its beautiful, mystical, celestial, weightless, and effortless movements. However, for ballet dancers, these beautiful movements are all done by a body in pain, a body that embeds memories and social codes of its structure. The active involvement of the body enables a ballet dancer to develop a habitus that constantly naturalizes pain as part of the process of its “Being.” For the female, pain is embodied in *pointe shoes*. Initially, *pointe shoes* were meant to enhance the female’s beauty, like fairies or angels in fairy tales. The encounter with pain, then, marginalizes and abjects the dancer into her semiotic *chora*. Through the layering of theories of Angela Pickard and Julia Kristeva, this paper explores female ballet dancers’ lived experiences of pain and abjection, represented through *pointe shoes*. Literature research and reviews, as well as interviews, were analyzed with Arianna Maiorani’s kinesiemiology method to put a rise to the dancer’s personal meanings, from the semiotics to symbolics, marked through body movements in interaction with space. The confluence of signs represented in *pointe shoes* creates a holistic meaning, namely the aesthetics of sublimated pain.

Keywords: ballet, *pointe shoes*, the aesthetics of pain, abjection, ballet dancer’s bodily experience

PENDAHULUAN

“Gerakan berjinjit di atas ujung jari-jari kaki” merupakan hal yang paling sering disebutkan oleh orang awam ketika mendeskripsikan balet—sebuah seni tari yang masih dilihat sebagai “budaya barat” meskipun telah masuk dalam kehidupan masyarakat Indonesia sejak 93 tahun yang lalu. Tidak jarang juga penari balet digambarkan sebagai perempuan yang memiliki tubuh kurus, kaki yang kecil, punggung kaki yang tinggi, leher yang panjang, lengan yang lentik dan tidak terlalu berotot—sebagian kriteria tubuh penari balet perempuan yang dinilai sesuai dengan standar keindahan dalam balet. Menurut L. M. Vincent, standar ini dibentuk saat balet memasuki era Romantik, ketika pertama kalinya pertunjukkan balet mengangkat konsep gerakan yang terkesan “ringan” “melayang” “lembut” (Pickard, 2015, hal. 91).

Balet berasal dari aktivitas kultural kaum aristokrat di Eropa. Hingga saat ini, penonton balet masih terbelang eksklusif dan tersegmentasi karena didominasi oleh kelompok sosial kelas menengah atas. Secara khusus, dunia balet (baik struktur penarinya, maupun penontonnya) didominasi oleh perempuan-perempuan kulit putih. Oleh karena itu, bagi orang-orang yang tidak terlibat secara langsung, balet terasa seperti seni yang jauh dari praktik kehidupan sehari-hari.

Sejarah balet sendiri dimulai dari tarian komunal kerajaan Italia, *balli* atau *balletti*, yang banyak ditarikan sekitar abad ke 15-16 M. Gerakan balet pada masa ini hanya sebatas langkah kaki yang berirama dengan sentuhan karakteristik yang anggun (Homans, 2010, hal. 28). Pada era ini justru balet didominasi oleh laki-laki bangsawan yang berupaya meneguhkan tempatnya di masyarakat. Selanjutnya, pada tahun 1533, Raja Henri II (1519-1559) dari Perancis menikah dengan Florentine Cathrine de’ Medici (1519-1589) seorang bangsawan Italia yang membawa serta balet ke dalam budaya Perancis. Kecintaan de’ Medici terhadap seni pertunjukan diwariskan kepada kedua anaknya, Raja Charles IX (1550-1574) dan Raja Henri III (1551-1589).

Pada tahun 1570, Raja Charles IX membangun akademi balet pertama, Académie de Poésie et de Musique, yang menganut aliran Neoplatonisme. Akademi ini menjadikan tari sebagai sarana untuk mendekatkan diri kepada Tuhan karena ketubuhan manusia dinilai “memberatkan” dan menariknya jauh dari Tuhan. Melalui kegiatan menari, para anggota akademi melihat ada kesempatan untuk manusia terlepas dari sebagian ikatan keduniawian dan menjadi serupa dengan malaikat (Homans, 2010, hal. 30). Corak ini menjadi gerbang diciptakannya *pointe shoes*, sebagai pendukung gerakan balet yang ingin memberikan kesan “melayang.”

Konsep *pointe shoes* pada dasarnya sejalan dengan bangunan estetis balet sejak era Renaisans—yang mengadopsi nilai estetika Yunani Kuno dan Kristiani. Perubahan besar balet terjadi ketika muncul seorang penari perempuan. Marie Taglioni (1804-1884) seorang penari keturunan Italia, lahir di Stockholm, Swedia dari pasangan Filippo Taglioni (1777-1871) dan Sophie Hedwige Karsten (1783-1862). Ia berasal dari keluarga penari dan seniman. Ayahnya adalah seorang penari *grotteschi* yang pernah belajar balet di Paris Opera dan bekerja sama dengan Pierre Gardel (1758-1840).

Sekitar tahun 1813, Taglioni bersama dengan ibu dan adiknya pergi untuk tinggal di Paris, Perancis. Ia mengikuti jejak sang ayah dan belajar balet dengan Jean-François Coulon (1764-1836), namun ia tidak dinilai pantas untuk menjadi penari balet. Hal ini disebabkan oleh struktur tubuhnya yang tidak proporsional; badannya bungkuk dan kakinya terlampau kecil (kurus), hingga hal ini menjadi bahan olok-olokan temannya yang lain. Saking tubuhnya tidak sesuai dengan standar estetika balet, ia dikatakan tak elok dan hampir tak berbentuk (Homans, 2012, hal.180).

Ketika ayahnya ditunjuk menjadi pengajar balet di Wina, ia berniat memberikan ruang untuk Taglioni melakukan debutnya. Meski demikian, saat kedatangan Taglioni ke Wina, ayahnya menyadari bahwa kekurangan fisik tersebut memang membuatnya sulit diterima di dunia balet. Lebih dari itu, balet di Wina juga sudah bergeser dari corak balet Perancis dan didominasi oleh corak tarian *grotteschi* yang akrobatik. Gerakan akrobatik para penari *grotteschi*—yang tercatat dilakukan oleh Amalia Brugnoli (1802-1892)—yaitu berdiri di atas ujung jari-jari kaki inilah yang pertama kali memantik semangat Taglioni untuk menyempurnakan tekniknya.

Dalam buku *Apollo’s Angels: A History of Ballet* (2010) karya Jennifer Homans, menggambarkan dengan spesifik tahapan latihan yang dilakukan oleh Taglioni untuk melatih kekuatan otot-otot kakinya. Sambil menjaga postur tubuhnya tetap lurus, ia memulai dengan menekuk kedua lututnya hingga posisi *grand*



*plie*¹. Hal ini dilakukan sehingga ia dapat menyentuh lantai dengan kedua tangannya, tanpa kehilangan keseimbangannya. Kemudian, dari posisi tersebut ia akan mendorong dirinya kembali ke posisi berdiri, bahkan hingga berdiri di ujung jari-jari kakinya. Lalu, ia memberikan progres gerakan yang awalnya berdiri di ujung jari kaki, menjadi gerakan melompat (Homans, 2010, hal. 176).

Kekuatan yang dimiliki oleh Taglioni sebagai penari perempuan dinilai sangat luar biasa serupa dengan kekuatan penari laki-laki². Meski demikian, kekuatannya mengarah kepada kekuatan yang feminin; elegan, terlihat seperti tanpa usaha. Gerakan Taglioni berdiri sangat tinggi, lebih dari gerakan jinjit dan hampir di ujung jari-jari kakinya, nantinya dikenal sebagai gerakan *en pointe* dan menjadi ciri khas gerakan menggunakan *pointe shoes*.

Saat itu, sepatu balet sudah tidak berbentuk sepatu hak, namun *pointe shoes*-pun belum diciptakan. Sehingga, Taglioni menggunakan sepatu balet berbahan kain satin yang lemas, berlapis sol kulit, dengan pita di bagian pergelangan kakinya. Sebagai tambahan, terdapat jahitan yang dibuat di bagian bawah sepatu dekat metatarsal dan jari kaki untuk menopang beban yang besar ketika gerakan tersebut dilakukan. *La Sylphide* (1832) merupakan debutnya menarikan gerakan serupa *en pointe* dan dengan menggunakan model sepatu balet tersebut. Sejak pementasan *La Sylphide* tersebut, banyak koreografer yang mulai beraspirasi untuk menambahkan gerakan *en pointe* dalam koreografinya. Ini juga menjadi awal mula pergeseran era balet klasik menjadi era balet romantis dengan narasinya yang mengedepankan penggambaran tokoh perempuan yang mistis dan magis.

Pada akhir abad ke-19, Salvatore Capezio (1871-1940) menjadi pengrajin sepatu pertama yang memproduksi *pointe shoes* dengan dilengkapi kotak penopang di ujungnya. Ia kemudian juga bekerja sama dengan Anna Pavlova (1881-1931), penari balet asal Rusia, yang pertama kali menari menggunakan *pointe shoes*—yang digunakan saat ini. Selaras dengan kehadiran *pointe shoes* dan perkembangan balet yang meluas juga menguat di Rusia, terjadi pula penyesuaian pada kostumnya. Pada awalnya kostum balet menggunakan leotard dan tutu panjang untuk memberikan kesan “melayang” tersebut, sekarang dominan dengan penggunaan tutu pendek sejajar pinggul (sering dikenal sebagai tutu “*pancake*”) untuk memberikan penekanan pada kekuatan kaki penari dan penggunaan *pointe shoes*-nya.

Pointe shoes baik dari sisi gerakan dan desain sepatunya, tidak pernah terlepas dari komponen rasa sakit. Fakta bahwa penggunaan *pointe shoes* mengakibatkan rasa sakit yang besar pada tubuh selalu menjadi pertanyaan, bahkan kritik dari penontonnya. Terutama, rasanya seperti suatu kejanggalan ketika rasa sakit bukannya dihindari, melainkan diterima sebagai prasyarat mencapai keindahan yang ditentukan dalam balet. Dalam konteks ini, rasa sakit dalam balet tidak kemudian mengami suatu bentuk penyiksaan dalam prosesnya. Melainkan, rasa sakit tersebut merupakan bagian yang tidak terelakkan untuk tubuh menaturalisasi gerakan-gerakan dan penggunaan *pointe shoes*.

