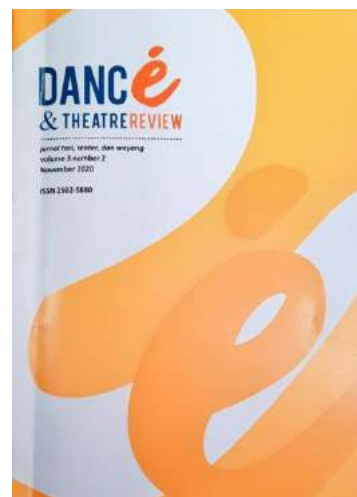


INFORMASI TERSELEKSI

KUMPULAN ARTIKEL ILMIAH SUBJEK TARI TRADISI



Kata Kunci : Tari Tradisi, Bedhaya, Srimpi, Beksan, Bedana



Penyusun: Samiyati, S.Sos.

UPT PERPUSTAKAAN ISI YOGYAKARTA

2021

PRAKATA

Puji syukur kehadirat Tuhan Yang Maha Esa atas limpahan rahmat dan karunia-Nya sehingga paket informasi terseleksi ini dapat kami susun. Paket informasi ini diberi judul: **Informasi Terseleksi: Kumpulan Artikel Ilmiah Subjek Tari Tradisi**. Paket informasi ini memuat artikel ilmiah dari beberapa jurnal yang berkaitan dengan tari tradisi. Tujuan penyusunan paket informasi ini untuk menjawab kebutuhan informasi pemustaka tentang tari tradisi di Indonesia.

Paket informasi terseleksi ini merupakan salah satu usaha UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta untuk memberikan layanan prima dan berorientasi kepada pemustaka. Pemustaka berhak memperoleh layanan serta memanfaatkan dan mendayagunakan fasilitas perpustakaan dengan cara yang relatif lebih mudah dengan mengakses literatur sekunder ini.

Paket informasi terseleksi ini berisi tujuh judul *full text* artikel ilmiah hasil penelusuran pustakawan dari jurnal tercetak koleksi UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta yang dapat diakses secara terbuka. Terbitan ini dapat diunduh di halaman web UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta di <http://lib.isi.ac.id>.

Yogyakarta, 28 Mei 2021

Pustakawan ISI Yogyakarta,

Samiyati, S.Sos.
NIP. 1977060620132002

DAFTAR ISI

Prakata.....	ii
Daftar Isi	iii
Analisis Koreografi Bedhaya Bedhah Madiyun Gaya Yogyakarta Rekonstruksi Juni 2014 oleh R.Ay Kadaryati, oleh Ditta Novita Astuti Kusumo.....	1-14
Makna Simbolis Bedhaya Hagoromo Karya Didik Hadi Prayitno, oleh Denny Eko Wibowo.....	15-27
Proses Kreatif Tari Bedaya Putri Pakungwati Keraton Kasepuhan Cirebon Karya Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat, oleh Dian Rahayu	28-36
Transformasi Teks Sejarah Pertempuran Kotabaru kedalam Teks Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru, oleh Susi Setyaningsih	37-47
Bentuk Koreografi Tari Bedana Hasil Revitalisasi Taman Budaya Propinsi Lampung, oleh Eris Aprilia	48-63
Estetika Tari Srimpi Rangka Janur pada Masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII di Kraton Yogyakarta, oleh Rahma Indrasari.....	64-81
Pelestarian Tari Andun pada Masyarakat Bengkulu Selatan, oleh Sella Tri Komala, Supriyanti, & Rina Martiara	82-91

Analisis Koreografi *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* Gaya Yogyakarta Rekonstruksi Juni 2014 oleh R.Ay Sri Kadaryati

Oleh : Ditta Novita Astuti Kusumo

Alamat korespondensi :

Prodi Tari ISI Yogyakarta, Jalan Parangtritis KM.6.5 Sewon, Yogyakarta 55001.

Telepon : 0274-375380, e-mail : prakhadhita@gmail.com

Abstrak

Bedaya merupakan artefak hidup yang lahir, tumbuh, dan berkembang di lingkungan aristokrat, baik di kertaton Surakarta, keraton Yogyakarta, kadipaten Mangkunegaran, dan kadipaten Pakualaman. Begitu pula *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* gaya Yogyakarta yang hadir pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengkubuwono VII (memerintah 1877-1921). Bedaya tersebut, sudah lama tidak dipergelarkan selama dua puluh tujuh tahun, sehingga pada tahun 2014, *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* direkonstruksi kembali. Dalam penelitian ini, digunakan pendekatan koreografis, dengan meminjam metode Janet Ashead yang terdiri dari empat tataran metode, yaitu 1) *Describing* (mendiskripsikan), 2) *Discrening* menghubungkan aspek- aspek dalam koreografi), 3) *Interpreting* (menginterpretasikan), dan 4) *Evaluating* (evaluasi). Analisis koreografi menggunkan konsep-konsep La Meri dan konsep tari Jawa, khususnya gaya Yogyakarta. Melalui analisis koreografi, ditemukan ciri khas pada *Bêdhaya Bêdhah Madiyun*, yakni motif gerak dan pola lantai.

Kata kunci : *Bedhaya, Bedhah Madiyun*, Analisis Koreografi

Choreography Analysis of *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* in Yogyakarta Style as Reconstructed in June 2014 by R.Ay Sri Kadaryati

By : Ditta Novita Astuti Kusumo

Abstrac

Bedaya is a living artifact which is born, grow, and develop in aristocratic environments, namely Surakarta Sunanate, Yogyakarta Sultanate, Mangkunegaran Regency, and Pakualaman Regency. So is *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* in Yogyakarta style, which appeared during reign of Sri Sultan Hamengkubuwono VII (1877-1921). This bedaya has not been performed for twenty-seven years and *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* is reconstructed in 2014. This research employed choreographic approach of Janet Ashead's method, consisting of four levels of methods, namely 1) Describing, 2) Discrening, 3) Interpreting, and 4) Evaluating. The choreography analysis employed the concepts of La Meri and the concepts of Javanese dance, especially Yogyakarta style. As result of choreography analysis, the distinctive characteristic were found in *Bêdhaya Bêdhah Madiyun*, namely motives of movement and floor pattern.

Key words : *Bedhaya, Bedhah Madiyun*, Choreography Analysis

I. PENDAHULUAN

Bèdhaya dikenal oleh masyarakat pemilik budaya sebagai tari yang lahir dilingkungan aristokrat. *Bèdhaya* dalam pandangan orang Jawa, diartikan sebagai produk budaya berupa tari atau sebutan untuk penari *bèdhaya*. Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI) edisi keempat tahun terbit 2008, menyebutkan 'bedaya' memiliki arti yang sama seperti halnya cara pandang masyarakat Jawa, yakni memiliki arti penari wanita di istana atau tari bedaya. Pada penulisan ini digunakan kata 'bedaya', sebagai kata yang telah diserap dalam Bahasa Indonesia. Namun bedaya sebagai nama diri digunakan huruf yang *diitalic*, sebagai nama diri yang menjadi satu kesatuan kata yang mentradisi.

Bèdhaya Bèdhah Madiyun dikenal juga dengan sebutan *Bèdhaya Gandakusuma*. Bedaya ini, diambil dari nama *gendhing* yang mengiringi, yakni *gendhing Gandakusuma*. Penamaan bedaya yang diambil dari nama *gendhing* lazim digunakan pada bedaya yang ada di Yogyakarta maupun Surakarta. *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* merupakan salah satu produk budaya keraton Yogyakarta yang memiliki latar belakang sejarah menarik. Perkawinan Gusti Timoer (putri Sri Sultan Hamengkubuwono VII) dengan Sri Mangkunegara VII (Adipati dari Mangkunegaran) berdampak pada pemulihan hubungan politik antara keraton diakibatkan adanya perselisihan pada masa pemerintahan Mangkunegara II. Tampaknya, tidak hanya perbaikan hubungan bilateral, namun juga adanya perkawinan budaya dari keraton Yogyakarta yang diadopsi pada kesenian Yogyakarta dan Kadipaten Mangkunegaran, yang sebelumnya berupa tari di Mangkunegaran. Gusti Noeroel Kamaril Ngarasati Koesoemawardhani (putri dari Mangkunegara VII dan Gusti Timoer) diusia tiga belas tahun, beserta penari lain dari Mangkunegaran setiap hari Minggu dikirim untuk berlatih menari di *Kridha Beksa Wirama* Yogyakarta. *Kridha Beksa Wirama* merupakan badan pelatihan tari keraton Yogyakarta pada masa Sri Sultan Hamengkubuwono VIII, yang pertama kali didirikan diluar tembok keraton, dan dipimpin oleh Gusti Tejukusumo -kakak dari Gusti Timur- ((Kebudayaan Kraton Sebagai Puncak Kebudayaan Daerah Pelestarian Warisan Adiluhung Leluhur Bangsa Menyongsong Era Tinggal Landas.1992. Oleh Yayasan Trah Hamengkubuwono VII -Karaton Surakarta - Kerabat Puro Mangkunegaran. Diselenggarakan di Wisma Kagama Kampus UGM

(Universitas Gajah Mada) Yogyakarta). Adapun Materi yang diberikan pada pelatihan tari di hari Minggu yakni serimpi dan bedaya. Bedaya yang diberikan sebagai pembelajaran, yaitu *Bèdhaya Bèdhah Madiyun*. Bedaya tersebut, kemudian dikemas kembali sesuai dengan selera Mangkunegara VII, yang diwujudkan dengan nuansa khas Surakarta yang tervisualisasi dari bentuk gaya dan *gendhingnya*. Akan tetapi berbeda dengan nuansa bedaya milik Kasunanan Surakarta, sehingga Mangkunegaran memiliki *style* tersendiri, yang dapat disebut *gagrag* Mangkunegaran atau gaya Mangkunegaran.

Pada tahun 1983, *Bèdhaya Gandakusuma*, pertama kali direkonstruksi oleh Titik Agustin dalam mata kuliah tari Jawa enam, di Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta. Kemudian ditampilkan kembali, untuk kedua kalinya, dalam mata kuliah rekonstruksi oleh mahasiswa Universitas Negeri Yogyakarta (UNY) pada tahun 1989, mengacu pada sumber naskah yang sama, yang berorientasi pada naskah milik perpustakaan *Kridha Mardawa Parwa Budaya Karaton Ngayogyakarta*. Namun, pada rekonstruksi ketiga, mengalami kendala di bagian *dance script* (naskah tari) yang digunakan sebagai sumber acuan untuk rekonstruksi *Bèdhaya Bèdhah Madiyun*. *Dance Script* hasil rekonstruksi awal oleh Titik Agustin tidak dapat dilacak keberadaannya. Nampaknya, hal tersebut disebabkan beberapa faktor diantaranya, karena sistem penataan naskah di perpustakaan keraton saat itu kurang ketat, banyaknya peneliti asing yang sering berkunjung untuk mencari data, sehingga mungkin tingkat keamanan naskah-naskah kurang terjaga, atau memang data tertentu memang hilang. Dari kemungkinan faktor tersebut, tidak menyurutkan niat, R.Ay Sri Kadaryati sebagai penanggungjawab dalam proses rekonstruksi *Bèdhaya Bèdhah Madiyun*, untuk mencari serta melacak *dance script* tersebut. Titik Agustin yang saat ini sebagai pemual (guru tari keraton Yogyakarta), mendapat tugas untuk melacak kembali keberadaan *dance script* di *Kridha Mardawa*. Melalui hasil penelusuran itu, ditemukan serat kandha dan serat pasindhenan *Bèdhaya Gandakusuma*. Penelusuran *dance script*, kemudian dilanjutkan ke nDalem Notoyudan tempat tinggal Almh. B.R.Ay Yudonegoro sebagai pemual putri (guru tari putri keraton Yogyakarta) sekaligus yang membimbing Titik Agustin dalam proses rekonstruksi *Bèdhaya Gandakusuma* di tahun 1983. Hasil dari pelacakan itu, Titik Agustin mendapatkan naskah dari R.M

Haryo Banindro putra dari Almh. B.R.Ay Yudonegoro, dengan judul "Pratelan Beksa Bedaya Bedah Madiun' Gendhing Gandakusuma".

Rekonstruksi *Bédhaya Bédhah Madiyun* gaya Yogyakarta tahun 2014, Pada bedaya ini, terdapat motif gerak *gudhawa asta minggah*, yang lazim digunakan dan dikenal pada genre bedaya dan srimpi. Namun, tampaknya pada *Bédhaya Bédhah Madiyun*, terdapat gerak *gudhawa* yang berbeda perwujudannya. Selain itu, pola lantai yang dipergunakan dalam bedaya memiliki kecenderungan yang berbeda, hal ini menjadi kekhasan dan kekayaan pada *floor design* (pola lantai). Pada bagian tengah struktur pertunjukan, yaitu pada bagian ladrang terdapat pola lantai yang khas, yakni pola lantai yang membentuk baris berbanjar dengan bentuk menjorok ke dalam, dan apabila ditinjau dari sudut pandang penonton, pada bagian sisi kanan penonton terdapat lima orang penari, sedangkan di sisi kiri penonton terdapat empat penari. Hal ini juga terdapat pada naskah 'Bedhahipun Madiun' milik perpustakaan *Reksa Pustaka Mangkunegaran*. Pola lantai semacam itu pada naskah acuan disebut dengan *Rakit Baris*. *Rakit* tersebut menggambarkan Batak pada level tinggi, melakukan motif gerak ulap-ulap dan lampah sekar yang mengelilingi *rakit baris*, sedangkan kedelapan penari bedaya menggunakan level rendah. Selanjutnya, pada *rakit gelar*, ketujuh penari membentuk dua barisan depan dan belakang secara horisontal, dan jika dilihat dari arah penonton, barisan terlihat zig-zag, serta menggunakan level rendah.

Awal penelitian ini dilakukan pencermatan terhadap *teks Bédhaya Bédhah Madiyun Gaya Yogyakarta*, sebagai objek material. Bedaya yang merupakan artefak hidup tidak akan lepas dari sebuah struktur tari yang membentuknya. Struktur itu dibentuk oleh teks dan konteks yang berkaitan dengan terbentuknya *Bédhaya Bédhah Madiyun*. Berdasarkan penelitian ini, digunakan cara pandang Janet Ashead mengenai metode analisis yang terdiri dari empat tataran metode, yaitu (1) *Discribing* (mendiskripsikan tarian) (2) *Discerning* (mengkaitkan koreografi dalam komponen-komponen tari) (3) *Interpreting* (interpretasi) dan (4) *Evaluating* (evaluasi). Analisis koreografi menggunakan konsep-konsep yang dikemukakan oleh La Meri, dan konsep tari Jawa, khususnya gaya Yogyakarta. Diperkaya dengan konsep-konsep koreografi lainnya.