Ini menunjukkan adanya cara pandang yang berbeda antara penari dengan penonton dalam memahami rasa sakit. Bahkan, cara pandang penonton yang demikian dapat dikatakan sangat biner, yaitu antara rasa sakit atau keindahan. Pada satu sisi *pointe shoes* dapat memantik respon kekaguman akan keindahan estetika yang dihasilkannya, tetapi di sisi lain juga menimbulkan penolakan terhadap rasa sakit yang turut dihasilkannya. Lebih jauh, hal tersebut menempatkan penari pada suatu posisi yang terabjeksi karena mereka-pun justru menutupi rasa sakit tersebut dengan keindahan gerakannya, sehingga rasa sakit tidak dapat tersampaikan sebagaimana adanya kepada penonton.

Berangkat dari keresahan tersebut, penulis hendak mengangkat pengalaman penari balet perempuan, secara khusus berkaitan dengan penggunaan *pointe shoes*. Penulis melihat adanya problem estetika ketika terdapat sifat melampaui pengalaman terhadap rasa sakit yang dialami tersebut. Rasa sakit dan keindahan tidak pernah dilihat sebagai dua hal yang terpisah, melainkan saling melampaui batasan satu sama lain. Pembuktian terhadap hal tersebut ditunjukkan melalui penggunaan *pointe shoes* yang menjadi

¹ Gerakan menekuk kaki hingga posisi seperti berjongkok. Kedua tungkai kaki dirotasi ke arah luar, bagian tumit kaki sedikit berjinjit agar kaki dapat menekuk hingga hampir menyentuh lantai.

² Gerakan balet yang pada masa itu masih banyak bercampur dengan gerakan akrobatik membutuhkan kekuatan fisik yang besar, sehingga lebih banyak dilakukan oleh penari laki-laki.

representasi atas rasa sakit sebagai bagian dari proses mencapai keindahan dan sebaliknya keindahan dari pengalaman yang menyakitkan tersebut merupakan kepuasan tersendiri untuk penari balet memahami karyanya.

METODE PENELITIAN

Pengalaman rasa sakit yang dialami penari balet perempuan sepanjang proses “menjadi”-nya merupakan bentuk kedisiplinan yang dilakukan secara sukarela. Alih-alih menghilangkan rasa sakit, para penari justru sejak kecil didekatkan dengan pengalaman tersebut dan diajarkan bentuk penerimaan yang aktif melalui latihan yang repetitif. Hal ini menunjukkan bahwa terdapat keterlibatan secara langsung dari penari balet dalam pembentukan pemahamannya terhadap pengalaman rasa sakit, di mana tubuh terus menerus bekerja untuk menaturalisasi gerakan-gerakan balet. Dalam keterlibatan tersebut, penari balet di satu sisi disokong oleh sebuah struktur atau aturan yang menjadi batas-batas simbolik untuk pemahamannya dan di sisi lain ia juga turut membentuk struktur tersebut. Analisis terhadap bangunan struktur penari balet ini dibahas dengan menggunakan teori Angela Pickard yang meminjam teori Pierre Bourdieu (1930-2002) mengenai konsep *field*, agensi, dan *habitus* dalam kaitannya dengan pembentukan keyakinan para penari balet.

Narasi terhadap tubuh penari balet, diangkat oleh Pickard dengan pertama-tama melihat pada *field* atau struktur dan aturan-aturan dalam balet. *Field* ini memiliki karakteristik yang dapat digambarkan dengan tiga kata kunci: *power*, struktur objektif relasi, dan *habitus*. Ketiga kata kunci tersebut memungkinkan adanya dinamika dalam *field* penari balet yang bukan hanya terkait posisi penari dalam struktur tersebut³, tetapi juga distribusi kekuasaan yang berjalan di dalamnya. Lebih jauh, struktur penari (termasuk juga struktur kelas dan struktur gerakan balet) menghasilkan *doxa* atau keyakinan yang secara tidak sadar dimiliki individu atas keterlibatannya dalam *field* tersebut. Meski demikian, keyakinan tersebut tidak serta merta dikonstruksi oleh *field*, tetapi juga oleh agensi⁴ para penarinya. Sehingga, upaya penari balet untuk memahami *field*-nya melalui agensi membentuk *habitus* yang secara sirkular juga mengonstruksi *field*-nya.

Habitus atau kebiasaan merupakan sesuatu yang dicapai dan telah terikat dalam waktu yang lama ke dalam tubuh dalam bentuk disposisi yang tetap. Ia bukan hanya sekedar cara pandang penari balet melainkan “*bodily state of being*”. Terdapat logika struktur yang secara aktif dipelajari penari balet dengan terlibat dalam cara-cara bergerak yang khas, dan terletak dalam hubungan antar orang, serta konteks tari yang khas. Artinya, naturalisasi dari *field* tidak terletak di dalam representasi, melainkan dalam keterlibatan langsung penari balet tersebut dalam konteks agensi-nya. Oleh karena itu, tubuh menyimpan memori dari kode sosial yang tercetak pada *habitus*-nya dan pemaknaan terhadap *field* bergantung pada bagaimana, dalam konteks apa, dan intensitas agen dalam “bermain”.

Selanjutnya, tubuh yang telah menyimpan memori dan kode sosial dari *field*-nya akan menghasilkan sebuah pemaknaan yang bersifat intertekstual. Hal ini dimungkinkan oleh emosi yang turut terlibat dalam proses pembentukan *habitus* penari. Maka, dibutuhkan suatu lapisan teori dari Julia Kristeva (1941-) untuk melihat posisi penari balet di dalam dialektika antara ruang semiotik dan ruang simbolik. Penggunaan teori semiotika Kristeva secara khusus akan berfokus kepada intertekstualitas pemaknaan dalam ruang semiotik penari balet terhadap pengalaman rasa sakit, dengan mengangkat emosi sebagai bagian dari sistem penandaan. Sehingga, pemaknaan penari balet terhadap rasa sakit dapat ditampilkan sebagai subteks melalui penandaan-penandaan di dalam ruang simbolik.

Kristeva berangkat dari kritiknya terhadap pemikiran Jacques Lacan (1901-1981) mengenai pemisahan antar ruang semiotik dan ruang simbolik. Ia menolak bahwa perpisahan antara ibu dan anaknya (sebelum menjadi subjek otonom) terjadi pada fase *mirror stage*⁵ (masa pre-oedipal dalam teori Sigmund

³ Merujuk kepada tingkatan penari balet dalam suatu organisasi balet formal: *corps de ballet*, *soloist*, *principal dancer*

⁴ Agensi dalam artikel ini dimaknai sebagai konsep yang merujuk pada latihan yang dilakukan oleh para penari balet.

⁵ Suatu fase yang muncul dalam dunia imajinasi ketika anak (sekitar usia 6-18 bulan) menangkap sekilas gambaran dirinya di cermin dan hal tersebut memungkinkan anak untuk mengidentifikasi dirinya sebagaimana yang ia lihat di cermin (di luar dirinya). Menurut Lacan, fase identifikasi ini didasarkan pada miskonsepsi antara persepsi bayi terhadap gambaran dirinya yang ideal, namun tidak sesuai dengan pengalaman kebertubuhannya saat itu. Meski demikian, fase ini dianggap sebagai



Freud). Menurutnya, pemisahan terjadi sebelum *mirror stage*, semacam prasyarat untuk memasuki fase tersebut. Alih-alih melihat proses dari masa pre-oedipal menuju simbolik sebagai satu metode atau struktur yang tetap, Kristeva melihat bahwa ruang simbolik bukanlah sebuah keteraturan melainkan bagian dari proses menjadi dalam penandaan linguistik.

Ruang semiotik bagi Kristeva merupakan hasil dari dorongan tubuh yang terartikulasi oleh *flow* (aliran) dan *marks* (tanda) dan diasosiasikan dengan ritme atau nada yang merupakan bagian berarti dari bahasa tetapi tidak menandai apapun dalam arti referensial⁶. Ia menempatkan ruang semiotiknya pada fase pre-oedipal dan ditandai dengan relasi tubuh maternal, serta penggunaan bahasa maternal. Di dalam ruang semiotik ini, Kristeva mengadopsi konsep dari Plato yaitu *chora* yang dimaknai sebagai “wadah” bagi pemaknaan personal individu dan tempat di mana subjek dibentuk dan dinegasikan. Kristeva menunjuk ruang *chora* ini selaras dengan tubuh maternal yang digunakan untuk mendenotasi sebuah ruang psikis yang mendahului pembentukan subjektivitas. Sebelum anak memisahkan diri dari ibu dan membentuk subjektivitasnya, ia bukanlah subjek. Sehingga, *chora* berfungsi sebagai ruang pemberi jarak atau ruang penerimaan orisinil sebelum terciptanya identitas individual di ruang simbolik yang merujuk pada sistem penandaan yang membentuk bahasa (secara verbal).

Semiotik *chora* merepresentasikan pengetahuan dasar; ruang spasial untuk meletakkan tanda-tanda sebelum diinterpretasikan di ruang simbolik, maka ia bersifat multi-tanda, intertekstual, dan cair. Di sisi lain, ruang simbolik merujuk pada pertemuan individu dengan sistem bahasa ayah yang bersifat maskulin dan stabil. Tanda-tanda pada ruang simbolik (dalam pemikiran Freud) juga dikaitkan dengan fisiologis ayah melalui kepemilikan penis yang menjadi petanda kekuasaan dan “kesempurnaan” laki-laki. Karena nilai-nilai di ruang simbolik berdasar pada nilai patriarkal, maka terjadi pemaksaan kesadaran dalam menerima nilai-nilai tersebut dan ikut masuk ke dalam ruang semiotik perempuan. Kesadaran yang semu tersebut masuk sebagai nilai universal, membuat perempuan semakin terasing di ruang semiotiknya. Di dalam keterasingan tersebut, perempuan menciptakan pengagungan pada dirinya sebagai upaya untuk mencari keutuhan identitas yang tidak bisa ia dapatkan di ruang simbolik. Proses keterasingan dan pengorbanan ini membuat rasa sakit menjadi bagian yang “alamiah” pada perempuan.

Kristeva bergerak dengan menggunakan konsep negativitas dan memandang individu atau subjek sebagai “*subject-in-process*”. Kristeva berargumen bahwa negativitas merupakan proses yang mengganggu karena proses ini layaknya agen pencair dan pelarut yang memungkinkan suatu kondisi untuk menjadi stabil, sekaligus terjadinya fragmentasi. Ini juga mengacu kepada bagaimana Kristeva tidak melihat ruang semiotik dan ruang simbolik sebagai sebuah batasan yang kaku atau tetap, melainkan sebuah fase (proses) dari subjek. Cara pandang yang demikianlah yang memungkinkan terjadinya dialektika antara ruang semiotik dengan ruang simbolik, sehingga komponen-komponen dalam keduanya ini akan terus saling memengaruhi.