Analisis koreografi digunakan sebagai pisau bedah untuk menguraikan persoalan dalam

koreografi *Bédhaya Bédhah Madiyun*. Analisis didefinisikan sebagai penguraian suatu pokok atas berbagai bagiannya dan penelaahan bagian itu sendiri serta hubungan antar bagian untuk memperoleh pengertian yang tepat dan pemahaman arti keseluruhan (Kamus Besar Bahasa Indonesia. Departemen Pendidikan Nasional. Jakarta : PT. Gramedia Pustaka Utama. 2013. p.58). Sedangkan koreografi berasal dari bahasa Yunani, *choreia* yang memiliki arti tari massal atau kelompok dan *graphia* yang artinya catatan (Y. Sumandiyo Hadi. *Koreografi : Bentuk, Teknik, dan Isi*. Yogyakarta : Cipta Media. 2011. p.83). Dalam mengartikan suatu kata tentu tidak akan bisa terlepas dari sebuah konvensi yang berada di dalam sebuah tari. Bila diartikan secara leksikal, koreografi dapat diartikan sebagai seni mencipta dan mengubah tari. Namun dalam ilmu tari, pengertian koreografi tentu tidak saja sebagai mencipta dan mengubah.

II. PEMBAHASAN

A. Bentuk penyajian *Bédhaya Bédhah Madiyun*

Struktur penyajian *Bédhaya Bédhah Madiyun* terdiri dari tiga bagian yaitu *maju beksan*, *beksan pokok*, dan *mundur beksan*. *Beksan pokok* merupakan bagian kedua dari struktur yang lain, yang banyak diwarnai motif gerak yang ornamentik dengan menggunakan *sondher* dan keris pada pertunjukannya. Motif gerak ornamentik ini, dimaksudkan bahwa terdapat gerak yang kompleks antara kepala, torso, tangan, dan kaki. Pada gaya tari klasik gaya Yogyakarta, terdapat dua macam *pathokan*, yakni *pathokan baku* dan *pathokan tidak baku*. *Pathokan baku* ialah *pathokan* yang mutlak harus ditaati oleh seorang penari, sedangkan *pathokan tidak baku* ialah *pathokan* yang tidak diwajibkan, karena adanya postur tubuh penari yang kurang proposional. Untuk menyamakan adanya kekurangan, biasanya dilakukan teknik-teknik khusus yang sesuai dengan kemampuan penari (G.B.P.H Suryobrongto, "Penjelasan Tentang *Pathokan Baku dan Penyesuaian Diri*", dalam buku Fred Wibowo. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta : Percetakan Ofset "Liberty". 1981. pp.61-65).

Pathokan baku pada anggota kepala yakni adanya *pandangan* (pandangan mata) dan pacak

gulu (gerak leher). Pada torso terdapat sikap *Deg* (tegak lurus tanpa menegang pada pundak dan tulang belakang) dan *gerak cethik* (pangkal paha). Selanjutnya sikap tangan untuk putri, pada garis horisontal tidak melebihi pusar sebagai titik pusat batas garis kedua rentangan tangan dalam menari seperti *seleh*, *seblak*, *nglawe*, dan *sedhuwa*. Kemudian pada sikap kaki *mlumahing pupu* (terbukanya posisi paha), *mendhak* (merendahnya kaki bagian bawah atau betis dengan ditekuk dalam sikap paha membuka) dan *nylekenthing* (jari kaki diangkat ke atas dengan tegang). Dari keempat sikap anggota tubuh tersebut, terjalin hubungan antar elemen dasar yang menjadi satu kesatuan gerak yang memiliki awal dan akhir jelas, disebut dengan motif. Motif pada tari putri klasik gaya Yogyakarta dibagi menjadi dua, yakni *motif milir* dan *mandeg*. *Motif milir* (berpindah atau berjalan) merupakan motif yang dinamis pada gerak kaki sebagai penumpu, yang difungsikan sebagai gerak untuk berpindah dari ruang satu ke ruang yang lain. Sehingga motif *milir* sering difungsikan dalam perpindahan pola lantai.

Pada *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* motif milir, terdapat pada motif gerak *nyamber kiwa*, *ngancap*, *kicat mandhe* dan *lembehan sirig mundur*. Sedangkan pada motif *mandeg*, ialah motif yang statis pada gerak kaki sebagai penumpu (tidak berpindah ruang yang hubungannya dengan pola lantai, hanya dipergunakan ingsetan dan gedrug sebagai perpindahan motif gerak). Contoh motif *mandeg* dalam *Bèdhaya Bèdhah Madiyun*, terdapat pada *nggrudha*, *gidrah*, *atrap sumping*, dan *gudhawa asta minggah*. Motif juga mengalami variasi. Variasi dalam istilah tradisi disebut sebagai *kembangan*, seperti *ngcenceng wetah* yang dilakukan oleh *hapit ngajeng* dan *wingking*, keduanya menggunakan motif gerak *nyolongi* yang khas pada koreografi bedaya pada saat *rakit lajur*.

Penari *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* Gaya Yogyakarta ditarikan oleh sembilan orang penari wanita. Kesembilan penari itu ialah *hendhel*, *batak*, *jangga*, *dhada*, *buntul*, *hapit ngajeng*, *hapit wingking*, *hendhel wedalan ngajeng*, dan *hendhel wedalan wingking*. Pada bedaya tersebut, terdapat tokoh yang menonjol yakni *hendhel* sebagai Retna Dumilah dan *batak* sebagai Panembahan Senopati. Keduanya memiliki peran yang penting dalam inti cerita yakni pada *rakit gelar*.

Tata rias yang digunakan dalam *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* menggunakan *paes ageng* yang dipadukan dengan *rias jahitan* pada mata dan *alis menjangan ranggah*. Pada tata rias *paes ageng*,

dipadukan dengan *sanggul bokor*. Sanggul tersebut, pada bagian dalam dari rambut terdapat daun pandan yang dipasang bentuk melingkar yang dilengkapi *teplok* (hiasan rajut melati) pada sanggul, dan *gajah ngoling* (untaian melati yang dirangkai panjang dan didalamnya terdapat pandan) yang dipasang pada posisi sedikit cenderung kearah kanan. Pada bedaya tersebut juga dilengkapi dengan hiasan *karang jagung*, yang dipasang di antara sanggul dan bagian tempurung kepala belakang. Kemudian, digunakan hiasan kepala seperti *centhung*, *cunduk mentul*, *ceplok* dan *jebehan sri setaman* (hiasan bunga pada rambut yang memiliki tiga warna yakni merah, kuning dan hijau), *pethat*, dan *resolin*. Pada tata busananya, menggunakan kain motif *cindhe jlamprang*, kain kampuh dengan motif *blumbangan*, *sampur* atau *sondher cindhe*, dengan dilengkapi hiasan *slepo* atau *pending* (ikat pinggang dari kuningan), dan *buntal* (hiasan pada pinggang yang memiliki macam warna). Selain itu hiasan pada telinga menggunakan *ron* kuningan, dan *subang*, juga leher digunakan hiasan *kalung susun*. Letak hiasan juga terdapat pada lengan atas yang menggunakan *klatbau Nagamamangsa*, pergelangan tangan menggunakan *gelang kana*, dan jari manis pada tangan kiri menggunakan *supe* (cincin).

Pada *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* terdapat dua pola lantai yang khas, selain *rakit lajur*, *rakit ajeng-ajengan*, *rakit mlebet lajur*, *rakit iring-iringan*, dan *rakit tiga-tiga*, yakni *rakit baris* dan *rakit gelar*. *Rakit baris* ini merupakan *rakit* yang tidak ada pada bedaya lain. Pada saat *rakit baris*, posisi *batak* sangat menonjol (berdiri seorang melakukan motif gerak lampah sekar miring) demikian pula pada *rakit gelar*, kedua *tokoh batak* dan *hendhel* berdiri diantara ketujuh penari yang sedang jengkeng.

Bedaya tidak akan terlepas dari gending yang mengiringinya. *Gendhing* sebagai penunjang suasana dan penggambaran situasi tentu akan mengikuti tema dari cerita dan gerak yang digunakan pada bedaya. Begitu juga pada *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* terdapat struktur iringan yang terbagi menjadi tiga, yakni :

- I. Bagian Awal (*maju beksan*) :
 - a. *Lagon Lasem Jugag pelog nem*
 - b. *Ladrang Gati Branta pelog nem*
- II. Bagian Tengah (*beksan pokok*) :
 - a. *Lagon Panunggul pelog nem, kandha, Buka Celuk (Tebu Kasol)*

- b. *Gendhing Gandakusuma*
- c. *Ladrang Gambuh Awis-awis*
- d. *Ladrang Gurisa Mengkreng*
- e. *Ketawang Mijil Wedaringtyas*
- f. *Lagon Panunggul pelog nem*

- III. Bagian Akhir (*Mundur Beksan*) :
- a. *Ladrang Gati Raja pelog nem*
 - b. *Lagon Panunggul pelog nem*

Penyajian itu tentu merupakan bagian dari struktur pertunjukan. Pada *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* struktur penyajiannya diawali dengan *Lagon Lasem pelog nem*, pada saat itu penari berjalan *kapang-kapang*, diarea *piringgitan* pendopo. Selanjutnya penari naik ke area pendopo dengan diiringi *gendhing ladrang gati branta*, setelah itu penari duduk sila, dan dilanjutkan pembacaan *kandha* oleh *pemaos kandha*. *Kandha* digunakan sebagai penjelas cerita latar belakang *Bêdhaya Bêdhah Madiyun*. Seusai pembacaan *kandha*, *sindhen* menyanyikan sebuah lagu atau yang disebut *bawa swara* dengan sekoran *Tebu Kasol*. Kemudian bagian tengahan terdapat pada *Gendhing Gandakusuma*, *Ladrang Gambuh Awis-awis*, *Ladrang Gurisa Mengkreng*, dan *Gendhing Ketawang Mijil Wedaringtyas*. Pada bagian *gendhing-gendhing* itu penari melakukan moti-motif yang ada pada *Bêdhaya Bêdhah Madiyun*. Kemudian *suwuk* (berhenti) dilanjutkan *Lagon Panunggul pelog nem*, dan pada bagian akhir digunakan *Gendhing Ladrang Gati Raja pelog nem*, untuk *kapang-kapang mudur*, dan diakhiri *Lagon Panunggul pelog nem*.

B. Analisis Koreografi Bêdhaya Bêdhah Madiyun

Tahap analisis koreografi ini digunakan pendapat Adrienne L. Kaepler, yang digunakan untuk mengelompokan unsur bagian tubuh sebagai instrumen gerak. Pendapat Kaepler dikemukakan oleh Ben Suharto, dalam makalah Analisis Struktur Berlapis Ganda, dalam menganalisis Tari Tongan, yang menitikberatkan suatu analisisnya pada dua tataran atau unit dasar, yaitu tingkat dalam kategori linguistik yang menggunakan padananfonem dan morfem, dengan mengetengahkan istilah kinem dan morfokim. Dalam analisis Kaepler, digunakan empat tahap analisis terhadap suatu tari. Tahap itu diantaranya pada tingkat pertama, menggunakan

pengklasifikasian gerak yang dibagi menjadi tiga anggota tubuh yakni, kepala, tangan, dan kaki. Ketiga anggota tersebut merupakan hal yang dilihat pertama oleh Kaepler dalam melihat Tari Tongan. Perspektif itu, rupanya juga dapat digunakan dalam memandang tari Jawa sebagai objek penelitian. Satu kesatuan dari tiga elemen itu saling mempengaruhi antara gerak arah kepala dalam tari putri, yang didominasi oleh kaki sebagai tumpuan gerak, dan tangan sebagai keseimbangan gerak. Melihat fenomena tari Jawa, torso juga memiliki peran yang penting dalam gerak. Hal yang sama juga terdapat pada bedaya, klasifikasi anggota tubuh dilengkapi dengan menggunakan torso. Penggunaan torso ini penting didalam menganalisis sebuah gaya yang akan membedakan sebuah sikap dari cara pandang pemilik budaya setempat. Cara pandang itu, digunakan metode eksplanasi Bambang Pudjasworo mengkaitkan aspek penting koreografi bedaya menjadi tiga pencandraan, yaitu tata hubungan antar gerak tarinya, tata hubungan gerak tari dengan ruang tarinya, dan tata hubungan gerak dengan irama tarinya.

1. Konsep tata hubungan antar gerak

Tubuh merupakan instrumen sebagai ekspresi dari gerak. Di dalam motif, unsur- unsur paling terkecil menjadi bagian penting dalam pembentukannya. Dalam satuan terkecil pada suatu gerak, hubungan antara elemen dasar menjadi hal yang paling dasar dalam mengklasifikasikan bagian tubuh terpenting dalam pembentukan gerak dalam motif. Pada kesatuan gerak-gerak itu tataran itu akan lebih tinggi pada suatu tata hubungan hirarki. Tata hubungan hirarki gramatikal artinya hubungan antara satu-satuan gramatikal yang satu merupakan bagian dari yang lebih besar. Masing-masing satuan disebut tataran gramatikal. Dengan meminjam istilah dalam linguistik, maka tata hubungan itu diklasifikasikan menjadi dua. Pertama, hubungan sintagmatis ialah kaitan (rangkaian) yang menyerupai rangkaian mata rantai, yang satu mengait dengan yang lain dan begitu seterusnya. Kedua, hubungan paradigmatis, yakni hubungan komponen yang satu dalam tingkat tertentu dengan komponen yang lain dapat dipertukarkan. Hal yang sama dikemukakan Anya Peterson, yang memandang bahwa Kaepler melihat gejala gerak-gerak tari yang pada tingkat makna bisa dipertukarkan dengan yang lain tanpa

harus merubah maknanya, disebut dengan allomorphokines.