Berangkat dari lapisan teori Pickard dan Kristeva dalam kerangka penulisan, penulis menggunakan studi literatur dan pengumpulan pengalaman penari balet berdasarkan tinjauan literatur dan wawancara sebagai ilustrasi. Kemudian, data yang dikumpulkan akan dianalisis menggunakan metode kinesemiotik Arianna Maiorani (1970-) untuk mengangkat penandaan-penandaan yang dihasilkan oleh gerakan tubuh penari melalui interaksinya dengan ruang tempat tubuh itu bergerak. Sehingga, tubuh dapat dilihat sebagai sistem semiotik yang bekerja dalam batasan-batasan struktur sosial di ruang simbolik. Selain itu, metode kinesemiotik yang meminjam model tata bahasa tari dari Michael A. K. Halliday (1925-2018) juga digunakan untuk mengangkat *pointe shoes* sebagai instrumen utama dalam balet yang berlaku sebagai pertemuan tanda dan makna dari ruang semiotik dan ruang simbolik penari balet perempuan.

Metode ini digunakan pertama-tama untuk melihat cara kerja *field* dari Pickard yang berisikan struktur sosial (termasuk sejarah) yang melingkupi penari balet perempuan dan mengonstruksi pemahamannya terhadap rasa sakit. Berikutnya, relasi antara *field* dan agensi penari balet perempuan dalam prosesnya menggunakan *pointe shoes*, akan menghasilkan sebuah pemaknaan personal yang berbeda-beda. Ini

momen pemisahan identitas ibu dengan anak karena anak sudah dapat melihat dirinya sebagai subjek “Aku” yang berbeda dari yang bukan “Aku”. (Arya: 2014, hal. 23)

⁶ Merujuk kepada fase ketika anak belum dapat berbicara dan hanya berkomunikasi lewat suara-suara yang tidak bermakna atau berada di luar struktur bahasa.

selaras dengan teori Kristeva bahwa penari balet perempuan menyimpan pengalaman personal yang bersifat intertekstual dan multi-tanda di dalam semiotik *chora*-nya, yaitu tubuh itu sendiri. Oleh karena itu, gerakan yang tercipta dari penggunaan *pointe shoes*, menjadi penandaan-penandaan yang terproyeksikan sebagai subteks dari penerjemahan rasa sakit penari balet itu sendiri. Maka, melalui analisis terhadap penandaan-penandaan gerak penari di dalam ruang, memungkinkan pembahasan rasa sakit mencuat ke ruang simbolik sebagai sesuatu respon estetik yang menyublim.

PEMBAHASAN

Tubuh Sebagai Ruang Semiotik

Sebagai salah satu instrumen yang penting dalam balet, tubuh secara langsung terlibat dan terikat dengan pembentukan identitas penari balet. Tubuh penari selama bertahun-tahun menjalani proses latihan untuk mencapai standar estetika yang ditentukan. Pada perkembangannya, nilai-nilai estetika dalam balet, terutama dengan aspirasinya melalui penggunaan *pointe shoes*, selalu menuntut pelampauan pada batas-batas kemampuan tubuh. Melalui latihan yang dilakukan selama bertahun-tahun, tubuh dibentuk sesuai standar ideal balet yang mengejar ketepatan dan kesempurnaan gerak. Lebih lagi, idealisme tersebut dimanifestasikan melalui gerakan yang tidak natural bagi tubuh. Argumentasi ini juga dikukuhkan oleh Pickard yang menyatakan bahwa, segala aspek dalam balet justru menjadi bukti bahwa ia didefinisikan persis oleh yang tidak natural (Pickard, 2015, hal.6). Sehingga, dengan menjalani proses tersebut, tubuh mengalami transformasi baik secara fisik maupun juga sosial.

Pickard melihat bahwa terdapat *field* yang menyokong para penari dalam membentuk *habitus*-nya. Interpretasi ini menjadi titik berangkat untuk melihat keterlibatan tubuh dalam mengembangkan sistem “bahasa” dunia balet–melalui relasi antara gerak dan emosi yang dihasilkan oleh tubuh, serta pertemuan dengan bangunan kontekstual (ruang, narasi, properti) dan konstruksi sosial (gender, ras, seksualitas) yang ada.

Ada “bahasa” yang di satu sisi mengikat para penari balet, tetapi juga secara personal memisahkan satu dengan lainnya. Salah satu bahasa tersebut diangkat sebagai gagasan utama dalam tulisan ini, yaitu rasa sakit. Terlepas dari pemaknaan rasa sakit yang sangat kontekstual, secara biologis, rasa sakit didefinisikan sebagai sinyal di tubuh atau sebuah peringatan bahwa ada sesuatu yang salah dengan tubuh tersebut. Meski demikian, dalam *field* balet, rasa sakit justru dimaknai sebagai prasyarat untuk mencapai kesempurnaan gerak yang ditentukan sebagai standar estetika-nya. Pengalaman dan toleransi terhadap rasa sakit tertanam di dalam setiap latihan balet, bahkan dalam keseluruhan *field*-nya untuk menggambarkan makna dan potensi “menjadi” dari tubuh itu sendiri. Dame Antoinette Sibley, seorang penari balet profesional dari Inggris berargumen bahwa sama seperti kenikmatan, penderitaan (rasa sakit) berperan membantu para penari dengan meningkatkan sensitivitas mereka (Pickard, 2015, hal.79).

Konsep rasa sakit yang diangkat dalam tulisan ini merujuk pada kondisi yang disebabkan oleh proses latihan dan bertujuan untuk meningkatkan performa para penarinya. Pickard menyebutnya sebagai “*good pain*” yang berarti, rasa sakit tersebut (contoh: tubuh yang letih) tidak menimbulkan efek samping yang mencederai tubuh atau mengganggu performa penari yang bersangkutan. Penjernihan ini juga dibutuhkan untuk menangkal asumsi bahwa para penari balet secara sengaja mendeformasi tubuhnya dengan terlibat dalam latihan yang sedemikian berat. Melainkan, rasa sakit harus dilihat sebagai bentuk kerelaan para penari untuk menghidupi bagian yang tidak terelakkan dalam proses “menjadi”-nya.

Pemaknaan terhadap *good pain* ini dapat dilihat melalui beberapa contoh kutipan yang diambil dari wawancara yang dilakukan oleh Pickard terhadap penari-penari balet muda yang sedang merintis karirnya di dunia balet profesional. Pertanyaan besar yang diberikan, berhubungan dengan rasa sakit dan pemahaman para penari terhadap limitasi tubuhnya⁷. Para penari seragam menjawab bahwa tidak ada batasan jelas bagi rasa sakit yang baik, selain ketika rasa sakit tersebut membuat tubuh tidak dapat menari lagi. Terkadang,

⁷ Pemahaman yang terbentuk ini mengakui peran pengajaran yang dilakukan secara eksplisit oleh guru atau koreografer, maupun secara implisit terinternalisasi dari budaya yang dihidupi para penari.

ketika para penari ini merasakan tubuhnya sudah sangat kesakitan, mereka akan berpikir untuk tidak melanjutkan latihannya lagi. Tetapi, mereka juga selalu menemukan dirinya mencoba sedikit lagi dan mendorong batasan itu lagi untuk dapat tetap menari.

Rasa sakit tidak lagi dapat dimaknai sesederhana proses stimulus-respons, melainkan untuk menaturalisasi setiap gerakan dalam memori tubuh. Terkait hal ini, Pickard berargumen bahwa latihan yang dilakukan para penari secara repetitif, pada titik tertentu menghasilkan semacam absen pada tubuh, sehingga rasa sakit dapat dengan mudah ditoleransi atau dihiraukan. Meski demikian, Pickard menekankan bahwa keadaan absen ini bukan berarti pasif, tetapi justru dicapai secara aktif melalui agensi penarinya. Dalam konteks inilah rasa sakit sudah masuk ke dalam *habitus* dan menjadi *doxa*. Maka, rasa sakit oleh para penari balet secara umum dilihat sebagai batasan yang harus dilampaui bukan serta merta batasan akhir tubuh.

Interaksi "*good pain*" pada tubuh menghasilkan pemaknaan personal terhadap rasa sakit berdasarkan pengalaman masing-masing penarinya. Hal ini sejalan dengan bagaimana Kristeva mendefinisikan ruang semiotik; ruang pemaknaan personal. Secara umum rasa sakit menjadi bahasa yang dikembangkan oleh tubuh, tetapi bahasa itu memiliki subteks yang fragmennya direpresentasikan melalui gerakan. Salah satu instrumen yang berperan signifikan dalam mendukung gerakan penari balet perempuan adalah *pointe shoes*. Hampir semua koreografi yang ada (baik dalam repertoar klasik, maupun dalam bentuk balet yang lebih kontemporer) mengharuskan penari balet perempuan profesional untuk menari menggunakan *pointe shoes*. Bukan hanya penggunaannya memungkinkan penari untuk melakukan gerakan *en pointe* (terutama gerakan yang basisnya berjinjit) lebih mudah dilakukan, tetapi juga menjadi lekat dengan identitas penari itu sendiri.

Meski demikian, ketika seorang penari balet tampil di atas panggung menggunakan *pointe shoes*, ia terbatas oleh narasi yang berusaha dibangun melalui komposisi gerak, koreografi, dan interpretasi penonton. Narasi yang harus dibawakan penari balet melalui penjelmaannya sebagai karakter tertentu, membentengi penari dalam suatu ruang pemaknaan yang tunggal; keindahan. Padahal, tubuh kerap kali pada saat yang bersamaan sedang dibaluti dengan rasa sakit karena penggunaan *pointe shoes* yang berkala dapat menyebabkan kaki terluka atau tergores. Potensi rasa sakit dari penggunaan *pointe shoes* kemudian menjadi inti dari peran penari balet perempuan. Salah satu disposisi penting dalam *habitus* seorang penari balet adalah keyakinan bahwa rasa sakit harus dapat diatur, sehingga pertunjukkan dapat tetap berjalan terlepas dari rasa sakit yang dirasakan. Karena keyakinan tersebut, para penari juga menjadi terbiasa untuk tidak menunjukkan rasa sakitnya ketika mereka sedang menari. Tetapi, ketika pertunjukkan telah usai, para penari akan membuka *pointe shoes* mereka dan mendapati dirinya telah terluka dan berbagi rasa sakit tersebut dengan penari lainnya.

Dalam perkembangannya menjadi sebuah bentuk seni pertunjukan, salah satu tujuan balet adalah mendapatkan apresiasi tertinggi dari penontonnya. Hal ini juga menjadi salah satu dorongan untuk para penari menutupi rasa sakitnya dengan mengusahakan standar estetika tertinggi yang ditetapkan; sebagai persembahan kepada penonton. Sehingga, baik narasi maupun ekspektasi penonton terhadap balet tidak dapat terlepas dari nilai estetika yang dijunjungnya yaitu keindahan. Setiap gerakan, bahkan yang menarasikan sesuatu yang menyeramkan atau menyedihkan, akan selalu dibawakan dengan gerakan tubuh yang indah. Di sini juga *pointe shoes* berperan; meneguhkan keindahan melalui gerakan yang megah dan magis.

Terlepas dari upaya penari balet untuk mengatur rasa sakit dengan menyimpannya di balik keindahan gerak, penonton tanpa sadar dibawa turut merasakan rasa sakit tersebut. Asumsi ini didukung dengan argumen yang telah disebutkan pada bagian sebelumnya bahwa rasa sakit dapat mencuat sebagai subteks dari keindahan. Ketika penonton melihat para penari menari menggunakan *pointe shoes*, ada respon kekaguman, kemegahan, ketakutan, bahkan kegentaran terhadap keindahan yang asing bagi mereka. Asing karena meskipun mereka tidak melakukan gerakan-gerakan tersebut, mereka tetap mendapati diri mereka "merasakan" apa yang dilakukan para penari sebagai keindahan. Oleh karena itu, keindahan yang digunakan sebagai kacamata penonton dalam melihat balet sebenarnya memungkinkan penonton untuk "melihat" juga rasa sakit yang dialami penari.

Implikasinya, terdapat penolakan terhadap apapun yang bukan keindahan; rasa sakit. Bahkan, keindahan yang diharapkan dari masing-masing gender juga berbeda. Ketika penari perempuan merasakan sakit, tingkatannya akan diasumsikan lebih rendah daripada rasa sakit yang dirasakan oleh penari laki-laki⁸. Pada kenyataannya, para penari perempuan sejak kecil sudah selalu dituntut untuk menurunkan berat badannya agar dapat menari dengan ringan ketika berpasangan dengan penari laki-laki⁹, maupun ketika menggunakan *pointe shoes*. Terlebih lagi, melalui kemampuannya mengatur rasa sakit dari penggunaan *pointe shoes*, menunjukkan kekuatan yang lebih besar untuk mendorong dan memperluas batasan tubuhnya. Selain itu, mematahkan juga asumsi bahwa perempuan menghindari rasa sakit, mengalami rasa sakit yang lebih rendah dari laki-laki, atau membutuhkan perlindungan dari rasa sakit tersebut.

Rasa sakit yang tersimpan dari penonton di balik *pointe shoes* tersebut menjadi penandaan bahwa tubuh itu sendiri bersifat multi-makna. Ia dapat dilihat sebagai tubuh yang indah, namun ia juga dapat dilihat sebagai tubuh yang sakit. Rasa sakit yang tidak “terang” itu juga selaras dengan bagaimana hasrat-hasrat dalam ruang semiotik tidak dapat dipahami di ruang simbolik karena terhalang sistem bahasa yang ditentukan secara naratif dan kontekstual oleh *field* penari dan pengamatan penonton. Oleh karena itu, antara rasa sakit dan tubuh tidak berjarak dan kemelekatan tersebut mendorong para penari untuk menciptakan “ritual”nya ketika hendak mempersiapkan tubuh berinteraksi dengan rasa sakit.

Beberapa contoh ritual yang dilakukan oleh para penari termasuk menggunakan plester di bagian-bagian tubuhnya, menggunakan pelindung jari khusus “*toe pad*”, menggunakan bantuan alat “*roller*” atau bola pijat kecil. Banyak penari juga berupaya melunakkan *pointe shoes* dengan memukulnya ke permukaan yang keras (lantai atau tembok), menggantung sebagian sol dalam-nya, menyiramkan bagian dalam *pointe shoes* dengan air, dsb. Apa yang dilakukan ini menjadi bukti bahwa tubuh menyimpan mantra¹⁰ personal yang menjadikan rasa sakit sebagai bagian dari identitasnya sebagai penari balet perempuan. Karena, interaksi penari yang bergerak di dalam ruang dan waktu tidak lagi membuatnya memikirkan rasa sakit; ia adalah tubuh itu sendiri.

Rasa Sakit: Bahasa Tubuh Yang Terabjeksi

Relasi antara penari balet perempuan dan rasa sakit, menunjukkan adanya suatu ambiguitas posisi dari rasa sakit itu sendiri, yaitu bukan subjek, bukan objek, melainkan keduanya sekaligus. Artinya, rasa sakit itu di satu sisi bukan penari balet yang bersangkutan, tetapi di sisi lain juga tidak terlepas dari penari balet yang bersangkutan. Kondisi ambigu dan seperti berada diambang batasan ini dalam teori Kristeva dikenal sebagai abjeksi. “Yang abjek” selalu berada di pinggir, di luar subjek, mengganggu stabilitas, mengancam identitas, tetapi menentukan juga relasi subjek dengan dunianya. Ia senyata-nyatanya rasa sakit pada tubuh, bukan konsep abstrak semata. Ia hadir pada tataran kesadaran subjek, sehingga tidak dapat diobjektifikasi. Ia menantang batas-batas diri dan struktur sosial. Ia menarik kita untuk memerhatikannya, tetapi juga membuat kita menolak dan menghindarinya. Ia memantik respon rasa takut; terhadap ambiguitas, keterpinggiran, dan instabilitasnya.

Dalam kaitannya dengan struktur sosial sebagai ruang simbolik, abjeksi tidak mementingkan batasan, posisi, aturan dan mengganggu identitas, sistem, dan keteraturan. Tetapi, abjeksi juga tidak pernah memutuskan dirinya dari batasan-batasan tersebut. Kita kemudian melihat adanya “pelanggaran” ketika yang abjek bergerak melewati batasnya dan mengonfrontasi sesuatu yang dianggap tabu. Karena, di dalam kelompok budaya mana pun, terdapat satu tujuan yaitu menjaga kelompoknya dan menangkal segala sesuatu yang dianggap sebagai bahaya atau ancaman. Hanya melalui pembatasan tubuh yang “bersih dan pantas” barulah tatanan simbolik, dan perolehan identitas seksual dan psikis di dalamnya, dimungkinkan (Arya, 2014,

⁸ Asumsi ini menguat seiring munculnya stereotip terhadap laki-laki terkait idealisasi maskulinitas hegemonik yang mensyaratkan dominasi, kekuatan fisik, persaingan, dan heteroseksualitas (Pickard, 2015, hal.103). Sehingga, nilai-nilai tersebut juga dikukuhkan dalam dunia balet, termasuk kepada para penari balet perempuan.

⁹ Mayoritas gerakan yang dilakukan secara berpasangan mengharuskan penari perempuan untuk dapat diangkat oleh penari laki-laki. Sehingga, tuntutan fisik ini menjadi sangat relevan.

¹⁰ Widiyanti, I. (2009). *Revolusi Bahasa Perempuan Dalam Tataran Semiotik Maternal (Analisis Semiotik Feminis Atas Mantra dan Ayat)*. Tidak dipublikasikan.



hal.44). Oleh karena itu, asumsi kita mengenai pemurnian dari ancaman berkaitan dengan upaya menjaga keteraturan sosial dan budaya, sehingga sistem yang ada dapat bekerja.

Implikasi dari adanya upaya pemurnian adalah pemisahan yang kokoh. Selain ketakutan terhadap yang abjek, Kristeva juga mengangkat respon jijik sebagai tanda adanya abjeksi. Kejjikan terhadap yang abjek ini, diyakini dapat mengakibatkan goncangan terhadap “Aku” karena setiap peristiwa yang menjijikan pasti didasari oleh rasa enggan dan rasa enggan didasari oleh ketakutan. Lagi-lagi, rasa takut terhadap yang kotor bukan sekedar berangkat dari kebencian atau keinginan untuk sesuatu yang bersih, melainkan kebutuhan akan struktur dan keteraturan. Karena, tidak ada sesuatu yang secara inheren kotor; ia hanya hadir di mata yang melihatnya sebagai kotoran (Arya, 2014, hal.45). Maka, untuk dapat menjadi sepenuhnya simbolik, kita harus menjadi bersih dengan sepenuhnya menolak tubuh maternal (Arya, 2014, hal.57).

Sesuatu yang oleh ruang simbolik ditunjuk sebagai yang kotor, yang abjek, sebenarnya juga memiliki padanan lain sebagai yang sakral¹¹. Sesuatu yang sakral merujuk kepada hal-hal yang tidak dapat masuk dan menjadi bagian dari sistem simbolik karena melibatkan gangguan terhadap batasan keseharian dan membuka sebuah pengalaman kualitatif yang berbeda. Tetapi, ia tetap menjadi bagian yang integral dari kelompok sosial. Sebagaimana telah dikukuhkan batasan-batasan bagi yang abjek, yang sakral juga harus dipisahkan dengan yang sehari-hari agar tidak saling terkontaminasi. Terdapat jembatan yang kemudian memediasi keduanya yaitu ritual. Di dalam ritual terdapat tahapan-tahapan yang harus dilalui mulai dari pemisahan individu dari kelompoknya, kemudian memasuki transisi, hingga mencapai agregasi (kesatuan). Pada tahap transisi inilah yang disebut di antara, posisi ambigu individu; posisi ketika individu terabjeksi.

Berdasarkan penjelasan mengenai konsep abjeksi, rasa sakit yang dihidupi oleh penari balet perempuan, tetapi ditolak keberadaannya oleh penonton, menjadi bukti dari tubuh yang terabjeksi. Abjeksi ini terjadi karena rasa sakit (terutama secara fisik: kaki yang berdarah, kuku yang terlepas, lecet, dsb.) dianggap sebagai sesuatu yang tabu di ruang simbolik yang hanya memiliki tanda tunggal; keindahan. Sehingga, rasa sakit menempatkan penari balet dalam posisi yang terpinggir, terasing, dan ambigu karena identitasnya yang dibentuk dan ditentukan oleh keterlibatan dengan rasa sakit, tidak dapat sepenuhnya diterima. Dalam kondisi ini, terdapat pemaksaan kesadaran terhadap para penari untuk menerima nilai simbolik, masuk ke dalam ruang semiotiknya.