Penjelasan diatas menguraikan struktur terkecil dalam tata hubungan antar elemen dasar diuraikan dalam empat bagian tubuh, yakni kepala, badan, tangan, dan kaki. Adapun elemen dasar sebagai struktur terkecil pada *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* gaya Yogyakarta, diuraikan sebagai berikut :

- a. Kepala
Sikap : Tegak lurus segaris dengan badan dengan pandangan mata tajam dan *manik* (bola mata selalu ada di tengah, tidak diperkenanan melirik)
Gerak : *coklekan* (kanan/kiri), *tolehan* (kanan/kiri), *jiling* (kanan/tengah/kiri), *pacak gulu* (tengah)
- b. Badan
Sikap : deg lan wiraganing badan
Gerak : *ngleyek* (kanan/kiri), *ngoyog* (kanan/kiri), *nglayang* (kanan), *mendhak* (kanan/tengah/kiri), *mumbul* (tengah)
- c. Tangan :
Sikap : *ngithing* (kanan/kiri), *ngruji* (kiri), *nyempurit* (kanan), *ngepel* (kanan)
Gerak : *njimpit* (kanan/kiri), *nyatok* (kanan/kiri), *kipat* (kanan/kiri), *seblak* (kanan/kiri), *ngregem* (kanan/kiri), *mandhe* (kanan/kiri), *cangkol* (kanan/kiri)
- d. Kaki :
Sikap : *mlumahing pupu* (paha terlentang), *dhengkul megar* (lutut membuka), *dlamakan malang* (telapak kaki melintang), *driji nyelekenhing* (jari kaki diangkat ke atas).
Gerak : *trisirig*, *sirig*, *encot* (tengah), *ingset* (kanan/kiri), *kicat* (kanan/kiri), *kengser* (kanan/kiri), *nyepak* (kanan/kiri), *gedrug* (kanan/kiri).

Pada tata hubungan yang bersifat hirarkis, dalam *Bèdhaya Bèdhah Madiyun* diuraikan berdasarkan pengelompokan mulai dari tataran terbesar kemudian tataran terkecil. Tataran itu diantaranya gugus, kalimat, frase, dan motif. Pembagian motif gerak berdasarkan *gendhing* yang digunakan dalam rekonstruksi *Bèdhaya Bèdhah Madiyun*. Dicontohkan, pada bagian gugus *Gendhing Gandakusuma* terangkai delapan kalimat gerak, yang diuraikan menjadi sembilan belas

frase, dan dua puluh dua motif gerak beserta sendhi yang digunakan di dalamnya. Kedelapan kalimat gerak itu diantaranya sembahkan dilanjutkan *nggrudha* kemudian mapan *ngenceng wetah*, *gidrah*, *lampah imbal*, *jangkung miling*, *impang ngewer udhet*, dan *pendhapan nyatok maju mundur*. Pada satu kesatuan antara motif itu terdapat *sendhi-sendhi* saling terkait yang tidak dapat digantikan, seperti *sembahkan* yang dilakukan pada awal tarian, sebagai satu kesatuan motif. Gerak *sembahkan* diakhiri dengan *seleh* tangan kiri diletakkan disamping kiri tubuh penari, hingga menyentuh lantai, sedangkan tangan kanan diletakkan diantara sela-sela lutut yang terangkat pada posisi sila. Kemudian dilanjutkan kedua posisi kaki bergerak ke sikap *ndodhok* (sikap kaki menekuk tajam), kemudian kaki kiri sebagai penumpu utama membantu mengarahkan putaran, *sendhi* ini dipergunakan sebagai penghubung menuju posisi menghadap kearah kiri penari. Gerakan dilanjutkan *sendhi panggel ngregem udhet*. Kemudian dilanjutkan dengan *nggrudha*, yang dilakukan dalam delapan hitungan, kemudian *sendhi gedrug kiri* dan diakhiri dengan *ngenceng wetah*.

2. Konsep Tata Hubungan Antar Gerak Dengan Ruang Tari

Pendopo sebagai ruang tari dalam budaya, memiliki bentuk ruang balok yang membentuk tiga dimensi yang memiliki panjang, lebar, dan tinggi, sehingga memiliki garis kedalaman. Garis kedalaman, sangat mempengaruhi audiensi dalam memandang suatu budaya. Pada sekelompok penari budaya menggunakan variasi desain ruang sebagai bentuk dari formasi pola lantai atau rakit. Arah hadap penari tunggal maupun kelompok tidak terpaku pada satu arah, karena sangat mungkin untuk membentuk seperti arah empat penjuror mata angin, depan – belakang membentuk garis membujur, kanan – kiri membentuk garis horisontal, sudut depan kanan dan kiri, maupun sudut belakang kanan dan kiri, membentuk garis diagonal. Garis ini membantu memperkuat tema sebagai bingkai dalam sebuah penggambaran *rakit-rakit* dalam budaya.

Arsitektur bangunan pendopo memiliki titik sumbu sebagai pusat dari struktur bangunan yang disebut dengan uleng. Pada Bangsal Kencana yang merupakan bangsal utama yang dimiliki keraton Yogyakarta, berfungsi sebagai tempat sakral bagi

seorang raja untuk memimpin segala bentuk upacara, terutama pada saat Sri Sultan memperingati kenaikan tahta atau *jumenengan*. Bangsal Srimanganti merupakan salah satu bangunan bentuk pendopo yang berada di lingkungan keraton, ukurannya lebih kecil dari pada Bangsal Kencana. Hingga saat ini, Bangsal Srimanganti difungsikan sebagai tempat pertunjukan dan pertemuan bagi tamu Sultan. Pada titik pusat pendopo dihiasi dengan lampu *robong* yang lebih sederhana dibandingkan lampu *robong* yang berada di Bangsal Kencana. Saka (tiang) yang ada pada *saka guru*, cenderung lebih tinggi dari pada saka yang lain seperti saka rawa yang terletak di sekeliling pendopo dan *saka santen*, yang berada di tengah saka rawa. Saka santen hanya terdapat pada bagian utara dan selatan pendopo dan biasanya terdapat hiasan ukiran yang indah. Bentuk ruang di antara empat saka guru, memiliki ukuran area yang lebih kecil dibandingkan ukuran pendoponya. Bentuk ruangan *saka guru*, tidak membentuk bujur sangkar, melainkan *bata* (gambaran mengenai batu bata) atau berbentuk persegi panjang, yang memiliki ruang dengan sisi panjang, sisi lebar, dan sisi tinggi yang sama. Bentuk ruangan ini menggunakan sisi-sisi sejajar yang sama, dengan masing-masing garis dimensinya. Panjang dapat diartikan sumbu x, yang tentu akan sama pada ukuran panjang sisi yang lain. Diikuti pula pada lebar yang diartikan sumbu y dan tinggi diartikan sebagai sumbu z, yang masing-masing ukuran lebar dan tingginya juga sama, sehingga membentuk tata ruang pada wilayah *saka guru* tampak simetris dan menyiratkan kesan lebih agung.

Ruang saka guru pada pendopo dalam budaya keraton Jawa, dipercaya dan dianggap sebagai adanya sumber-sumber kekuatan halus. Pada ruangan itu juga *hendhel* dan *batak*, memperlihatkan titik klimaks dari sebuah alur dramatik pertunjukannya. Adanya peleburan kedua penari juga merupakan sebuah manifestasi dari pandangan filosofis dari pemilik budaya itu tentang lingkungannya. Pertemuan *hendhel* dan *batak*, dipercaya sebagai simbolisasi antara wanita dan pria, sebagai bentuk dari pada ritus kesuburan, dan adanya oposisi biner di dalamnya. Pada bedaya ini, *uleng* (bagian titik pusat pada atap pendopo) juga difungsikan sebagai pusat garis yang disadarkan pada penari, sebagai *dead center* (titik pusat) yang menandakan itu adalah titik tengah pada suatu ruang. Titik itu sebagai tanda untuk menolong penari dalam menjaga kerapian pembentukan

garis-garis dan rakit pada bedaya. Adanya bentuk garis tersebut membantu penataan jarak yang dilakukan oleh penari dengan rasa mereka, sehingga terlihat rapi. Dari bentuk perpindahan garis-garis dalam ruang dengan membentuk rakit, memiliki nilai estetis tersendiri pada bedaya. Jangga sebagai penari yang secara postur paling tinggi dan berada di posisi tengah, maka diwajibkan untuk menjaga titik pusat, terutama pada *rakit lajur* dan *rakit tiga-tiga*.

Perpindahan *rakit*, menjadi hal terpenting dalam sebuah koreografi bedaya. Perpindahan ini memiliki ikatan yang erat pada *sendhi* yang digunakan untuk beralih ruang. *Sendhi* yang digunakan tentu tidak akan selalu sama pada sebuah perpindahan yang selalu digunakan dalam koreografi bedaya. Namun, itu merupakan suatu variasi dan ciri khas dari tiap keberadaan produk bedaya dari masa-kemasa. Pada umumnya, motif gerak yang digunakan pada bedaya, ketika mlebet lajur menggunakan lampah imbal yang dilakukan sebanyak satu setengah kali pengulangan motifnya, yang kemudian diteruskan *sendhi ngancap*, sebagai bentuk tata hubungan gerak menuju rakit mlebet lajur. Hampir semua bedaya gaya Yogyakarta didominasi rakit ajeng-ajengan sebelum terjadi proses *mlebet lajur*. Hal ini merupakan sebuah keterkaitan antara satu pola lantai dengan pola lantai yang lain, yang menjadi sebuah ciri khas dari sebuah bedaya. Dengan demikian penari akan terarah dan terbantu melalui *rakit* untuk melakukan perubahan rakit, dan sebagai tata hubungan dalam proses mlebet lajur. Sehingga keterkaitan *rakit-rakit* menjadi sebuah penentu yang jelas sebagai penuntun arah penari dalam perpindahan formasi ruang.

Peranan *sendhi* pada perubahan-perubahan *rakit* cukuplah penting. *Sendhi-sendhi* pada perubahan *rakit* selain berfungsi menghubungkan antara satu rakit ke rakit yang lain, juga menjadi penghubung dari satu motif gerak ke motif gerak yang lain. *Sendhi* sebagai gerak transisi mempunyai variasi. Misalnya pada formasi *rakit ajeng-ajengan*, terdapat *sendhi* yang menghubungkan motif gerak terakhir dengan menggunakan *sendhi nyamber* atau *ngancap*. *Sendhi* ini merupakan proses perubahan dari *rakit ajeng-ajengan* menuju *mlebet lajur*. Kedua gerak *sendhi* ini mempunyai sifat gerak *trisig*. *Sendhi* lain untuk *mlebet lajur* adalah motif gerak berjalan atau *lampah*, yaitu *lampah semang* dan *lampah gajah ngoling*, yang selalu dikaitkan dengan *sendhi ngancap* sebagai *sendhi* yang tidak dapat

terpisahkan dari motif gerak sebelumnya. Motif gerak *sendhi ngancap* dan *nyamber* sangat mungkin ada pula pada bedaya- bedaya lain.

Pada *Bèdhaya Bèdhah Madiyun*, digunakan motif gerak lampah imbal sebagai gerak yang menghubungkan proses perpindahan dari *rakit ajeng-ajengan* menuju *rakit lajur*, dengan menggunakan *sendhi ngancap*, yang dilanjutkan dengan motif gerak *jangkung miling*.

C. Tata Hubungan Antara Gerak Dengan Irama Tari

Gendhing sebagai iringan tari tidak akan terlepas dari keterkaitannya dengan aspek gerak. Kedua hal itu mempunyai tata hubungan yang secara struktural saling menguatkan. Hal ini mempengaruhi ekspresi gerak penari. Mengulas tentang karawitan sebagai iringan tari, maka terekspresikan pula aspek tempo dan ritme karawitan serta gerak tarinya. Pengertian tempo dalam tari adalah kecepatan tarian ditentukan oleh jangka waktu dalam mana dapat diselesaikan serentetan gerak tertentu dalam jangka waktu pada tubuh seorang penari menyelesaikan sebuah rangkaian gerak. Sedangkan ritme mempunyai pengertian pola gerak dimana ada serangkaian permulaan, perkembangan, dan akhir yang mengarah ke struktur : awal – tengah – akhir, dan dapat dibandingkan dengan ritme pada musik atau iringan tari. Kedua aspek tersebut akan melahirkan aksentuasi atau tekanan serta kualitas tertentu pada bentuk tarinya maupun bentuk iringannya.

Bèdhaya Bèdhah Madiyun gaya Yogyakarta, memiliki struktur iringan, yang diawali dengan *Ladrang Gati Branta laras pelog pathet nem*, irama I antal (nuansa agung) . Iringan ini digunakan untuk mengiringi penari bedaya masuk ke area tari di pendopo dengan gerakan kapang-kapang. Kesan iringan yang agung, berwibawa, selaras dengan motif gerak *kapang-kapang*. Tempo iringan yang tergolong cepat, yang mempunyai ciri seperti lagu mars, mempunyai aksan yang kuat pada akhir tiap ketukan. Dikaitkan dengan motif gerak kapang-kapang yang diwujudkan dengan sikap tegak, langkah yang tenang, kontras dengan tempo *gendhingnya*, tangan yang diam dalam posisi merentang agak membuka (rendah) di samping torso, serta pandangan yang lurus ke depan, menjadi satu kesatuan kesan yang melahirkan nuansa garap gerak dan iringan yang agung namun heroik.

Setelah *Ladrang Gati Branta* dilanjutkan *Gendhing Gandakusuma laras pelog pathet nem*, irama I antal (irama lambat). *Gendhing Gandakusuma* merupakan bagian awal dari tari bedaya, berirama lambat sehingga menimbulkan kesan tenang. Selain itu jalinan nada-nada pada *gendhing* ini membentuk kesan agung. Gerak tari yang diwujudkan pada bagian ini mempunyai sifat lembut, dengan gerak lengan bawah yang cenderung tidak variatif seperti pada motif gerak ngenceng dan nggrudha. Akan tetapi ada pula motif gerak yang lebih ornamentik pada *Gendhing Gandakusuma* ini, yaitu motif gerak *gidrah*, *jangkung miling*, *impar ngewer udhet*, dan *pendapan nyatok majeng mundur*. Gerak- gerak yang ornamentik pada lengan, serta gerak kaki yang lebih variatif tetap dibingkai oleh tempo gerak yang lambat sehingga keagungan suasana tetap terjaga.