Sebagaimana abjeksi dilihat Kristeva sebagai sebuah proses yang abadi, para penari juga terus berada dalam proses abjeksi karena rasa sakit mendahului penamaan (di ruang simbolik) sebagai represi primer bagi identitas individu. Sedangkan, rasa sakit sebagai represi primer ini juga mendapat tekanan ketika bertemu dengan represi sekunder yaitu bahasa dan sistem penandaan di ruang simbolik. Pada saat rasa sakit itu kemudian mencuat kepada penonton melalui gerakan-gerakan, terdapat upaya untuk menyucikan kembali balet dengan keindahan. Ketakutan, kejjikan, dan kebencian penonton terhadap rasa sakit sebagai yang kotor, membuat penari secara radikal mengecualikan dan menarik dirinya ke dalam ruang semiotik *chora*-nya yaitu tubuh, dan menyimpan rapat-rapat rasa sakit agar ia tidak menjadi ancaman atau guncangan bagi sistem (keindahan) yang ada.

Terlepas dari keterasingan tersebut, rasa sakit bagi penari balet, seumpama yang sakral tidak pernah ia coba murnikan, melainkan ia jembatani dengan ritual-ritualnya. Melalui ritual yang dilakukan, para penari seolah menemukan hasrat dalam keterasingannya; *jouissance*¹². Menurut Kristeva, selama para penari ini memiliki *jouissance*, ia “terlepas” dari ambiguitasnya dan berbahagia dalam kesakitannya. Ketika penari keluar dari panggung dan melepas *pointe shoes*-nya, ia akan “berbagi” rasa sakit itu dengan penari lainnya untuk melihat siapa yang lebih terluka. Rasa sakit yang diromantisasi sebagai tolok ukur keberhasilannya, menunjukkan adanya pengagungan kepada diri dalam kondisi abjeksinya. Meski demikian, rasa sakit hanya akan selalu tersimpan di dalam ruang semiotik para penari karena disanalah ia dapat membahaskan sakitnya dan ini memberikan kesan “kebebasan” atas tubuh dan identitasnya. Kebebasan semu yang dirasakan ini

¹¹ Konsep “yang sakral” ini dipinjam oleh Rina Arya (2014) dari Georges Bataille.

¹² Hasrat seksual yang melibatkan penuh pengalaman individu, termasuk kebutuhannya (Widiyanti, 2009, hal.29. Tidak dipublikasikan); Sesuatu yang tidak diketahui oleh “Aku”, tidak dihendaki oleh “Aku”, tetapi “Aku” berbahagia atasnya (Kristeva, 2000, hal.547).

merupakan bentuk melankolia yang dialami penari karena ia harus menutupi rasa sakitnya agar dapat diterima oleh penonton di ruang simbolik.

Kristeva berargumen bahwa abjeksi, yang maknanya diperluas hingga dapat memayungi subjek secara diakronis, merupakan prasyarat bagi narsisme (Kristeva, 2000, hal.548). Pengagungan kepada rasa sakit yang dialami, menjadi upaya penari untuk menciptakan rasa aman (yang juga semu) dari “teror” ruang simbolik. *Chora* yang kemudian menjadi wadah tanpa nilai, menyimpan rasa sakit penari sebagai tanda-tanda yang dapat dipahami, tanpa membutuhkan bahasa yang penuh referensi atau interpretasi. Di dalam *chora*, penari dan rasa sakit tidak berjarak; tidak ada pemisahan antara “Aku” dan “Yang Lain”, di dalam dan di luar, subjek dan objek. Tanpa adanya sifat narsisme dan pengagungan terhadap diri dan pengalaman rasa sakitnya, penari akan tenggelam dalam abjeksinya. Sehingga, penghidupan sekaligus “penolakan” (penyimpanan) rasa sakit oleh penari, menjadi tanda ia mengabjeksi dirinya agar dapat memiliki dasar identitas yang diterima oleh penonton di ruang simbolik.

Kondisi ini ditunjukkan melalui latihan yang selama bertahun-tahun dilakukan oleh penari balet perempuan sebelum mereka dapat menggunakan *pointe shoes*, dan bertahun-tahun setelahnya untuk membiasakan diri menggunakan *pointe shoes*. Dalam prosesnya, terlihat bagaimana pada awalnya terdapat keterpisahan antara penari dengan *pointe shoes*, tetapi latihan yang dilakukan mempersiapkan untuk nantinya penari menggunakan *pointe shoes* tersebut. Proses penyesuaian yang dilakukan terhadap rasa sakit dan penggunaan *pointe shoes*, meneguhkan suatu bentuk penerimaan penari untuk menghidupi abjeksinya hingga mencapai titik *jouissance*. Ia melakukan ini dengan menjalani proses transformasi dan naturalisasi terhadap rasa sakit yang semula asing, menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari dirinya sebagai penari.

Melalui wawancara yang dilakukan dengan beberapa penari balet perempuan, mereka mengakui bahwa sejak memulai latihan balet, selalu ada penantian untuk menggunakan *pointe shoes*. Rahel Kisayra Gultom, saat ini berusia 11 tahun dan sedang menanti waktu untuk segera menggunakan *pointe shoes*. Ia menceritakan keinginannya untuk menari menggunakan *pointe shoes*, meski dari pengamatan, ia juga menyadari bahwa *pointe shoes* akan membuatnya merasakan sakit. Rahel yang sudah berlatih balet sejak usia lima tahun berpendapat bahwa ditengah tantangan yang ia alami, ia terus meningkatkan latihannya agar dapat mempersiapkan diri saat nanti menggunakan *pointe shoes*.

Satu suara dengan Rahel, Alyana Amara Adham juga tidak sabar menantikan waktunya untuk menggunakan *pointe shoes*. Ia mengira bahwa ia dapat langsung menggunakannya saat pertama kali mengikuti kelas balet. Ternyata, dibutuhkan proses latihan yang cukup panjang hingga mencapai tingkat yang ditentukan untuk menggunakan *pointe shoes*. Menurut Alya, jika nanti ia menari menggunakan *pointe shoes*, ia akan merasa senang, keren, dan cantik. Meski demikian, ia juga mengakui bahwa ada penari balet lain yang berpendapat bahwa penggunaan *pointe shoes* menyakitkan. Selama menjalani latihannya, Alya juga sering kali merasa letih, kesusahan, dan kesakitan. Di saat-saat demikian, ia harus mengambil waktu sejenak, bahkan menangis hingga dirinya merasa lega, sebelum melanjutkan latihan baletnya. Terlepas dari itu, ia menyadari bahwa ia harus terus berlatih untuk dapat segera menggunakan *pointe shoes*.

Berbeda dengan Rahel dan Alya, 17 tahun lebih pengalaman menari Sylvi Dwindia Aurelia, memberinya kesempatan untuk merasakan pengalaman menari menggunakan *pointe shoes*. Memulai balet di usia pra-remaja, gurunya menyadari bahwa Dwindia memiliki punggung kaki yang tinggi dan ideal untuk seorang penari balet. Pengalaman pertamanya menggunakan *pointe shoes* dikenangnya menyenangkan, meski juga menantang. Ia mengakui bahwa berdiri begitu tinggi di ujung jari-jari kaki awalnya sangat sulit dilakukan, terutama posisi (*en pointe*) tersebut membutuhkan penyesuaian dalam penempatan dan distribusi berat badan. Sehingga, gerakan yang dilakukannya dengan menggunakan *pointe shoes* masih berantakan dan belum tepat secara teknik.

Sama halnya dengan Dwindia, Neva Elena juga mengalami kesulitan ketika pertama kali menggunakan *pointe shoes*. Ia teringat bahwa saat itu ia bahkan tidak memahami cara mengikat pita *pointe shoes* dengan tepat. Menurutnya, hal pertama yang harus dipelajari adalah protokolnya; peletakan karet elastik di sepatunya, penempatan pita satinnya, posisi untuk melilitkan pitanya di kaki. Karena, ini akan memengaruhi kenyamanan saat menggunakan *pointe shoes*. Dengan banyaknya jenis (bentuk) dan merk *pointe shoes* yang tersedia saat ini, para penari juga harus menemukan sepatu yang paling sesuai dengan bentuk dan fitur kakinya, termasuk kenyamanannya. Dalam pencarian ini, para penari kerap merasakan sakit karena beberapa merk atau jenis sepatu tidak sesuai dengan kebutuhannya.

Dwinda, dengan punggung kakinya yang tinggi, memilih merk Capezio sebagai *pointe shoes* pertamanya. Merk ini biasanya digunakan oleh para penari yang sudah lebih mahir dengan pergelangan kaki yang lebih kuat karena bentuknya yang ramping membuat penari lebih sulit untuk menjaga keseimbangannya. Capezio juga dikenal sebagai sepatu yang digunakan oleh para penari dengan punggung kaki yang tinggi, seperti halnya Dwinda. Sehingga, ketika ia mencoba *pointe shoes* merk lainnya dan ternyata tidak sesuai dengan kebutuhan kakinya, ia merasakan sakit yang lebih besar. Sepanjang perjalanan penari balet, mereka akan terus melakukan penyesuaian antara kekuatan kakinya, intensitas latihannya, dengan jenis dan merk *pointe shoes* yang digunakannya.

Setelah melakukan penyesuaian tahap awal, intensitas latihan penari menggunakan *pointe shoes* akan semakin bertambah. Baik Dwinda maupun Neva, sama-sama mengakui bahwa tidak terhindarkan selama latihan tersebut mereka mengalami kaki yang terluka, hingga sering sekali kuku kakinya terlepas. Kondisi ini bahkan tidak hanya terjadi saat latihan, tetapi juga saat menari di panggung. Meski demikian, rasa sakit yang dialami semakin dapat diantisipasi bahkan dinikmati. Keduanya sepakat bahwa rasa cinta mereka yang besar terhadap balet, juga bagaimana mereka melihat figur lain yang lebih mahir, memacu mereka untuk terus berlatih dan tetap menggunakan *pointe shoes*. Mereka mengakui bahwa setelah bertahun-tahun membiasakan diri, mereka sudah sangat menikmati dan mendapatkan kepuasan dari menari menggunakan *pointe shoes*. Dwinda juga menambahkan bahwa saat ini, *pointe shoes* justru mempermudahnya melakukan gerakan karena semua terasa lebih ringan ketika ia benar-benar sudah menikmati menari menggunakan *pointe shoes*.