Gendhing kedua pada bagian tengah koreografi adalah *Ladrang Gambuh Awis- awis laras pelog pathet nem*. Irama *ladrang* untuk bedaya ini digunakan irama II antal (irama lambat). Suasana *gendhing* bernuansa agung yang diwarnai oleh suasana sedikit *sereng*. *Sereng* dalam *gendhing* ini, bernuansa atau memiliki karakter suasana untuk bersegera melakukan perlawanan (persiapan perang). Pada bagian ini bila dikaitkan dengan *gendhing* dan tema maka perwujudan tarinya seolah-olah menggambarkan suasana kegalauan atau suasana kerisauan hati Adipati Madiun yang harus berperang mempertahankan wilayahnya dari serangan musuh. Pada bagian ini terdapat motif gerak tertentu yang diulang dua kali yaitu motif gerak *gudhawa*, atrap sumping dan ngenceng. Motif gerak *gudhawa asta minggah* dan pertama dilakukan pada rakit lajur, atrap sumping dengan arah hadap semua penari ke satu arah yaitu kearah samping kanan audiensi. Pada motif gerak ngenceng wetah, dilakukan dalam pola lantai lajuran, atau dengan posisi penari menghadap ke audiensi. Dilanjutkan, menuju pola lantai rakit ajeng-ajengan (terbagi menjadi dua kelompok penari). Motif gerak *gudhawa* (yang dimaksudkan *gudhawa asta minggah* dan *gudhawa*) dan atrap sumping diulang kembali, dalam pola lantai yang sama (*rakit ajeng-ajengan*). Pada bagian selanjutnya motif gerak ngenceng wetah, arah hadap penari saling berlawanan *adu kiwa* antar kelompok (*rakit iring-iringan*). Perubahan pola lantai, dengan perubahan arah hadap yang lain (*rakit ajeng-ajengan*), diisi dengan *sendhi gedrug kiwa* dan motif gerak *nggrudha*.

Motif gerak yang berulang-ulang yang dilakukan serta motif gerak yang bervariasi dipadukan dengan pola lantai yang berubah-ubah, dapat diinterpretasikan suatu kondisi ketidakstabilan atau keresahan. Pada motif atrap sumping kedua, pola lantai berupa rakit ajeng-ajengan (dua kelompok penari yang saling berhadapan). Bagian akhir dari koreografi pada *Ladrang Gambuh Awis-Awis* ini diakhiri dengan motif gerak *sendhi nyamber nyathok kiwa*.

Sendhi ini sebagai peralihan menuju bagian selanjutnya yaitu *rakit baris*, yang diiringi *Ladrang Gurisa Mengkreng*. Suasana kegalauan dari Adipati Madiun tidak tampak secara signifikan pada gerak tarinya karena perwujudan tarinya yang simbolik, namun dapat diinterpretasikan bahwa motif gerak yang cenderung lebih variatif dibandingkan dengan motif gerak bagian *Gendhing Gandakusuma*, dapat disimpulkan sebagai suasana yang menggambarkan keraguan namun kemudian bertekad menyiapkan perlawanan. Syair dari tembang *Ladrang Gambuh Awis-Awis* ini lebih signifikan menunjukkan keresahan Adipati Madiun.

Gendhing selanjutnya setelah *Ladrang Gambuh Awis-Awis* adalah *Ladrang Gurisa Mengkreng*, ialah salah satu *gendhing* yang terdapat pada bagian tengah pada struktur penyajian. Pada *ladrang* tersebut terdapat dua bagian. Bagian itu terdiri dari umpak dan gerongan. *Gendhing* tersebut umumnya digunakan dalam *beksan gagah* (tari gagah), dan untuk peran *wanara* (kera), namun menggunakan irama I *seseg* atau *cepat* (cepat). Irama I pada *gendhing* tersebut memancarkan nuansa yang gagah dan atraktif, yang terasa pula nuansa itu pada tari. Ungkapan ekspresi dari bedaya mempengaruhi penggunaan *gendhing* yang dikemas dalam sajian yang lebih halus dan lembut. *Ladrang Gurisa Mengkreng* diterapkan dengan irama II *antal* (pelan). Pada *gendhing* tersebut, batak dalam pola lantai *rakit baris* melakukan motif gerak *lampah sekar miring* mengitari penari pada sisi kiri audiensi, dan *kicat ngewer udhet* mengitari penari pada bagian sisi kanan audiensi. Bila dikaitkan dengan tema maka *gendhing* dan gerak tarinya menjadi selaras. Motivasi yang terpancar dari gerak tari serta pola lantai dapat diinterpretasikan tentang Panembahan Senopati yang sedang mempersiapkan pasukannya. Batak yang menari mengitari rakit baris dapat diinterpretasikan sebagai gambaran Panembahan Senopati yang sedang mempersiapkan pasukannya. Adanya

semangat juang untuk menundukkan Madiun, sesuai dengan nuansa *gendhingnya*. Dengan demikian tentu, sajian dengan irama II *antal* akan berkaitan dengan konteks bedaya yang lembut namun juga selaras dengan tema yang membingkai.

Gendhing yang selanjutnya sebagai wadah inti cerita adalah *ketawangan* (berbentuk *gendhing ketawang*) yaitu Ketawang Mijil Wedaringtyas laras Pelog pathet nem, dengan irama II *antal*. *Gendhing* ini bernuansa lembut, jalinan nada-nada yang ditimbulkan membangkitkan nuansa tenang, dan romantis. Nama *gendhing* yang bernama Wedaringtyas memang selaras dengan nuansa itu. Wedar berarti *diblakakake, diwalehake, dilahirake*, yang memiliki pengertian dalam Bahasa Indonesia 'diungkapkan', dan *Tyas* mempunyai arti ati. Kedua kata tersebut, dapat dimaknakan 'perasaan yang diungkapkan'.

Pada bagian tersebut, motif gerak yang digunakan *batak* dan *hendhel* kontras dengan ketujuh penari lainnya (*jangga, dhada, buntul, hapit ngajeng, hapit wingking, hendhel wedhalan ngajeng* dan *hendhel wedalan wingking*). Ketujuh penari tersebut, menggunakan motif gerak *ukel tawing jengkeng* yang dilakukan secara rampak. Pada tokoh *batak* dan *hendhel* digunakan motif gerak yang kontras. *Batak* (Panembahan Senapati), menggunakan motif gerak *lampah sekar majeng* dan *pendhapan majeng nyathok asta kalih*. Kesan yang ditimbulkan dari gerak *batak* adalah tenang dan yakin. Bila dilitik dari tema yang membingkai, dapat diartikan sebagai bentuk rayuan untuk menaklukkan *hendhel* (Retno Dumilah). Lain halnya pada motif gerak yang digunakan oleh *hendhel*, yakni *kicat ebat* dan *thinting* ke kanan dan ke kiri. Pada motif tersebut *hendhel* melakukan motif gerak, yang memberi kesan menolak dan menghindar. Gerak *hendhel* lebih menonjolkan kesan atraktif menantang, dan *hendhel* lebih banyak menggunakan ruang gerak yang variatif dengan desain gerak yang lebih kaya dibandingkan *batak*. Kesan – kesan yang diwujudkan oleh kedua tokoh tersebut, diartikan sebagai peperangan. Wujud dari peperangan ini, secara visual tidak dilakukan dengan sungguh-sungguh oleh Panembahan Senapati. Perwujudan ini tampak pada properti tari yakni keris, yang tidak digunakan oleh Panembahan Senapati untuk berperang. Luluhnya *hendhel* akibat rayuan *batak*, digambarkan dalam motif gerak *nyamber* yang dilakukan seperti kupu tarung, untuk menuju area di bawah uleng yang dilanjutkan dengan motif

gerak lembahan sirig mubeng. Pada ketawangan di bagian umpak ke tiga, irama menurun menjadi rep (ke bentuk lirihan atau lirih). Pada saat rep, secara aural terdapat tembang yang dibawakan oleh sindhen, yang diiringi oleh instrumen tertentu yakni *rebab*, *gender*, *gambang*, *kendhang*, dan *keprak*. Pada bagian *rep* pula, *rebab* sebagai *pamurba lagu* (yang memimpin, menguasai, dan mengarahkan lagu yang dimainkan) membawa warna yang sangat romantis pada bentuk ketawangan. Tampaknya peperangan dan percintaan oleh batak dan hendhel divisualisasikan secara lebih jelas namun tetap dibingkai dengan gerak yang simbolis.

Berkaitan dengan tema peperangan dan percintaan pada koreografi *Bêdhaya Bêdhah Madiyun*, terasakan nuansa yang khas dari bentuk *gendhing*. *Gendhing* yang digunakan didominasi oleh *gendhing* yang bernuansa romantis, akan tetapi pada syair lagu yang digunakan di dalam tari menggambarkan peperangan. Hal tersebut juga dikemukakan oleh Felicia Hughes dalam wawancaranya pada Almh. B.R.Ay Yudonegoro, bahwa *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* menggunakan *gendhing* yang bernuansa percintaan, tetapi syair yang digunakan menceritakan peperangan. Suasana romantis juga terbentuk dan terangkai dari susunan nada-nada gamelan yang ditimbulkan dari berbagai instrumen. Selain itu masing-masing instrumen gamelan mempunyai karakter yang berbeda-beda. Instrumen seperti rebab, dapat menampilkan kesan tenang, romantis atau bahagia, jikalau suara instrumen ini lebih dominan dalam orkestra gamelan. Sedangkan instrumen yang bersifat perkusi seperti demung, saron, peking, bonang barung dan bonang penerus, membawa sifat membentuk dan membawakan lagu pada irama *gendhing*. Keras lembutnya pukulan, instrumen ini (juga instrumen gamelan lainnya) akan memberi kesan atau nuansa pada suatu *gendhing*. Instrumen kenong, kempul, dan gong, berfungsi menjaga tempo pada suatu *gendhing*. Semua instrumen ini dipukul atau dimainkan bersama, saling mengisi, membentuk harmoni. Suasana *gendhing* bernuansa romantis, penuh semangat, marah, sedih dan lain sebagainya adalah karena faktor-faktor pilihan nada-nada yang dibuat dalam suatu *gendhing*, keras lemahnya pukulan pada gamelan, dominasi instrumen mana yang ditonjolkan, dan faktor syair tembang yang dilantunkan. Dalam karawitan Jawa, laras slendro maupun pelog, suatu *gendhing* selalu dibingkai oleh pathet. Pengertian pathet adalah pengaturan nada gamelan yang berlaku dalam laras

gamelan pelog maupun slendro yang memberikan keindahan dan harmonisasi pukulan gamelan.

III. PENUTUP

Pelestarian tari di Keraton Yogyakarta dilakukan dengan berbagai upaya, seperti salah satunya pada, *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* gaya Yogyakarta. Bedaya ini direkonstruksikan oleh R.Ay Kadaryati dan hasilnya dipertunjukkan pada tanggal 21 Juni 2014. Sebagai tari produk keraton, senantiasa digunakan acuan berupa naskah tari (dance script) yang lazim disebut Serat Bedhaya atau Serat Lampahan Beksa. Proses rekonstruksi bedaya ini diawali observasi di lingkungan Keraton Yogyakarta yaitu ke perpustakaan Kridha Mardawa Parwa Budaya, dan kepada keluarga pemucal bedaya yang telah almarhumah yaitu B.R.Ay Yudonegoro, yang pada masa lalu pernah membimbing rekonstruksi *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* (pada tahun 1983) yang dilakukan oleh Titik Agustin. Melalui pelacakan naskah bedaya pada keluarga B.R.Ay Yudonegoro didapat naskah bedaya yang berjudul "Pratelan Beksa Bedhaya Bedah Madiyun". Observasi dilakukan pula oleh R.Ay Kadaryati keluar wilayah Yogyakarta, yaitu ke Mangkunegaran. Hal ini dilakukan karena Kadipaten Mangkunegaran mempunyai hubungan sejarah dengan Keraton Yogyakarta yaitu pada masa Hamengkubuwono VII. Mangkunegara VII menikah dengan puteri Hamengkubuwono VII yaitu Kanjeng Ratu Timoer. Pada masa pemerintahan Mangkunegoro VII, tari gaya Yogyakarta diserap ke dalam lingkungan istana Mangkunegaran. Pada masa selanjutnya, puteri Mangkunegara VII yaitu Gusti Noeroel dan puteri-puteri dari Mangkunegaran, khusus belajar tari klasik gaya Yogyakarta di Kridha Beksa Wirama di Yogyakarta yang dipimpin oleh Pangeran Tejakusuma (pamanda dari G.K.R. Timoer).

Penelusuran naskah tari disertai observasi yang cukup mendalam dilakukan oleh R.Ay Kadaryati karena naskah yang akan dijadikan dasar rekonstruksi *Bêdhaya Bêdhah Madiyun* tidak ditemukan pada perpustakaan Keraton Yogyakarta. Proses penelusuran naskah sebagai bagian dari proses penciptaan (dalam hal ini proses rekonstruksi) penting untuk diketahui karena akan mempunyai hubung kait dengan hasil rekonstruksi berupa produk, yaitu *Bêdhaya Bêdhah Madiyun*. Tampaknya acuan naskah yang digunakan adalah naskah tari milik almarhumah B.R.Ay Yudonegoro. Pada naskah ini terdapat persamaan

dengan naskah tari yang berada di perpustakaan Reksa Pustaka Mangkunegaran, yaitu pada aspek sindhenan, rakit-rakit yang dipergunakan, serta struktur gerakan yang mayoritas hampir sama.

Penelitian *Bédhaya Bédhah Madiyun* menggunakan pendekatan koreografis dengan meminjam konsep tari dari barat, khususnya konsep La Meri dan juga konsep tari Jawa yang ada pada kultur tari Jawa gaya Yogyakarta. Persoalan tema, desain dramatik (dramatic design), desain atau pola lantai (floor design), serta yang berkaitan dengan elemen-elemen koreografi, digunakan konsep La Meri. Sedangkan bagaimana tari Jawa khususnya bedaya dipandang sebagai suatu koreografi yang saling terkait dan saling memberi makna antara gerak tari, rakit (pola lantai), dan iringan, maka cara eksplanasinya lebih menekankan pada tata hubungan. Pembagian eksplanasi dari cara pandang Bambang Pudjasworo dalam mengeksplanasikan bedaya, dipinjam untuk membedah Koreografi *Bédhaya Bédhah Madiyun* yaitu, (1) tata hubungan antar gerak, (2) tata hubungan antara gerak tari dan ruang lantai, (3) serta tata hubungan antara gerak dengan irama tari.

Metode analisis mengenai koreografi *Bédhaya Bédhah Madiyun*, digunakan metode analisis Janet Adshhead yaitu mencakup empat tataran, yakni (1) Discribing (mendiskripsikan tarian) (2) Discerning (mengkaitkan koreografi dalam komponen-komponen tari) (3) Interpreting (interpretasi) dan (4) Evaluating (evaluasi). Tahap itu menguraikan tanpa memetakan, sehingga penjelasan pada tahap-tahap tersebut bisa saling terkait.