Penandaan Estetika Rasa Sakit Melalui *Pointe Shoes*

Di atas panggung, hanya ada satu tanda yang berjaya. Keindahan. Satu tanda yang akan selalu melekat dengan balet. Kemegahan latarnya, presisi gerak penarinya, kekuatan fisik dan kekayaan emosinya, komposisi musiknya; meninggalkan kesan keindahan yang magis bagi penontonnya. Ketika penari masuk sebagai tokoh apapun yang diperankannya, ia adalah keindahan itu sendiri. Tentu, seperti yang telah disebutkan sebelumnya, inilah tujuan balet sebagai seni dan juga alasan para penonton hadir dalam pertunjukannya. Mereka berharap dapat dibawa menuju “alam lain” melalui setiap gerakan indah yang ditarikan oleh penari balet. Terutama sejak kehadiran *pointe shoes*, tidak mungkin tidak para penonton hadir untuk melihat para penari balet perempuan menggunakan *pointe shoes*; selagi berputar sebanyak 32 kali, atau menjaga keseimbangan di atas jari-jari salah satu kaki¹³. Laksana angin segar yang mengangkat kembali gairah yang hilang dalam keseharian yang menjemukan, seringkali kacau, dan sembrono. Keindahan menjadi satu kesepakatan antara penonton dan penari.

Meski demikian, sebagaimana di atas panggung penari dan penonton seolah hanya berkomunikasi melalui satu tanda, melalui analisis pada bagian sebelumnya, kita mendapati bahwa ada rasa sakit juga yang ikut tersampaikan. Dalam hal ini, *pointe shoes* yang digunakan oleh penari berarti menyimpan rasa sakit dan segala abjeksi, serta keterasingannya. Sehingga, *pointe shoes* menjadi indikasi bagi tubuh itu sendiri sebagai ruang semiotik *chora* penari. Ini sejalan dengan bagaimana penari, ketika bergerak di atas panggung, akan secara aktif menyimpan rasa sakitnya; *pointe shoes* menutupi rasa sakit tersebut. Artinya, sepanjang penari berada di atas panggung, ia tetap berkelindan dengan rasa sakit. Maka, *pointe shoes* bukan hanya menjadi indikator bagi rasa sakit yang disimpan oleh penari, tetapi juga mengkomunikasikan rasa sakit itu selama penari bergerak dan menggunakannya di atas panggung.

Dalam wawancara yang dilakukan dengan Dwinda, ia juga membagikan bahwa selama menari di atas panggung ia seringkali lupa dengan rasa sakit yang dialaminya. Ia begitu menikmati setiap gerakan yang dilakukan, hingga ia ingin terus menari tanpa harus membuka *pointe shoes*-nya. Meski, pada kenyataannya setelah pertunjukan selesai ia mendapati kakinya sudah terluka, atau kuku kakinya sudah terlepas. Tetapi, menurutnya menunjukkan rasa sakit tidak akan membuat dirinya dan penonton merasa bahagia. Sehingga, ia

¹³ *Fouetté En Tournant*, gerakan berputar pada satu kaki sebagai tumpuan dan porosnya, yang dilakukan berulang-ulang. Salah satu repertoar dengan jumlah *Fouetté En Tournant* terbanyak adalah “Coda” Swan lake Act 3, ketika tokoh Odile harus mengulang putaran sebanyak 32 kali tanpa berhenti. Sedangkan, “*Rose Adagio*” dalam repertoar *Sleeping Beauty*, dinobatkan sebagai ujian terbesar bagi penari balet perempuan. Tokoh utamanya, Aurora, harus menahan keseimbangan di atas jari-jari salah satu kakinya setiap kali ia berhadapan dengan masing-masing dari keempat calon yang hendak melamarnya. Repetisi ini dilakukan selama kurang lebih tujuh menit total tariannya (Guerrero, 2019).

lebih baik menutupi rasa sakit tersebut dan tetap menari dengan indah karena akan memberikan kepuasan untuk dirinya dan kebahagiaan untuk penontonnya. Rasa sakit yang “absen” ini menunjukkan betapa keterlibatan tubuh penari dalam proses penciptaan karyanya dapat membuat latihan yang panjang, melelahkan, dan menyakitkan seakan terlupakan. Penari hanya terus menarik gerakan yang sedemikian rupa ia latih, dengan penuh keindahan, kemudahan, dan kebebasan.

Pengalaman Dwindi juga dirasakan oleh penari balet perempuan lainnya. Seorang *principal dancer*¹⁴ sekalipun tidak langsung dapat melakukan *Fouetté En Tournant* sebanyak 32 kali putaran. Gerakan tersebut sudah dilatih sejak penari masih sangat kecil, umumnya mulai diperkenalkan sejak penari berusia sekitar tiga tahun. Gerakan dasar yang dilatih dan menjadi fondasi dari *Fouetté En Tournant*, juga banyak gerakan balet lainnya adalah gerakan berjinjit¹⁵ atau *Demi-pointe*, yang dimulai dari posisi kaki *parallel*¹⁶. Para penari kecil akan diajarkan cara untuk mengangkat tumitnya dari lantai dan bertumpu pada “*ball of the foot*”¹⁷, serta kesepuluh jari-jari kaki. Seiring bertambahnya usia dan kemampuan penari, mereka akan diminta untuk melakukannya dalam kondisi lutut yang lurus. Progresi dari gerakan ini adalah posisi kaki yang tadinya *parallel* menjadi posisi satu, dan terus meningkat hingga dapat dilakukan pada seluruh posisi kaki dasar yang ada, sebagaimana diilustrasikan pada *Gambar 1*¹⁸.



Gambar 1. Ilustrasi lima posisi kaki dasar dalam balet. Secara berurutan dari kiri ke kanan adalah posisi satu sampai dengan posisi lima.

Sumber: <https://www.britannica.com/art/ballet-position>

Setelah penari dapat melakukan gerakan *Demi-pointe* dengan kedua kaki sebagai tumpuannya, mereka akan mulai dilatih melakukannya dengan bertumpu hanya pada salah satu kaki. Umumnya, gerakan *Demi-pointe* ini dikombinasikan dengan gerakan *Retiré Devant*¹⁹ (sebagaimana diilustrasikan pada *Gambar 2*),

¹⁴ Status (tingkatan) tertinggi yang didapatkan oleh penari balet dalam suatu organisasi balet formal.

¹⁵ Term yang digunakan untuk menyebutkan gerakan berjinjit ini berbeda-beda di setiap tradisi balet yang ada. Tetapi, term yang paling umum digunakan adalah *Demi-pointe* atau *Rises*, beberapa lainnya juga menyebut *Elevé* atau *Relevé* tergantung pada kondisi (lutut) kaki saat memulai gerakan (lurus atau menekuk). Untuk keperluan tulisan ini, penulis menggunakan term *Demi-pointe*.

¹⁶ Posisi kedua tungkai kaki sejajar bersampingan, lutut lurus, dan jari-jari kaki menghadap ke arah depan dari berdirinya tubuh.

¹⁷ Area menyerupai bantal empuk di bagian telapak kaki yang berada di bawah bagian kepala tulang metatarsal dan menghubungkan jari-jari dengan kaki (Allen, 2023).

¹⁸ Di dalam balet terdapat lima posisi kaki (posisi satu sampai lima), yang seluruhnya dilakukan dalam kondisi *turn out*; rotasi maksimum kaki ke arah luar dari tulang panggul (*pelvis*). Ilustrasi terlampir pada *gambar 1*: dari kiri ke kanan merupakan posisi kaki satu sampai dengan lima.

¹⁹ *Retiré* merupakan gerakan mengangkat salah satu kaki ke posisi menekuk (seperti figur angka empat), hampir sejajar dengan lutut (bagian depan atau belakang), kedua kaki *turn out*. Sedangkan “*Devant*” merupakan peletakan posisi kaki di bagian depan tubuh. Sehingga, *Retiré Devant* berarti mengangkat salah satu kaki ke posisi menekuk (seperti figur angka empat), hampir sejajar dengan lutut bagian depan, kedua kaki *turn out*. Ilustrasi terlampir pada *Gambar 2*.

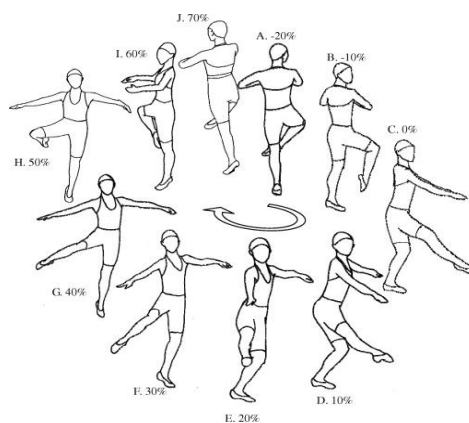
untuk melatih gerakan *Fouetté En Tournant*. Selanjutnya, gerakan *Fouetté En Tournant* yang merupakan gerakan berputar, dilakukan dengan mengkombinasikan gerakan dasar *Demi-pointe*, *Retiré Devant*, dan *Demi-grand Rond de Jambe en l'Air* secara berulang-ulang, sebagaimana diilustrasikan pada Gambar 3. Perlu dipertimbangkan juga bahwa latihan ini masih dilakukan tanpa menggunakan *pointe shoes*, sehingga seluruh tahapan tersebut harus dilatih ulang kembali dengan menggunakan *pointe shoes*.

Gerakan *Fouetté En Tournant* yang dilakukan oleh pemeran Odile dalam "Coda" Swan lake Act 3, hingga membuat penonton begitu terpukau selama 30 detik, sesungguhnya adalah hasil dari latihan yang dilakukan oleh penari selama belasan tahun. Satu bagian kecil dari keseluruhan dua jam lebih pertunjukan Swan Lake menunjukkan betapa penari sudah begitu menyatu dengan *pointe shoes*. Bahkan, kesatuannya dengan *pointe shoes* mampu membuat penonton, juga penari, mengabaikan rasa sakit yang terekam dalam memori tubuhnya dan gerakannya. Penonton dan penari hanya terlarut dalam keindahan gerakan yang dikembangkan dari proses latihan dan proses menjadi penari.



Gambar 2. Ilustrasi gerakan *retiré devant* dalam posisi *Demi-pointe*

Sumber: The Royal Academy of Dancing, 1997



Gambar. 3 Ilustrasi gerakan *Fouetté En Tournant*

Sumber: <https://aplusphysics.com/community/index.php?/blogs/entry/30014-fouette-turns/>

Sebagai perpanjangan dari keindahan yang diamini bersama, *pointe shoes* berperan penting dalam memediasi pandangan penonton dan penari, masing-masing dengan reaksinya sendiri. Para penonton kagum dan heran akan keindahan yang dilihatnya, para penari juga meneguhkan keindahan tersebut, tetapi sekaligus

dibalut oleh rasa sakitnya. Terkait reaksi yang berbeda-beda, membuat kita harus mempertanyakan kembali tentang posisi *pointe shoes* ini. Bagaimana dalam satu instrumen yang sama terdapat dua tanda yang berbeda; penari dengan rasa sakitnya dan penonton yang melihatnya sebagai keindahan?

Posisi *pointe shoes* yang dapat memayungi dua tanda yang agaknya berbeda ini menjadi bukti bahwa bukan hanya ruang semiotik penari dipengaruhi oleh aturan di dalam ruang simbolik, melainkan juga sebaliknya. Terdapat dialektika ketika penonton menuntut keindahan semata, sehingga rasa sakit yang harus ditutupi dan membuat penari terabjeksi. Pun, ketika rasa sakit itu akhirnya tetap tersampaikan sebagai keindahan melalui gerakan-gerakan penari. Hal ini menunjukkan bahwa tidak ada distingsi yang secara tegas membatasi rasa sakit dan keindahan. Bahkan, rasa sakit itu sendiri dapat dimaknai sebagai keindahan. Sehingga, konsep rasa sakit dan keindahan tidak dapat dilihat eksklusif dari satu sama lain.

Dengan meneguhkan bahwa rasa sakit merupakan bagian yang dihidupi dalam proses menjadinya, mengimplikasikan juga bahwa penari balet tidak pernah memisahkan diri dari rasa sakit, maupun keindahan. Rasa sakit itu sendiri merupakan jalan untuk mencapai keindahan. Maka, rasa sakit sebagai *habitus* sudah ternaturalisasi dalam tubuh dan kesadaran penari dan memungkinkan terjadinya peleburan antara rasa sakit dan keindahan sebagai tujuannya. Bergerak dengan pandangan penari sebagai titik tolaknya, menghasilkan analisis baru terhadap respon estetik yang dapat mengampu keseluruhan pengalaman penari. Kesatuan rasa sakit dan keindahan yang ditandai melalui penggunaan *pointe shoes*, mengindikasikan adanya paradoks dalam pengalaman penari. Di satu sisi, ia merasakan sakit dan abjeksi. Tetapi, di sisi lain rasa sakit dan abjeksi tersebut membawanya pada satu bentuk kepuasan dan pencapaian yang membuat ia menikmati rasa sakitnya tersebut.

Pandangan yang holistik ini sulit diterima oleh penonton, persis karena dari posisi mereka, penari adalah objek dari nilai estetikanya; objek keindahan. Keindahan digunakan sebagai kekuatan simbolik dalam estetika penonton yang bekerja mengabjeksi penari, ketika keindahan mensituasikan penari untuk membuat rasa sakit menjadi "absen." Respon penonton yang enggan melihat rasa sakit ini, didasarkan pada ketakutan terhadap rasa sakit sebagai "yang kotor" dan potensinya mengganggu kekuatan simbolik tersebut. Sehingga, rasa sakit berusaha dimurnikan dari penari dengan melihat *pointe shoes* sebagai instrumen bagi keindahan yang surgawi²⁰. Sedangkan, penari harus menghidupi rasa sakit itu terus-menerus untuk mendapatkan bagian dalam ruang simbolik. Maka, upaya pemurnian rasa sakit dari balet juga berarti pemurnian terhadap penari dan identitasnya.

Meski demikian, sebagaimana relasi ini berjalan sebagai sebuah dialektika, peminggiran terhadap rasa sakit penari tidak dapat sepenuhnya dilakukan. Gerakan yang diaktualisasikan penari sebagai keindahan juga turut mengonstruksi struktur simbolik dan bangunan estetika penonton. Penghidupan rasa sakit yang memungkinkan penari menciptakan gerakan yang indah tersebut, sebenarnya menunjukkan bahwa panggung pun berlaku sebagai ruang semiotik. Melalui agensi penari, setiap gerakan mensituasikan penonton dalam penandaan paradoks rasa sakit dan keindahan. Sehingga, bukan hanya penari yang tidak terlepas dari rasa sakit, melainkan rasa sakit itu sudah selalu tersampaikan dan melingkupi penonton.

Rasa sakit tidak lagi dibahasakan hanya sebagai rasa sakit atau sebagai keindahan, tetapi sebagai sublimasi estetik dari paradoks antara keduanya. Bahkan, konsep sublimasi estetik yang diangkat dalam tulisan ini dapat ditunjuk secara spesifik sebagai bentuk sublimasi feminin²¹ yang merujuk kepada relasi kemegahan dan tidak terepresentasikan antara "Aku" dan "Yang Lain". Sublimasi feminin ini juga secara khusus digunakan untuk menunjuk proses penciptaan karya perempuan yang secara langsung melibatkan pengalaman kebertubuhannya. Berdasarkan pengertian tersebut, penggunaan *pointe shoes* hanya dapat dimaknai melalui pengalaman langsung dan agensi penari balet perempuan.

Saat para penari memilih untuk menghidupi rasa sakitnya dan menggunakan *pointe shoes*, ia tidak sedang menjadi seorang masokis yang mendeformasi tubuhnya. Ia justru sudah memahami aturan-aturan yang berlaku di dalam *field*-nya, sehingga ia dapat menggunakan agensinya untuk "bermain" dengan aturan

²⁰ Merujuk kepada tujuan pembuatan *pointe shoes* yang selaras dengan estetika Yunani Kuno dan Kristiani.

²¹ Konsep sublimasi feminin ini dipinjam dari pengertian yang diangkat oleh Barbara Claire Freeman dalam bukunya "*The Feminine Sublime: Gender and Excess In Women's Fiction* (1995)".



tersebut. Sebagaimana disampaikan juga oleh Pickard, tubuh penari tidak dapat dibayangkan sebagai tubuh yang patuh. Pesimisme terhadap tubuh dan agensi penari ini melupakan proses penari untuk terus menaturalisasi gerakan-gerakan yang semula hanya sebatas potensialitas untuk tubuh. Bagaimana kemudian tubuh berhasil bertransformasi dan melampaui batasan-batasan konvensional yang diberikan, menunjukkan keistimewaan relasi penari balet dengan tubuhnya. Penari balet memberikan ruang untuk tubuh itu mengeksplorasi batasan-batasannya, tanpa terlebih dahulu memberikan sekat “yang natural” dan “yang tidak natural.” Proses penciptaan penari inilah yang menjadi bukti bahwa rasa sakit tidak serta merta dikonstruksi oleh struktur sosial, melainkan terdapat keterlibatan aktif dari penari untuk menghidupi rasa sakit tersebut.

Ketika penari terus-menerus menyempurnakan teknik gerak dan artistiknya untuk mencapai standar keindahan, tidak serta merta ia tunduk pada nilai tersebut. Keindahan yang diusahakan telah terbukti memberikan kepuasan dan kenikmatan yang besar kepada penarinya. Setiap bertambahnya jumlah putaran, atau bertambahnya keseimbangan, juga bertambahnya fleksibilitas, membuat penari semakin mengenali dan memberikan penghargaan yang besar terhadap kemampuan tubuh itu sendiri. Mereka bukan objek keindahan, melainkan dengan agensinya mereka menggunakan keindahan sebagai kekuatan yang membebaskan, alih-alih mengopresi. Melalui setiap latihan, setiap penghargaan, bahkan pemujaan tertingginya pada tubuh, para penari tidak lagi menari demi keindahan melainkan untuk mereka sendiri “menjadi” (*Being*).

Pointe shoes dalam hal ini menjadi simbol dari proses penari menghidupi rasa sakitnya dan mengalami *jouissance* yang luar biasa ketika rasa sakit itu menyublim dan tersampaikan juga sebagai keindahan. Penggunaan *pointe shoes* memungkinkan penari untuk mengangkat pengalaman kebertubuhannya dari ruang semiotik ke ruang simbolik, dan di dalam panggung itulah tercermin seluruh kerja kerasnya. Rasa sakit, keindahan, bahkan juga kemuakan, kemarahan, kepuasan, kebebasan, bertemu ketika penari menggunakan *pointe shoes*. Dengan demikian, tubuh yang terus dilibatkan dalam proses latihan dapat bergerak dan membagikan makna personalnya melalui penggunaan *pointe shoes*, sebagai estetika rasa sakit yang menyublim.

KESIMPULAN DAN SARAN

Bangunan estetika balet ditentukan dengan tegas oleh struktur sosial yang membentuknya. Keindahan menjadi satu-satunya nilai yang ditanggihkan untuk dicapai oleh para penari balet. Secara spesifik, keindahan ini merujuk kepada kesempurnaan geometris (tubuh) dan presisi gerak yang menghasilkan suatu kesan yang ringan, tanpa beban, melayang; seperti peri atau malaikat. Pada perkembangannya, penari perempuan mulai mengambil posisi sentral dalam balet dan sebagai objek keindahan penonton, mereka diperlengkapi dengan *pointe shoes*. Penciptaan *pointe shoes* semakin memperlihatkan eksklusivitas balet dari praktik keseharian, terutama kebertubuhan yang dinilai memberatkan manusia. Sejak saat itu, penari balet perempuan semakin dikenal dengan keistimewaannya menggunakan *pointe shoes*, hingga kepenuhan identitasnya sebagai penari bergantung pada instrumen tersebut.

Sedari kecil, para penari telah ditempatkan dalam tatanan struktur yang menaturalisasi rasa sakit sebagai “teman” dan bagian dari proses kreasi balet. Mereka secara implisit dan eksplisit terus diekspos dengan rasa sakit, terutama dalam melatih gerakan-gerakan yang tidak secara alami dilakukan oleh tubuh. Kondisi ini membuat penari balet memiliki pemaknaan yang berbeda terkait rasa sakit, bukan sebagai sesuatu yang dihindari, melainkan sesuatu yang harus dapat diatur (dikuasai). Para penari menjadi sangat terbiasa dengan rasa sakit yang mereka yakini menjadi jalan untuk mencapai standar keindahan yang ditentukan. Tubuh yang secara repetitif terlibat dengan rasa sakit, memungkinkan penari untuk menciptakan kondisi “absen” saat menari, sehingga ia dapat mengesampingkan rasa sakitnya; ia hanya merasakan tubuhnya.