Melalui analisis koreografi dapat diketahui citra *Bédhaya Bédhah Madiyun* yang tersiratkan melalui aspek-aspek koreografinya yaitu tema, gerak, penari, iringan, pola lantai, serta kostumnya. Melalui tata hubungan antar aspek-aspek itu, didapat kesimpulan bahwa *Bédhaya Bédhah Madiyun* hasil rekonstruksi R.Ay Kadaryati memiliki keunikan pada aspek gerak dan pola lantai. Motif gerak *gudhawa* pada bedaya ini, tampaknya dari aspek struktur gerak, tidak lazim ditemukan pada bedaya lain. Selain itu pola lantai pada bagian tengah dan bagian klimaks koreografi, merupakan desain yang cenderung mendatar, horisontal atau garis membujur. Pada bagian klimaks yang disebut bagian rakit baris dan rakit gelar, pola-pola lantai yang terwujud menampilkan

kesan tegas. Pada lazimnya bagian rakit gelar, digunakan pola lantai yang cenderung memiliki garis lengkung atau cenderung bersifat melingkar yang dalam tradisi bedaya disebut lumbungan.

Hal menarik penggunaan rakit baris dengan perwujudan sembilan penari berada dalam dua garis berbanjar, dengan arah hadap kedepan dalam motif gerak kicat mandhe udhet, memberi kesan rapi, tegas, berdisiplin. Variasi dari rakit baris pada bagian selanjutnya, memberi kesan yang lain. Penonjolan tokoh justru dihadirkan karena variasi ini. Rakit baris dengan penari yang saling berhadapan dalam dua garis berbanjar, serta satu penati bergerak secara berbeda, sangat jelas menampilkan tokoh ini, yaitu Panembahan Senapati yang diperankan batak. Diinterpretasikan pada bagian ini, Panembahan Senapati yang sedang mempersiapkan pasukannya. Pada bagian rakit gelar, manifestasi bagian inti yang disebut pola lumbungan, diwujudkan dalam bentuk yang tampak berbeda yaitu dua garis horisontal yang ditempati masing-masing baris oleh tiga penari dan empat penari secara berhadapan dalam level rendah. hal ini memberi kesan menonjol pada penari batak (memerankan Panembahan Senapati) dan hendhel (memerankan Retna Dumilah). Kedua penari pemeran utama ini, bergerak dalam level sedang dan tinggi, sehingga dua tokoh inti ini cukup jelas ditonjolkan.

Keunikan dari koreografi bedaya ini tampaknya selain karena memang bedaya ini memiliki hal yang khas, juga berkaitan dengan persoalan penafsiran naskah tari oleh rekonstruktor. Sebagai rekonstruktor ia mempunyai ruang untuk menafsirkan teks naskah tari yang merupakan sumber acuan perwujudan tarinya. Sebuah rekonstruksi akan sangat mungkin untuk berubah dari teks acuan, namun tentunya tidak merubah substansi. Mengingat tari sebagai artefak yang hidup, dan berkembang sesuai zaman dan waktu.

Patut pula dipahami oleh pelaku seni yang berkaitan dengan rekonstruksi, bahwa kegiatan yang bersifat rekonstruksi pada bidang tari, menuntut sikap dan tindakan hati-hati, yang berbeda sifatnya dengan perancangan tari. Pada kegiatan perancangan tari, terbuka luas ruang untuk inovasi, sedangkan pada rekonstruksi lebih menekankan kesetiaan pada teks sebagai acuan.

SUMBER ACUAN

A. Sumber Tercetak

- Adshead, Janet. 1978. *Dance Analysis : Theory and Practice*. London: Cecil Court.
- Brakel - Papenhuijzen, Clara. 1942. *The Secred Bedhaya Dances of The Kratons of Surakarta and Yogyakarta*. Leiden : Drukkollektief "Van Onderen".
- Bedhaya Suryasumirat : Manghayubagyo Boyong Dalem K.G.P.A Mangkoenegoro IX Sekalian Kanjeng Bandoro Raden Ayu Aria Mangkoenagoro IX, 7 Juli 1990. Milik Kabupaten Rekso Budaya Mangkunegaran : Reksopustoko Surakarta.
- Brongtodinigrat, K.P.H. 1978. *Arti Kraton Yogyakarta*. Yogyakarta : Museum Kraton Yogyakarta.
- Djoharnurani, Sri. 1992. "Bedhaya Sang Amurwabumi yang tersurat dan tersirat" dalam *SENI* jurnal pengetahuan dan penciptaan seni. Badan Penerbit ISI Yogyakarta, II/04-Oktober 1992.
- Hadiwidjojo, K.G.P. H. 1981. *Bedhaya Ketawang : Hubungan dengan Ilmu Perbintangan dan Tarian Sakral di Candi-candi*. Jakarta : Balai Pustaka
- Hersapandi (ed). 2009. *Bedhaya Purnama Jati Karya KRT. Sasmintadipura : Ekspresi Seni Jagad Tari Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta : Cipta Media.
- Kebudayaan Kraton Sebagai Puncak Kebudayaan Daerah Pelestarian Warisan Adiluhung Leluhur Bangsa Menyongsong Era Tinggal Landas.1992. Oleh Yayasan Trah Hamengkubuwono VII - Karaton Surakarta - Kerabat Puro Mangkunegaran. Diselenggarakan di Wisma Kagama Kampus UGM (Universitas Gajah Mada) Yogyakarta.
- Kusmayati, Hermien A.M. 1986. *Bedhaya di Pura Pakualaman : Pembentukan dan Perkembangannya 1909 - 1987*. Tesis tidak diterbitkan. Yogyakarta : Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- Lelyveld, Th. B. Van.1931. *De Javaansche Danskunst*. Terjemahan : K.R.M.T Husodo Pringgokusumo. "Seni Tari Jawa". Amsterdam : Van Hokelma & Warendrof.
- Nurhajarini, Dwi Ratna., et.al.1999. *Sejarah Kerajaan Tradisional Surakarta*. Proyek Investigasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional Direktorat Jendral kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. CV. Ilham Bangun Karya.
- Pudjasworo, Bambang. 1978. *Studi Analisa Konsep Estetis Tari Bedhaya Lambangsari*. Skripsi tidak diterbitkan.Yogyakarta : Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- _____. 1984. "Pengaruh Sistem Nilai Budaya dan Kaum Ningrat Jawa Terhadap Kehidupan Seni Tari Keraton Yogyakarta".Yogyakarta : Akademi Seni Tari Indonesia.
- _____. 1993. "Tari Bedhaya Kajian Tentang Konsep Estetik Tari Putri Gaya Yogyakarta" dalam *SENI* jurnal pengetahuan dan penciptaan seni. BadanPenerbit ISI Yogyakarta, III/02-April 1993.
- Poerwadarminta. W.J., et.al. 1939. *Baoesastra Djawa*. Batavia : B. Wolters' Uitgever Maatschappij N.V Groningen.
- Poespaningrat, Pranoedjo. 2008. *Kisah Para Leluhur dan Yang Diluhurkan : Dari Mataram Kuna sampai Mataram Baru*. Yogyakarta : Kedaulatan Rakyat.

- Roeye, Anya Peterson. 2007. *The Anthropology of Dance*. Terjemahan : F.X. Widaryanto. *Antropogi Tari*. Bandung : STSI Press Bandung.
- Sayid. R.M. 1984. "Ringkesan Carita Dumading Para Widadari, Terus Dadi Pamatayanig Badhaya : Jogeding Badhaya". Sala : Kebonan Kadipolo.
- Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta : Sinar Harapan
- Soedarsono, R.M. 1992. *Pengantar Apresiasi Seni*. Jakarta : Balai Pustaka.
- _____. 1997. *Wayang Wong : Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta : Gajah Mada University Press.
- Soeratman, Darsiti. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830 - 1939*. Yogyakarta : Tamansiswa.
- Suerjodiningrat, B.P.A. *Babad lan Mekaring Joged Jawi*. Yogyakarta : Kolf Bunning. 1943. p.3
- Suharti, Theresia. 1983. *Sekelumit Catatan Tentang Tari Putri Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta : Akedemi Seni Tari Indonesia.
- _____. 1990. *Tari di Mangkunegaran Suatu Pengaruh Bentuk dan Gaya Dalam Dimensi Kultural 1916 - 1988*. Tesis tidak diterbitkan. Yogyakarta : Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- _____. 2004. "Bedhaya Keraton Yogyakarta : Sebuah Media Pewaris Budaya yang Sarat Makna". Dalam Jurnal "SENI" Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni. X/02 Agustus 2004. Yogyakarta : BP ISI Yogyakarta.
- Suharto, Ben. 1987. "Pengamatan Tari Gambyong Melalui Pendekatan Berlapis Ganda". Makalah dalam Temu Wicara Etnomusikologi III di Medan.
- Sri Susuhunan Pakoe Boewono XII. 1992. "Harapan Karaton Surakarta Kepada Masyarakat Masa Kini Dalam Posisinya Ditengah Perubahan Zaman". Seminar Kebudayaan Posisi Keraton Ditengah Perubahan Zaman. Surakarta : Karaton Surakarta Hadiningrat.
- Wibowo, Freed. 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta : Dewan Kesenian Provinsi DIY.
- Yayasan Siswa Among Beksa. 2012. *60 Tahun Tapak Siswa Among Beksa 1952 - 2012*. Yogyakarta : Alocita.

B. Manuskrip

Kawedanan Hageng Punakawan Kridha Mardawa Karaton Yogyakarta. T.th. "Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi : *Bedhaya Gandakusuma*". Yogyakarta, dok. No. B/S 15.

Kawedanan Hageng Punakawan Kridha Mardawa Karaton Yogyakarta. T.th. "Serat Pasindhen Bedhaya Utawi Srimpi : *Bedhaya Gandakusuma*". Yogyakarta, dok. No. B/S 18.

Dokumen Pribadi Alhm. B.R.Ay Yudanegara. 1983. "*Pratelan Beksa Bedaya Bedah Madiun*". Yogyakarta.

Reksa Pustaka, Kadipaten Pura Mangkunegaran. T.th. "Gerongan Badhaya 'Bedhahipun Madiun' : *Gendhing Gandakusuma*". Surakarta, F.108.

C. Videografi

"*Bedhaya Bedhah Madiun*" Gaya Mangkunegaran. 1987. Dalam acara menyambut rombongan tamu dari Jepang yang diketuai oleh Mr. Masyumoto. Dok. R.Ngt. Ng Suyati Tarwo Sumosutargio.

"*Gladhi Resik Bedhaya Bedhah Madiyun Gaya Yogyakarta*". 21 Juli 2014. Dalam acara *gladhi resik* Rekonstruksi *Bedhaya Bedhah Madiyun* gaya Yogyakarta,

kerjasama keraton Yogyakarta dan Dinas Kebudayaan Provinsi Istimewa Yogyakarta. Dok. Ditta Novita A. Kusumo.

"Rekonstruksi Bedhaya Bedhah Madiyun". 21 Juli 2014. Dalam acara pentas Rekonstruksi Bedhaya Bedhah Madiyun gaya Yogyakarta, kerjasama keraton Yogyakarta dan Dinas Kebudayaan Provinsi Istimewa Yogyakarta. Dok. Ditta Novita A. Kusumo.

"Gladhi Resik Bedhaya Bedhah Madiyun Gaya Yogyakarta". 21 Juli 2014. Dalam acara

gladhi resik Rekonstruksi Bedhaya Bedhah Madiyun gaya Yogyakarta, kerjasama keraton Yogyakarta dan Dinas Kebudayaan Provinsi Istimewa Yogyakarta. Dok. Ditta Novita A. Kusumo.

"Rekonstruksi Bedhaya Bedhah Madiyun". 21 Juli 2014. Dalam acara pentas Rekonstruksi Bedhaya Bedhah Madiyun gaya Yogyakarta, kerjasama keraton Yogyakarta dan Dinas Kebudayaan Provinsi Istimewa Yogyakarta. Dok. Ditta Novita A. Kusumo.

MAKNA SIMBOLIS *BEDHAYA HAGOROMO* KARYA DIDIK HADI PRAYITNO

Denny Eko Wibowo

Mahasiswa S1 Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Jl.Parangtritis km.6,5 Sewon, Bantul, Daerah Istimewa Yogyakarta
Email: denny.ewibowo84@yahoo.co.id

Pembimbing 1: Dr. Sumaryono, MA. Pembimbing 2: Dra. Tutik Winarti, M.Hum. lulus tahun 2015.

Abstrak

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui makna-makna simbolis yang terdapat pada *Bedhaya Hagoromo*. Peneliti menggunakan pendekatan antropologi (*hermeneutik*) dalam membedah simbol dan berbagai tafsiran maknanya. Peneliti adalah *participant observer* yang melakukan aktivitas observasi, studi pustaka, wawancara, dan pendokumentasian guna melengkapi data yang disajikan.

Bedhaya Hagoromo merupakan karya tari kolaborasi yang memuat simbol-simbol dari konsep *bedhaya*, unsur lakon *Hagoromo*, dan penyajian yang dipengaruhi atas gaya personal Didik Hadi Prayitno. Konsep *bedhaya* tradisi yang dipertahankan sebagai pemahaman terhadap dualisme dalam satu keutuhan, menjadi dasar simbolis *bedhaya*. Unsur lakon *Hagoromo* yang diwakili oleh keberadaan topeng, kipas, isi cerita menyimpan simbol yang berasal dari budaya asalnya. Pengaruh gaya personal Didik Hadi Prayitno muncul dalam penyajian tari *Bedhaya Hagoromo*. Simbol-simbol yang terdapat pada hal-hal yang bersifat kebendaan (tekstual) terwujud dalam tata rias-busana, pola lantai (*rakit*), aspek iringan tari, dan properti tari seperti topeng dan kipas. Gaya asertif Didik Hadi Prayitno juga memunculkan perilaku-perilaku simbolis yang menyertai selama proses persiapan menuju pementasan tari *Bedhaya Hagoromo* seperti *tumpengan*, *nyekar*, sembahyang ke vihara, dan memasang jimat.

Symbolic Meaning of *Bedhaya Hagoromo* by Didik Hadi Prayitno

Abstract

This research has goal to blow up the symbolic meaning inside of *Bedhaya Hagoromo* with anthropology approach (study of hermeneutic). Inside of this research, researcher is participant observer who do observation activity such of library research, interview and document to purpose material of this research *Bedhaya Hagoromo* is collaboratio between symbol of *Bedhaya*, *Hagoromo* character, and dance serving is influenced by personality of Didik Hadi Prayitno. Keep traditional concept of *Bedhaya* as a understanding of dualism intact, those are elementary of *bedhaya*. Substance of *Hagoromo* character is represented by mask, fan, main story which keep of symbol from Japan. Touch of personal influence of Didik Hadi Prayitno came up in *Bedhaya Hagoromo*. Symbols which represent about textuality are represented by make up style, floor design (*rakit*), dance music, and dance property, such of mask and fan itself. Style of Didik Hadi Prayitno also came up in symbolic gesture while preparation process until perform of *Bedhaya Hagoromo*, such of ritual in which this dish is served (*tumpengan*), *nyekar*, praying in buddist monastery, and use charm.

Key words:;, makna simbolis, *Bedhaya Hagoromo*, gaya asertif.

Pendahuluan

Keberadaan laki-laki yang memerankan sosok perempuan dalam bidang seni pertunjukan saat ini semakin terlihat dan terbuka. Kemunculannya secara umum disebut dengan istilah *cross gender*. *Cross gender* adalah sebuah identifikasi terhadap suatu kemampuan yang melintasi batas-batas seksualitas (Herry Gendut Janarto, 2012. Didik Nini Thowok; Menari Sampai Lahir Kembali (Yogyakarta: Bayumedia & LPK. Natya Laksita), p.185). Seringkali dalam memahami istilah *cross gender* dikaitkan dengan *transeksual*, yang kurang lebih berarti waria, bencong, wadam, dan sejenisnya.

Kesalahpahaman arti antara *cross gender* dan *transeksual* seringkali terjadi. *Cross gender* dalam seni pertunjukan digunakan untuk menyebutkan laki-laki yang berperan perempuan atau sebaliknya, meskipun pada masing-masing budaya menyebutnya dengan nama yang lebih spesifik. Orang yang disebut sebagai seniman *cross gender* sudah tentu bukanlah banci atau bencong. Kepentingan mengubah peran dalam jenis kelamin yang berkebalikan memiliki latar belakang, maksud dan tujuan tertentu. Pelaku *cross gender* di dalam dunia seni pertunjukan masih bisa ditemukan pada teater Ludruk (*tandak*), teater Kabuki (*onnagata*), Wayang Wong, Ballet di Eropa, pada tari *bedhaya* di Jawa, dan di Sulawesi (*bissu*).

Bedhaya Hagoromo adalah karya Didik Hadi Prayitno yang disajikan oleh sembilan penari *cross gender* dengan melibatkan unsur budaya Jawa melalui konsep *bedhaya* dan budaya Jepang dengan cerita *Hagoromo*. Kreativitas Didik memunculkan gaya personalnya (*asertif style*) yang dipengaruhi atas gaya komunal (*emblemic style*) dari tari putri gaya Yogyakarta dan drama *Noh* dari Jepang. Gaya personalnya diwujudkan melalui penyajian tari puteri oleh sembilan penari berjenis kelamin laki-laki (penari *cross gender*), penggabungan antara cerita *Jaka Tarub-Nawang Wulan* dengan *Hagoromo*, komposisi *rakit gelar* yang menandai ciri khas pertunjukan dari Didik Hadi Prayitno dalam berganti busana, penggunaan topeng dalam menari, dan perpaduan tata busana antara unsur budaya Jawa dengan Jepang.

Bedhaya Hagoromo adalah karya Didik Hadi Prayitno yang disajikan oleh sembilan penari *cross gender* dengan melibatkan dua unsur

budaya yaitu budaya Jawa melalui konsep *bedhaya* dan budaya Jepang yang diwujudkan melalui *Hagoromo*. *Bedhaya kakung* yang dulu pernah eksis sekarang tidak banyak lagi ditampilkan baik di dalam lingkungan kraton maupun di luar kraton. *Bedhaya Hagoromo* sebagai karya persembahan Didik Hadi Prayitno kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X, sekaligus salah satu reaktualisasi keberadaan *bedhaya kakung* di masa lalu mengandung banyak simbol. Simbol-simbol tersebut terdapat pada komposisi sembilan orang penari yang berhubungan dengan simbol wujud tubuh manusia, konsep dualisme yang terdapat pada simbolisasi penari *endhel-batak* dalam *bedhaya*, inti cerita *Hagoromo* yang memunculkan dualisme antara langit-bumi, perubahan pola lantai (*rakit*) yang mengandung simbolisasi pertautan antara pikiran dan rasa, penggunaan instrumen *kemanak* yang berhubungan dengan *lenggotbawa* dan bidadari, *dance property* berupa kipas dan topeng yang mengandung simbol-simbol dalam lakon *Hagoromo*, serta tata rias-busana yang mengandung simbol dari tradisi dalam *bedhaya* dan lakon *Hagoromo*. Didik Hadi Prayitno juga melakukan perilaku-perilaku simbolis dalam proses persiapan dan pementasan tari *Bedhaya Hagoromo*. Hal tersebut menarik untuk dikaji dan kemudian akan diungkapkan dalam penelitian ini.

Dalam perspektif antropologi, simbol terkait dengan makna yang kemudian bekerja dan mempengaruhi manusia. Anya Peterson Royce menjelaskan bahwa gaya tersusun atas simbol, bentuk, dan orientasi nilai yang mendasarinya. Bentuk dan simbol terang-terangan memasukkan pakaian, bahasa, musik, tari, tipe rumah, dan agama (Anya Peterson Royce, 2007:109) Gaya merupakan representasi dari identitas personal maupun komunal.

Menurut Polly Wiessner hal tersebut dipahami sebagai gaya *asertif* dan gaya *emblem* (Sumaryono, 2011, p.72) Konsep dari perspektif antropologi inilah yang mendasari penelitian mengenai makna simbolis *Bedhaya Hagoromo* karya Didik Hadi Prayitno.

Pembahasan

A. Penyajian *Bedhaya Hagoromo*

Penyajian sebuah tari berhubungan dengan bentuknya yang mewujudkan secara fisik atau

tekstual. Untuk mengkaji tari *Bedhaya Hagoromo* secara tekstual dijelaskan beberapa hal yang berhubungan dengan aspek koreografinya yang mencakup aspek penari, gerak tari, iringan tari, tema, tata rias busana, dan tata pentas. Elemen-elemen tersebut merupakan dasar dari komposisi tari yang dirumuskan oleh *La Meri dalam Dance Composition, The Basic Elements*.



Gambar 1: Didik Nini Thowok dalam kostum Hargoromo (dok: Pribadi, 2014)

1. Penari

Bedhaya Hagoromo ditarikan oleh sembilan penari laki-laki yang berdandan dan berbusana sebagai penari perempuan. Jumlah sembilan ini berkaitan dengan kaidah baku tari *bedhaya* yang memiliki nama peran dan posisi pola lantai tertentu. Pemilihan penari laki-laki merupakan ide Didik dalam usahanya memunculkan jenis tari *bedhaya kakung*. Faktor yang tampak dari tubuh penari-penarinya mempengaruhi penempatan pada peran masing-masing dalam *Bedhaya Hagoromo*. Penari-penari *apit* dan *endhel wedalan* adalah penari yang memiliki tubuh lebih ramping dan pendek dibandingkan dengan kelima penari *lajur*. Penari *jangga*, *dhadha*, dan *bunthil* berurutan memiliki tinggi badan dari yang tertinggi hingga terendah, dengan volume tubuh yang relatif lebih gemuk dibandingkan keempat penari *apit*. Hampir

semua penari laki-laki yang dilibatkan dalam *Bedhaya Hagoromo* adalah penari-penari *alusan*, dengan postur tubuh yang ramping. Rasa *luruh* dan feminim yang alami sebagai penari putri juga dituntut dari para penari laki-laki tersebut.

2. Aspek Gerak Tari

Aspek ini berkaitan dengan prinsip-prinsip bentuk yang berkaitan dengan koreografi antara lain kesatuan, variasi, repetisi, transisi, rangkaian, perbandingan, dan klimaks (Soedarsono. 1975. *Komposisi Tari, Elemen-elemen Dasar* terjemahan dari *Dance Composition, The Basic Elements* oleh La Meri. ASTI Yogyakarta p.25). Pengertian bentuk adalah wujud diartikan sebagai hasil dari berbagai elemen tari yaitu gerak, ruang, dan waktu; dimana secara bersama-sama elemen-elemen itu mencapai vitalitas estetik (Soedarsono. 1975. *Komposisi Tari, Elemen-elemen Dasar* terjemahan dari *Dance Composition, The Basic Elements* oleh La Meri. ASTI Yogyakarta p.24). *Bedhaya Hagoromo* menampilkan perpaduan gerak tari putri gaya Yogyakarta dengan gerakan kipas dalam drama *Noh*. Motif gerak baru hasil paduan tersebut kemudian menjadi ciri dalam aspek gerak tari dari *Bedhaya Hagoromo*, seperti misalnya gerak *ngenceng kipas*.

Gerak tari putri gaya Yogyakarta dapat dikategorikan dalam dua jenis, yaitu gerak *mandheg* dan *milir*. Gerak *mandheg* adalah gerak-gerak yang dilakukan tanpa berpindah tempat atau tanpa melangkahkan kaki, baik dengan cara *kengser*, *trisig*, *pendhapan*, dan *kicat*. Gerak *milir* adalah gerak-gerak yang dilakukan dengan berpindah tempat menggunakan langkah-langkah kaki (Theresia Suharti. 1983. *Sekelumit Catatan tentang Tari Puteri Gaya Yogyakarta*. (Yogyakarta: ASTI Yogyakarta), p.16). Gerak-gerak *mandheg* dalam *Bedhaya Hagoromo* antara lain *sembahan*, *nggurdha*, *ngenceng*, *ngenceng*, *lembayan kipas*, *ngenceng kipasbuka* dan *kipas tutup*, *ngenceng duduk wuluh*, *ngewas*, *ngrayang*, *jengkengngenceng kipas*, *kipas mayuk jinjit*, *gidrah*, *ngrumruman*, *silu kipas bed-ha* (*hiraki-shikake-kamae*), *jengkeng kipas membuangberkah ke bumi*, dan *jengkeng kipas ayun silang kiri*. Gerak-gerak *milir* antara lain *ngenceng nyolongi*, *ngancap mlebet* dan *medal lajur*, *pendhapankipas majeng-mundur*, *kicat cangkol udhet*, *nyamber kipas tengen*, *kicat kipas*, *wedi kengser kipas*, dan *kicat boyong*.

Gerak menggunakan kipas sebenarnya diambil dari esensi gerak dasar dalam drama *Noh* yang dibedakan menjadi *kamae*, *shikake*, *hiraki*, dan *shasi* (Wawancara dengan John Oglevee di Ruang Tari Besar 2, SMK1 Yogyakarta pada tanggal 1 Desember 2014, diijinkan untuk dikutip). *Kamae* adalah gerak dasar tangan dimulai dari samping tangan mengepal disamping paha kanan dan kiri, lalu perlahan naik sejajar dengan bahu. *Shikake* adalah gerak tangan mengepal yang menyilang di depan dada, tangan kanan berada di atas tangan kiri. *Hiraki* adalah gerak tangan dimulai dari depan dada kemudian membuka lengan ke arah samping kanan dan kiri. *Shasi* adalah gerak tangan kanan dari posisi awal di samping badan lalu dinaikkan melingkar sedikit ke atas lalu sedikit membuka ke samping. Dalam *Bedhaya Hagoromo*, gerak dasar tangan dalam drama *Noh* tersebut mempengaruhi gerak tari baru hasil kreasi Didik selama proses latihan. Gerak-gerak tersebut antara lain *nggrudha kipas*, *ayun kipas silang tangan kiri*, dan *kipas membuang berkah ke bumi*.

mengandung sebuah cerita atau rangkaian peristiwa tertentu disebut dengan tari bertema literal, sedangkan tari yang tidak menyajikan cerita tertentu melainkan hanya menekankan pada pengolahan aspek gerak tari semata disebut tari bertema non literal. Dari penjelasan tersebut, *Bedhaya Hagoromo* memiliki tema tari literal karena menggelar cerita Joko Tarub-Nawang Wulan yang di kolaborasikan dengan *Hagoromo*. Dua pementasan sebelumnya, kolaborasi cerita tersebut ditunjukkan melalui penyerahan jubah dari penari *batak* kepada penari *endhel*. Pada pementasan yang ketiga cerita tersebut diperjelas dengan koreografi semacam *love dance* yang menggambarkan Jaka Tarub-Nawang Wulan, dan diakhiri oleh Nawang Wulan yang menari dengan Jubah Terbang.



Gambar 2: Penari Laki-laki berperang penari putri
(Dok: Pribadi, 2014)

3. Tema Tari

Tari memiliki sebuah tema. Tema tari dapat dipahami sebagai pokok permasalahan yang mengandung isi atau makna tertentu dari sebuah koreografi, baik yang bersifat literal maupun non literal (Y.Sumandiyo Hadi.2003.Aspek-aspek Dasar Koreografi Kelompok (Yogyakarta:Elkaphi), p.89). Tari yang

4. Pola Lantai (Floor Design)

Pengertian pola lantai adalah wujud keruangan di atas lantai ruang tari yang ditempati (ruang positif) maupun dilintasi gerakan penari (Y.Sumandiyo Hadi.2012.Koreografi Bentuk-Teknik-Isi (Yogyakarta:Cipta Media), p.19). *Bedhaya Hagoromo* menggunakan pola

lantai yang umum digunakan pada sajian tari *bedhaya* gaya Yogyakarta. Pola lantai dalam tari *bedhaya* biasa disebut dengan *rakit*. *Rakit* yang digunakan dalam *Bedhaya Hagoromo* antara lain *rakit lajur*, *rakit medhali lajur*, *rakitajeng-ajengan*, *rakit mlebet lajur*, *rakit iring-iringan*, *rakit lajur pakai topeng*, *rakit tiga-tiga*, dan *rakit gelar*.