Meski demikian, rasa sakit ini menjadi problem ketika bertemu dengan narasi yang dibangun dalam struktur balet dan oleh penonton, yaitu keindahan. Terdapat penolakan terhadap rasa sakit yang dirasakan oleh penari, terutama terhadap fakta bahwa rasa sakit tersebut merupakan pilihan yang dihidupi oleh penari untuk mencapai keindahan. Pandangan ini memisahkan antara keindahan yang menjadi tujuan dan ekspektasi dalam balet, dengan rasa sakit yang menjadi bagian tak terhindarkan dalam prosesnya. Penari kemudian harus menyimpan rasa sakitnya agar mendapatkan penghargaan atas karyanya. Pemisahan rasa sakit dari penari membuat ambiguitas dalam identitasnya dan menyebabkan penari terabjeksi. Tubuh menjadi ruang semiotik *chora* yang menyimpan rasa sakit dan mantra-mantra personal penari agar terlindung dari teror ruang simbolik.

Dengan keterlibatan langsung tubuh dalam proses latihan dan proses menjadi penari, rasa sakit dikembangkan sebagai bahasa yang alamiah, hingga ternaturalisasi sebagai sebuah *habitus*. Ini sejalan dengan bagaimana Kristeva mendefinisikan ruang semiotik yaitu ruang pemaknaan orisinal yang tidak membutuhkan bahasa referensial. Selain itu, sifat ruang semiotik yang cair memungkinkan pemaknaan yang berbeda-beda oleh penari berdasarkan pengalamannya dengan rasa sakit itu sendiri. Mereka akan memiliki ritual-ritual yang berfungsi untuk mentoleransi rasa sakit ketika masuk ke dalam ruang simbolik. Maka, alih-alih memurnikan diri dari rasa sakit, penari menghidupi rasa sakit itu hingga mencapai *jouissance*-nya, sehingga ia tidak tenggelam dalam keterasingannya.

Terlepas dari upaya penari dalam mengatur rasa sakitnya, keterlibatan tubuh membuat setiap gerakan penari menjadi medium untuk rasa sakit tersebut dibahasakan. Penonton yang melihat gerakan penari sebagai keindahan, di saat yang bersamaan juga melihat rasa sakit secara kontekstual. Terutama dengan penggunaan *pointe shoes*, penonton secara tidak sadar tersituasikan dalam sebuah paradoks antara keindahan dan rasa sakit. Tanda-tanda yang mencuat dari ruang semiotik penari ke ruang simbolik mencerminkan dialektika yang terjadi antara kedua ruang, dan kedua pandangan: penari dan penonton. Pertemuan kedua pandangan ini menghasilkan suatu sublimasi estetik feminin yang memayungi pengalaman penari sebagai sesuatu yang holistik.

Rasa sakit yang menyublim ini dengan jelas ditandai oleh penggunaan *pointe shoes* yang di satu sisi indah, tetapi di sisi lain menyakitkan. Kepenuhan identitas penari ditunjukkan dengan rasa sakit dan keindahan sebagai kesatuan yang melebur dalam pengalaman penari yang multi-makna. *Pointe shoes* sebagai sistem penandaan juga mengimplikasikan bahwa pengalaman penari atas rasa sakit pun merupakan pengalaman yang alamiah dan menubuh. Rasa sakit bukan sesuatu yang harus atau dapat dihilangkan karena balet sudah selalu bergerak dari sesuatu yang tidak alamiah, menjadi sesuatu yang alamiah. *Pointe shoes* membantu penari meneguhkan identitasnya dengan memilih menghidupi rasa sakit dan abjeksinya untuk mencapai keindahan sebagai titik kepuasannya. Dengan demikian, pertemuan antara rasa sakit dan keindahan dalam *pointe shoes* menghilangkan pandangan biner dan sekat yang dibangun di antara keduanya sebagai rasa sakit/keindahan.

Melalui refleksi yang penulis lakukan atas tulisan ini, meneguhkan bahwa balet memiliki dunia dan aturannya sendiri, yang tidak dapat kita sematkan label tertentu atau kategori tertentu berdasarkan realitas yang kita jalani sehari-hari. Sejarah yang membentuk balet sebagaimana adanya saat ini, tidak dapat serta merta dilabeli sebagai struktur yang patriarkal dan opresif, terutama terhadap penari balet perempuannya. Demikian pula, rasa sakit tidak pernah menjadi tujuan dari balet. Sehingga, ketika rasa sakit kemudian menjadi bagian yang tidak terelakkan dalam prosesnya, terdapat agensi penari untuk memilih menghidupi rasa sakit tersebut.

Karena, pada akhirnya *pointe shoes* yang membuat penari mengalami rasa sakit yang luar biasa, justru direnggut maknanya menjadi kekuatan yang meneguhkan identitas mereka. Ketika kita membayangkan bahwa seusai pertunjukan, penari akan melepas *pointe shoes*-nya dan disitulah ia merasakan kebebasannya, yang terjadi persis sebaliknya. Kebebasan yang sesungguhnya justru dirasakan penari ketika ia sedang menari dan ia menyatu dengan *pointe shoes*-nya. Ia tidak pernah terkekang oleh penggunaan *pointe shoes* maupun rasa sakit yang dialaminya, ia hanya berada dalam proses menjadi "*Being*"-nya.

DAFTAR REFERENSI

Allen, E. (2023). Ball of The Foot Pain. *Jacksonville Orthopedic Institute*. <https://www.joionline.net/trending/content/ball-of-the-foot-pain#:~:text=The%20ball%20of%20the%20foot%20is%20the%20area%20where%20the,during%20walking%20and%20standing%20activity>.



Arya, R. (2014). *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film, and Literature*. Palgrave Macmillan: New York

Aweld98 (2015, 12 November). Fouette Turns. *A Plus Physics.com*. <https://aplusphysics.com/community/index.php?/blogs/entry/30014-fouette-turns/>

Britannica, T. (2023, 30 Juni). Ballet Position. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/ballet-position>

Freeman, B. C. (1995). *The Feminine Sublime: Gender and Excess In Women's Fiction*. University of California Press: London

Guerrero, J. C. (2019, 9 Maret) Secrets from a ballerina: Taking on the toughest dance in 'The Sleeping Beauty'. *ABC7 News*. <https://abc7news.com/sleeping-beauty-san-francisco-ballet-principal-dancer-sf/5177998/>

Homans, J. (2010). *Apollo's Angels: A History of Ballet*. Random House: New York

Kramer, S. (2013). On Negativity in Revolution in Poetic Language. *Continental Philosophy Review*, 46 (3), 465-479. doi: 10.1007/s11007-013-9272-y

Kristeva, J. (1984). *Revolution In Poetic Language*. Colombia University Press: New York

Kristeva, J. (1992). *Black Sun, Depression, and Melancholia*. Hal. 3-30. Colombia University Press

Kristeva, J. (2000). Approaching Abjection. C. Cazeaux (ed.). *The Continental Aesthetics Reader*. Hal. 542-562. Routledge: London

Lehmann, C. (2023). A Short History of Ballet. *The Australian Ballet*. <https://australianballet.com.au/ballet-101/short-history-of-ballet#:~:text=Ballet%20began%20as%20an%20elaborate.of%20grand%20estates%20and%20palaces>

Maiorani, A. (2018, Desember 18-19). *Kinesemiotics: A Pilot Research On The Interdisciplinary Study Of Dance Discourse* [Naskah Presentasi]. Asian New Wave on Digital Age (ICAF 2018), The Royal University of Fine Arts, Phnom Penh, Kamboja. <https://hdl.handle.net/2134/36606>

Maiorani, A. (2021). Kinesemiotics: Modelling How Choreographed Movement Means In Space. K. L. O'Halloran (ed.). *Routledge Studies In Multimodality*. Routledge: New York

Maiorani, A. (2021). Emotion In Motion: A Kinesemiotics Analysis Of Character Interpretation Through Dance Discourse. *Journal of Applied Psycholinguistics*. Hal. 19-30. <https://doi.org/10.19272/202107702002>

Pickard, A. (2015). *Ballet Body Narratives: Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*. Peter Lang AG: Bern

The Royal Academy of Dancing. (1997). *The Foundations of Classical Ballet Technique*. The Royal Academy of Dancing: UK

Widiyantini, I. (2009). *Revolusi Bahasa Perempuan Dalam Tataran Semiotik Maternal: Analisis Semiotik Feminis Atas Manta dan Ayat* (Tesis Tidak Dipublikasikan). Universitas Indonesia

DATA PENULIS

Penulis 1:

1. Nama Lengkap : Maria Maharani
2. Biografi Penulis : Lahir di Jakarta, 8 April 2002, Maria Maharani merupakan anak pertama dari 4 bersaudara. Sejak berusia 3 tahun, perempuan yang kerap dikenal dengan nama panggilan “Rani” ini telah mengikuti pendidikan seni tari balet dibawah naungan silabus Royal Academy of Dance London. Selain sebagai penari, Rani saat ini juga aktif menjadi pengajar balet di beberapa institusi balet di daerah Jakarta. Dalam jenjang pendidikan formal, Rani telah berhasil menyelesaikan tingkat strata 1 dan lulus dari jurusan Filsfat, Universitas Indonesia.
3. No.Hp : 087884185451
4. Afiliasi : Universitas Indonesia

Penulis 2:

1. Nama Lengkap : Ikhaputri Widiyanti
2. Biografi Penulis : Ikhaputri Widiyanti, Dosen Filsafat (FIB) Universitas Indonesia.
3. Merupakan staf pengajar di Program Sarjana Ilmu Filsafat, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Saat ini di UI mengampu kelas Feminisme, Filsafat dan HAM, Metafisika, Filsafat Seni, dan Estetika. Pernah memegang project pendidikan di Yayasan Jurnal Perempuan, menjadi redaksi Jurnal Perempuan periode 2009-2011, dan hingga sekarang masih aktif membantu sebagai redaksi tamu di Jurnal Perempuan. Telah banyak melakukan riset dan publikasi terkait tema kekerasan seksual, estetika feminis, dan seni kontemporer.
4. No.Hp : 082159999780
5. Afiliasi : Universitas Indonesia