5. Iringan Tari

Tari *Bedhaya Hagoromo* diiringi oleh permainan dari seperangkat gamelan Jawa untuk mewujudkan *gendhing* dan kolaborasi dengan permainan instrumen musik Jepang yang diantaranya *Noh Kan* (seruling *Noh*), dan *Kotsuzumi* (kendang Jepang) serta nyanyian yang dilantunkan oleh *Ji-Utai* (kooor pria). Iringan tari *bedhaya* gaya Yogyakarta secara umum memiliki struktur yang berhubungan dengan pembagian tarinya. Pementasan tari *bedhaya* kemudian dibagi kedalam bagian awal, bagian pokok, dan bagian akhir. Bagian awal iringan tari *bedhaya* terdiri atas *lagon*, *gendhing sabrangan* (irama 1), *lagon*, *kandha*. Bagian pokok iringan tari terdiri atas *bawa sekar*, *katampen gendhing Ageng/ Tengahan (merong-ndawah)*, (*minggah*) *ladrang*, *bawa sekar*, *katampenketawang-suvuk*. Bagian akhir iringan tari terdiri atas *lagon*, *gendhing sabrangan*, dan *lagon*. Pertama kali dipentaskan, *Bedhaya Hagoromo* menggunakan iringan tari berupa *gendhingWidosari laras pelogpathetbarang*, *Ladrang Tebusauyun laras pelog pathetbarang* dan *Ketawang Larasmaya laraspelog pathet barang*. Ketiga jenis iringan tersebut menggunakan *laras pelog pathetbarang* yang memiliki sifat *pernes* atau *mbranyak*. Hal tersebut mempengaruhi penyajiannya yang terlihat lebih agresif dan terkesan lincah. Pada pementasan *Bedhaya Hagoromo* yang pertama dan kedua menggunakan *gendhing* dengan *pathet* yang sama, namun pada pementasan ketiga, iringan tarinya diubah *pathetnya* dari *laras pelog pathetbarang* menjadi *laras pelog pathet nem*. Perubahan *pathet* dari *pelog barang* ke *pelog nem*, mempengaruhi karakter penyajian tarinya yang lebih bersifat *tenang*, *khidmad*, dan *agung*. Hal tersebut berbeda dengan *laras pelog pathet barang* yang lebih bersifat *pernes* atau *mbranyak*. Bagi Sunardi perubahan tersebut juga diikuti pemikiran dan pemahaman lain yang hanya bisa ditelaah melalui sisi spritual. Beberapa kejadian yang berhubungan dengan

meninggalnya beberapa pemain musik dan penari setelah pementasan *Bedhaya Hagoromo* yang kedua, menjadi salah satu alasan diubahnya *pathet* pada iringan tarinya (Wawancara dengan Sunardi di Ruang Tari Besar 2, SMKI Yogyakarta pada tanggal 1 Desember 2014, diijinkan untuk dikutip). Secara garis besar struktur iringan tari *Bedhaya Hagoromo* yang dipentaskan di Bangsal Kepatihan terdiri atas *Lagon Pinuja*, *Ladrang Gati Brangta*, *Kandha*, *Gendhing Bondhet*, *Ladrang Prabu Dewa*, *Ketawang Langen Gita*, *Ladrang Monggang*, dan *LadrangGati Brangta*.

Tari *bedhaya* gaya Yogyakarta selalu menyertakan *kandha* di bagian awal tarinya. *Kandha* adalah rangkaian kalimat yang berfungsi menyampaikan maksud dan isi cerita dari tari yang hendak ditampilkan. Pada umumnya berisi nama tarinya, alasan ditampilkan, dipersembahkan kepada siapa, dilakukan oleh siapa, dan mengangkat cerita apa.

Berikut ini adalah *kandha* yang digunakan pada pementasan dalam rangka persembahan kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X tahun 2014: *Sabetbyar wauta, hanenggih ingkang kapintontonake punika, lelangen bedaya hagogoromo, yasanipun sanggar tari natya laksita, pinangka pisungsun katur, Ngrasa Dalem Hingkang Sinuwun, Kanjeng Sultan Hamengku Buwana, Hingkang Jumeneng Kaping Sedasa, hing nagari Ngayogyakarta Hadiningrat. Wauta, sareng sampun sami munggweng sasana taya, dasar sami endhahing kang warna, karengga ing busana habra, yen sinawang saking mandrawa, lir mulat bebondhetan sampurira*. Terjemahan: *Sabetbyar wauta*, yang dipertunjukkan ini, tari *Bedhaya Hagoromo*, karya sanggar tari Natya Lakshita, yang dipersembahkan kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X di Yogyakarta. *Wauta*, sudah berada di *sasana* tari, berbusana yang sama indahnya, jika dilihat dari kejauhan, terlihat sepenuhnya dalam (iringan)*bondhet*.

6. Tata Rias dan Busana

Pada *Bedhaya Hagoromo*, secara pokok seluruh penari mengenakan busana *jamangan* dengan rompi warna hijau tua. Penari mengenakan jarik yang dipakai dengan model *seredan*. Kain batik tersebut *diprodo* emas dengan motif *Parang Rusak*. *Sonder* yang digunakan berwarna *oranyedari* bahan satin

dengan *tumpal* serupa *gendalagiri* dari bahan sutera, di kedua ujungnya. *Ricikan* atau *kulit-kulitan* berupa *kelat bahu*, kalung, *slepe*, *sumping*, dan *jamang* yang dilengkapi dengan bulu berwarna hijau. *Subang*, *mentul*, *pethat*, dan gelang *kana* terbuat dari logam berwarna kuning keemasan. Penari *Endhel* dan *Batak* mengenakan tambahan jubah serupa kimono terbuat dari kain kaca/transparan berwarna hijau muda. Lebih khusus lagi untuk *Endhel* mengenakan tambahan aksesoris rambut berupa tusuk konde serupa tusuk konde khas Jepang yang dipasang di kepala bagian samping kanan dan kiri. Penari *endhel* mengenakan mahkota yang mirip dengan mahkota *Hagoromo* dihiasi dengan bunga *peony* dan ornamen *phoenix*. Jubah yang dikenakan juga diganti dengan jubah warna putih dengan corak yang dihiasi banyak aksesoris atau ornamen warna emas.

Seluruh penari yang berjenis kelamin laki-laki tersebut dirias wajah sesuai dengan rias *bedhaya serimpi*, dengan menggunakan rias *jaitan*. *Jaitan* mata adalah riasan garis mata berwarna cokelat yang ditarik dari sudut mata mengarah ke pangkal pelipis/ *penitis* (pada rias *paes ageng*). Tata rambut penari menggunakan *sunggar* yang ditali di pangkal leher bagian belakang, kemudian sisa rambut *sunggar* disambungkan dengan *sinyong*. *Sinyong* yang dihiasi dengan *ceplok jebahan* berwarna oranye, lima buah *mentul*, *pethat*, dan *pelik*. Penari mengenakan *sumping kudhup* dan *subang*.

7. Properti Tari (dance property)

Sembilan penari *Bedhaya Hagoromo* menggunakan properti tari berupa sampur, kipas, dan topeng. Udhet penting fungsinya dalam mewujudkan gerak-gerak tari *bedhaya* seperti *seblak*, *cangkol*, *ngregem*, dan *cathok*. Ragam gerak statis yang menggunakan *sonder* antara lain *nggrudha*, *pucang kanginan*, dan *ngceng*. Ragam gerak dinamis atau bergerak antara lain *impang ngewer udhet*, *pendhapan* maju-mundur, dan *nyamber*. Pada pementasan yang kedua dan ketiga, tidak disertakan gerak *impang ngewer udhet*.

Bedhaya Hagoromo menggunakan properti tari kipas sebagai kolaborasi wujud dari *Noh*. Kipas tersebut diadaptasi dari bentuk kipas *Noh* yang terbuat dari kertas kilap berwarna hijau muda dengan rusuk bambu berjumlah 16 rusuk. Kipas tersebut dihiasi dengan manik-manik berwarna hijau di tepiannya. Cara memegang kipas saat di

buka, dilakukan sesuai kaidah memegang kipas dalam *Noh*, yakni jari kelingking harus selalu menempel pada pangkal kipas (Disampaikan Didik Hadi Prayitno saat latihan perdana *Bedhaya Hagoromo* pada tanggal 16 Oktober 2014 di Sanggar Natya Laksita). Posisi kipas ketika berada di depan tubuh penari tidak melebihi muka atau tidak menutup muka, kurang lebih sejajar dengan dagu, kecuali untuk gerak *nyamber kipas kiri*, posisi kipas bisa berada sedikit diatas kepala.

Properti tari yang juga khas pada *Bedhaya Hagoromo* adalah topeng. Topeng tersebut berwujud wajah perempuan berwarna putih dengan mata kecil, alis yang posisinya jauh dari lubang mata, dan bibir merah. Topeng tersebut juga diadaptasi dari topeng *Hagoromo* dalam drama *Noh*. Kesembilan penari mengenakan topeng yang sama, dan dikenakan bersamaan pada *rakit lajur pakai topeng* (sejajar di belakang) setelah *rakit iring-iringan* dan sebelum *rakit tiga-tiga* yang pertamasampai penari selesai mengakhiri *rakit tiga-tiga* yang kedua dengan *sembahan jengkeng*. Pada pementasan pertama dan kedua topeng dikenakan sampai penari meninggalkan area pentas dengan gerak *kapang-kapang* mundur.

Dalam beberapa permainan drama *Noh*, semua karakter perempuan dalam dimainkan oleh laki-laki (Arthur Waley.1984.The No Plays of Japan (Tokyo:Charles E.Tuttle Company Inc), p.18). Topeng-topeng *Noh* biasanya dibuat dari *hinoki* (kayu siprus Jepang). *Bedhaya Hagoromo* menggunakan topeng *ko-omote* berwujud wajah perempuan muda belia, dengan dahi yang lebar dan memiliki 'ekspresi menengah'. Topeng *ko-omote* dikaitkan dengan *Ishikawa Tatsuemon* saat posisinya dikenal sebagai *Hideyoshi*. Topeng tersebut kemudian dikenal sebagai 'salju', 'bulan' dan 'bunga' *ko-omote* (Donald Keene. 1974.op cit, p.64). *Bedhaya Hagoromo* menghadirkan topeng sebagai wujud kolaborasi antara *bedhaya* dan *Hagoromo*.

8. Tempat Pementasan

Tari *bedhaya* tampil di ruang *pendhapa* yang khas dengan *saka guru* sebagai aspek keruangannya. Hal tersebut tidak demikian pada *Bedhaya Hagoromo* yang dipentaskan pertama kalinya di gedung Purna Budaya (Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjosoemantri) Universitas Gadjah Mada Yogyakarta pada tanggal 5 November 2001 dan pada tanggal 12 Februari 2004 di Gedung Kesenian Jakarta. Pola

keruangan *Bedhaya Hagoromo* di area *pendhapa* dilakukan pada pementasan yang ketiga tanggal 6 Desember 2014 di Bangsal Kepatihan, Yogyakarta.

Pementasan pertama *Bedhaya Hagoromo* yang dilakukan pada area pentas berupa panggung dilengkapi empat buah side wing di masing-masing sisi (kanan dan kiri). Posisi penari menghadap penonton dan membelakangi para *pengrawit*. Sisi belakang *pengrawit* dipasang setting pentas berupa gapura Jawa dengan ornamen naga saling berhadapan. Konsep pementasan *bedhaya* yang biasanya disajikan di ruang *pendhapa*, tidak dilakukan pada pementasan *Bedhaya Hagoromo* di atas panggung.

Pada pementasan *Bedhaya Hagoromo* di Bangsal Kepatihan menggunakan ruang *pendhapa*, namun pola keruangannya tidak tepat mengacu pada pola keruangan *bedhaya-pendhapa*. Hal tersebut disebabkan karena adanya tempat untuk meletakkan topeng yang dipasang di bagian belakang atau di dalam *soko guru* sebelah selatan. Keberadaan tempat tersebut menyebabkan *rakit lajur* menjadi sedikit maju ke depan, sehingga penari *jangga* tidak tepat berada di bawah *uleng*.

B. Gaya Asertif Didik Hadi Prayitno dalam *Bedhaya Hagoromo*

Gaya personal (*assertive style*) Didik dalam *Bedhaya Hagoromo* diwujudkan melalui konsep garapan yang meliputi unsur penari *cross gender*, alur cerita tari, dan aspek koreografinya. Konsep *bedhaya* dalam pola lantai (*rakit*), pola iringan tari, dan ragam gerak dikolaborasikan dengan tari *Hagoromo* yang diiringi oleh selingan *Noh* dalam bahasa Jepang dan permainan instrumen musik Jepang. Kemunculan penari- penari pria yang biasanya menjadi peraga tari *alusan* atau *gagahan* dilibatkan untuk menarikan tari kategori perempuan, yang tak lepas dari ciri khas personal Didik sebagai seniman *cross gender*. Dua cerita yang memiliki satu benang merah yang sama, yang kemudian dikolaborasikan dalam satu alur di waktu yang berurutan. Cerita Jaka Tarub-Nawang Wulan dari Jawa bercerita tentang pengembara yang mengambil selendang bidadari, diakhiri dengan perkawinan di antara keduanya. Pada tari *Bedhaya Hagoromo*, tidak terlihat wujud selendang yang diberikan kepada bidadari, melainkan jubah yang kemudian terhubung dengan cerita *Hagoromo*. Kolaborasi

cerita tersebut memunculkan bentuk cerita baru yang berbeda berasal dari masing-masing cerita mengenai bidadari dan seorang laki-laki (*Hakuryō* dan Jaka Tarub)

Gerak tarinya terdapat perpaduan antara gerak tari dalam *Hagoromo* dengan sikap tari dalam jenis tari puteri. Gerak kolaborasi yang lain diambil dari gerak dasar *ngenceng, nyamber, trisik, wedi kengser, kicat*, dan *lembeyan* yang dikolaborasikan dengan menggunakan properti tari berupa kipas. Gerakan dengan teknik *suriashi* (berjalan perlahan seperti menyeret telapak kaki) hanya dilakukan oleh penari *endhel* di bagian *Noh*, setelah awal *rakit gelar* yang disajikan dalam garap tari percintaan (*love dance*). Konsep gerak *bedhaya* yang *mbanyu mili* dan gerak tari dalam tradisi drama *Noh* yang pelan menuju pada rasa gerak yang bersifat meditatif.

Bedhaya Hagoromo menggunakan *rakit baku bedhaya*, sedangkan *rakit non baku* dimunculkan seperti *rakit lajur pakai topeng* yang bentuknya berjajar membentuk garis lurus melintang horizontal dan *rakit gelar* yang sudah digarap sesuai cerita tarinya. Pada *rakit tiga-tiga* akhir sebelum membentuk *rakit lajur*, posisi penari *endhel* bertukar dengan *batak*, sehingga posisinya sentral.

Properti tari pada *Bedhaya Hagoromo* berbeda dengan tari *bedhaya* gaya Yogyakarta pada umumnya, yang menggunakan properti tari berupa keris atau *jemparing*. *Bedhaya Hagoromo* menggunakan properti tari berupa kipas dan topeng. Penggunaan kipas dalam jenis tari puteri gaya Yogyakarta ditemukan pada tari *Golek Lambangsari*. Gaya personal Didik sebagai pemilik tari *Dwimukayang* melibatkan topeng dalam karyanya, kemudian muncul dalam karya tari *bedhaya*-nya. Topeng dalam tari *bedhaya* adalah tampilan yang tidak biasa, karenanya unsur topeng yang diadaptasi dari drama *Noh* merupakan gaya asertif Didik yang di peroleh dari gaya *emblemik*-nya. Karakter topeng *ko-omote* dari drama *Noh* dan kipas jenis *chukei*, diadaptasi ke dalam topeng dan kipas *Bedhaya Hagoromo*.

Tata busana dari penari *Bedhaya Hagoromo* secara umum mengacu pada tata busana tari *bedhaya* gaya Yogyakarta. Karakter bidadari Nawang Wulan dan Jaka Tarub dibedakan dari tambahan busana yang dikenakan. Busana *jamangan* yang ditambah dengan baju sejenis *happi* (semacam kimono pendek tanpa obi) dikenakan oleh penari *endhel* dan *batak*. Gaya asertif Didik terdapat pada kreasi jubah

Hagoromo dan mahkota dengan hiasan bunga *peony* yang diadaptasi dari *tenkammuri*.

Iringan musiknya disesuaikan dengan susunan tarinya. Pola iringan tari yang terdiri dari *gendhing*, *ketawang* dan *ladrang* dikolaborasikan dengan permainan instrumen Jepang berupa *Nohkan* (seruling Jepang) dan *kotsuzumi* (kendang kecil yang dimainkan dengan cara diketuk menggunakan jari dan ditempatkan di atas bahu pemusiknya).

Cerita rakyat Jawa tentang Jaka Tarub-Nawang Wulan dan *Hagoromo* dikolaborasikan dalam sajian *bedhaya*. Cerita *Hagoromo* sebagai gambaran tarian langit oleh bidadari ditampilkan dalam *rakit gelar bedhaya*. Kolaborasi cerita Jaka Tarub-Nawang Wulan berakhir pada *rakit gelar* setelah adegan *love dance* antara penari *batak* dan *endhel*. Kemunculan penari *endhel* dengan kostum *Hagoromo* setelah adegan tersebut memulai bagian tari *Hagoromo*.

Gaya *asertif* Didik juga muncul dalam tata busana penari *Bedhaya Hagoromo*. Beberapa kelengkapan busana berpijak pada tradisi tata busana penari *bedhaya* yang baku. Tata busana *jamangan* dengan bulu dan baju rompi menandai hal tersebut. Penari *endhel* dan *batak* mengenakan tambahan busana semacam kimono pendek berwarna hijau, sebagai penanda adanya penokohan, meskipun dalam tari *bedhaya* baku unsur penokohan tidak memunculkan pembedaan busana dengan peran penari- penari yang lain. Penari *endhel* kemudian mengenakan jubah dan mahkota *Hagoromo* yang di adaptasi dari tata busana *Hagoromo* yang sebenarnya.

Aspek gerak tari dan pemakaian properti tari berhubungan dengan proses kolaborasi yang memunculkan gerak baru sebagai ciri khasnya. Gerak '*ngenceng*' yang melibatkan properti tari berupa kipas menghadirkan gerak '*ngenceng kipas*'. Gerak lain diperoleh melalui dasar gerak tari puteri gaya Yogyakarta dan gerak tangan dalam drama *Noh* seperti *shikake*, *kamae*, dan *hiraki*. Properti tari berupa kipas merupakan kreasi Didik yang berpijak pada wujud kipas *chukei* pada drama *Noh*. Properti yang lain adalah topeng *Bedhaya Hagoromo*. Topeng tersebut di adaptasi dari topeng *ko-omote* yang menggambarkan gadis belia dengan kecantikan yang alami. Gaya *asertif* Didik dalam hal topeng mempengaruhi karya tarinya tersebut baik dari segi pembuatan maupun pemakaiannya dalam koreografi.

C. Kajian Makna Simbolis *Bedhaya Hagoromo*

Bedhaya Hagoromo mengacu pada pola garap *bedhaya* tradisi, sehingga makna simbolisnya juga mengacu pada konsep *bedhaya* yang sudah ada sebelumnya. Penyajian tari oleh penari berjumlah sembilan orang, memiliki kaitan dengan simbolisasi wujud manusia secara badaniah, yang kemudian hidup dari unsur yang bersifat spiritual.

Konsep keseimbangan dalam alam pikiran manusia Jawa berasal dari dua hal yang bertentangan. Dua itu tunggal, tunggal itu dua. Keduanya tidak menyatu. Walaupun menyatu tetaplah dua. Pengetahuan sejati itu adalah pengetahuan paradoksal. Inilah yang kemudian disebut orang Jawa sebagai "*manjing ajur-ajer*", masuk meleburkan diri sepenuhnya pada subyek yang lain. Terjadi proses saling memasuki dan dimasuki. Hubungan yang demikian akan mengantar pada keselamatan (*selamet*) (Jakob Sumardjo.2009. Akar Budaya Indonesia, Masyarakat Peramu (Bandung: Penerbit Kelir, p.10). Kesadaran atas pemahaman paradoks ini mendorong manusia bersikap tenggang rasa, mampu menyesuaikan dimana dia berada.

Di sisi lain, manusia paradoks memiliki potensi dalam menciptakan kondisi yang harmonis, damai, dan saling menghormati. Pemahaman ini kemudian berkembang sampai dengan keberadaan manusia paradoks, yang digambarkan sebagai manusia lelaki yang perempuan, atau perempuan yang laki-laki. Dalam kondisi paradoks, perempuan bersuara laki-laki, lelaki berpakaian perempuan. Perempuan paradoks adalah mereka yang belum menstruasi atau yang sudah menopause, sedangkan lelaki paradoks adalah lelaki yang belum menikah atau tidak kawin dengan perempuan. Manusia paradoks memiliki kualitas *transenden*, yakni mengatasi ruang dan waktu manusia biasa, ia bisa berada di dua tempat pada saat yang sama (Jakob Sumardjo, ibid, p.11). Dua sifat yang berkebalikan tersebut bukan merupakan kesengajaan tapi muncul tanpa disadari (alamiah). Manusia lelaki yang sejak lahir memiliki tanda- tanda feminisme atau sebaliknya, memiliki sifat universalitas dari konsep oposisi biner dalam satu wadah (tubuh).

Keberadaan penari laki-laki yang menarikan tarian perempuan memiliki fungsi penting dari sekedar hiburan semata, melainkan fungsinya lebih pada hal-hal yang bersifat religius magi (sihir) dan *shamanisme* (Shanta Serbjeet Singh. 2014 dalam artikel berjudul "A Modern Look at An Ancient Thought" pada Seminar Internasional Cross Gender tanggal 5 Desember 2014).

Shamanisme berkenaan dengan aktivitas manusia dalam pemujaan terhadap dewa atau penguasa gaib. Penjelasan ini menunjukkan adanya hubungan *cross gender* dengan aktivitas ritual yang terdapat dalam tarian tertentu. Dalam keyakinan Hindu India sosok tersebut muncul pada Siwa dalam bentuk *Ardhanariswara*. *Ardhanariswara* merupakan perpaduan antara Siwa dan Parvati, sebagai simbol keseimbangan dan keharmonisan (Th.Pigeaud.1938.Pertunjukan Rakyat Jawa (Javaanse Volksvertoningen) Surakarta. p.435).

Pada dasarnya penari *bedhaya kakung* maupun putri mengenakan busana yang serba kembar satu dengan yang lain yakni busana perempuan, hanya jika dibutuhkan penokohan yang harus ditonjolkan biasanya ditunjukkan dengan busana yang sedikit berbeda. Hal tersebut dapat diamati pada *Bedhaya Sinom*, *Bedhaya Sangaskara* maupun *Bedhaya Hagoromo*. Esensi dari tata busana *bedhaya* yang dirancang serba kembar diartikan sebagai 'samun'. Hal tersebut merupakan gambaran bagi manusia yang selayaknya menjauhkan diri dari sifat iri hati dan sombong dalam hidup berdampingan dengan manusia yang lain. Dari penjelasan di atas menunjukkan bahwa sesungguhnya tidak ada yang lebih unggul dari yang lain.

Cerita rakyat Jaka tarub dan Bidadari Nawang Wulan merupakan cerita yang turun menurun disampaikan dari generasi tua ke generasi muda. Dunia kahyangan yang diwakili oleh bidadari Nawang Wulan dan dunia manusia yang diwakili oleh Jaka Tarub merupakan bentuk dua yang bertentangan, konsep antara langit-bumi dan manusia-bidadari. Manusia dapat menyebut 'langit' karena ada 'bumi' sebagai pasangan oposisinya. Makna merupakan hal yang memiliki hubungan relasional. Wujud 'manusia' tentu berbeda dengan 'bidadari' sebagai makhluk kedewaan, baik dari wujud maupun sifat alamiahnya. Saat menyebut kata 'langit' kita langsung memikirkan 'bumi' sebagai lawan katanya. Keduanya tidak setara, namun memiliki keterkaitan.

Konsep *oposisi biner* ini juga menjadi kajian dari lingkup semiotika yang dipaparkan oleh Jacobson, bahwa *oposisi biner* (polar) merupakan dampak dari prinsip kerja otak manusia. Saussure menambahkan penjelasan bahwa suatu arti muncul dari hubungan-hubungan, dan hubungan yang sangat penting adalah dari sifat *oposisi*. Akibatnya, dimana ada arti disitu pula ada *oposisi* (Arthur Asa Berger.2010. Pengantar Semiotika, Tanda-tanda Dalam Kebudayaan Kontemporer (Yogyakarta:Tiara Wacana), p.231).

Naskah cerita *Hagoromo* karya Zeami Motokiyo yang sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris oleh Arthur Walley, terjadi percakapan antara bidadari dengan *Hakuryō*. Inti dari percakapan tersebut menjadi gambaran bahwa dunia menjadi simbol sebuah tempat yang penuh dengan kebohongan dan tipu muslihat, sedangkan sebaliknya surga merupakan tempat yang tiada kebohongan. Keberadaan dunia dan langit adalah dua simbol yang bernilai pertentangan karena mengandung makna bahwa dunia itu buruk, sedangkan surga/ langit itu baik.

Gending kemanak yang biasanya dimainkan sebagai iringan tari *bedhaya*, merupakan tradisi yang sudah ada sejak zaman dulu. Menurut KRT. Warsadiningrat bahwa *kemanak* telah digunakan sebagai iringan "*lenggotbawa*". "*Lenggotbawa*" adalah tarian yang diciptakan oleh Batara Guru pada tahun 167 dan disajikan oleh tujuh bidadari. Hal tersebut menunjukkan adanya kepercayaan dan pemujaan *Ciwaitis* (KGPH. Hadiwidjojo. 1981. *Bedhaya Ketawang, Tarian Sakral di Candi-candi*. (Jakarta:PN.Balai Pustaka), p.17). Hubungan *kemanak* dengan cerita mengenai bidadari yang terdapat dalam kisah Jaka Tarub Nawang Wulan, menjadi hal yang relasional. Cerita Jaka Tarub-Nawang Wulan menyertakan keberadaan bidadari-bidadari yang turun ke bumi korelatif dengan penggunaan instrumen *kemanak*, seperti fungsinya di masa lalu dalam pemujaan terhadap Siwa. Penggunaan instrumen *kemanak* pada *Bedhaya Hagoromo*, bisa dimaknai sebagai simbol musik surgawi atau langit yang berhubungan dengan keberadaan bidadari-bidadari tersebut.

Cakepan dari dari gendhing *Bondhet* pengiring tari *Bedhaya Hagoromo* menggambarkan maksud Didik mempersembahkan karya tarinya kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X. Berikut ini adalah *cakepan* gendhing tersebut:

Lir bondhet swaranya,

*Cihna ning raos manembah, sampun kawan
dasa warsa,*

*Babo, lilah ira, cumondhok ing Yogyakarta,
lini lan nggegulang beksa. Babo, nut ing
sedya, asra caos bekti nata, pisungsun beksa
bedhaya.*

*Babo, nyuwun duka, manawi tan muju prana,
wit cubluk ing amangrengga. Babo, kang
tinata, hamethik lampahan nira, methik serat
babat Pajang. Babo, duk nalika, risang Jaka
Tarub panggva, habsari dyah Nawang
Wulan.*

Terjemahan:

Mengalun *bondhet*,

Dalam sembah, sudah 40 tahun,

Keikhlasan hamba, tinggal di Yogyakarta,
bergelut dengan tari.

Bersama dengan tarian, mempersembahkan
hormat bakti pada raja, melalui tari
bedhaya.

Mohon (dimarahi), jika tak bagus, dari
bodohnya menyusun (karya). Yang disusun,
dipetik dari serat Babad Pajang.

Dahulu kala, tentang Jaka Tarub dan Nawang
Wulan.

Cakepan yang disusun dalam bahasa Jawa *krama inggil* merupakan simbol persembahan Didik Hadi Prayitno kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X, melalui sajian *Bedhaya Hagoromo*. *Bondhet* berarti saling berkait satu dengan yang lain, sedangkan "*bebondhetan sampurira*" yang terdapat pada *kandhanya* berarti menggunakan sampur sebaik-baiknya, agar tidak terlihat renggang namun saling berkait dan erat. Hal tersebut bermakna bahwa *Bedhaya Hagoromo* sebagai simbol kesatuan utuh antara semua elemen yang terdapat di dalam karya kolaborasi tersebut.

Penari *Bedhaya Hagoromo* mengenakan busana berupa *jamangan* dan baju rompi berwarna hijau. Pemilihan warna hijau didasarkan pada simbolisasi *gadhung mlathi* (Wawancara dengan Didik Hadi Prayitno, saat perjalanan menuju Kotagede, tanggal 16 Oktober 2014). Esensi warna *gadhung mlathi*, menjadi simbolisasi yang berhubungan dengan penguasa Laut Selatan, yakni Kanjeng Ratu Kidul. Hal tersebut ditautkan Didik Hadi Prayitno sebagai bagian dari sakralitas *bedhaya* yang dulunya dipersembahkan untuk kepentingan penghormatan

tersebut. Penari *endhel* yang berperan sebagai bidadari, memakai mahkota dengan bunga *peony* dan ornamen *phoenix*. Bunga dan burung tersebut adalah simbol yang sering ditemukan pada lambang pemujaan terhadap Tuhan pada budaya Cina maupun Jepang. Dalam *Bedhaya Hagoromo*, hiasan bunga dan ornamen *phoenix* tersebut menjadi simbol dari sesuatu yang berasal dari langit. Kelengkapan tata busana yang lain mengacu pada tata rias dan busana konvensional yang mengandung makna simbolis tertentu.

Topeng pada *Bedhaya Hagoromo* diwujudkan dengan kulit topeng berwarna putih, jarak antara alis dan lubang mata lebih jauh dari morfologi wajah manusia. Tekstur topeng yang halus, menggambarkan kondisi kulit gadis muda yang cerah tanpa kerutan wajah dengan bentuk bibirnya yang berwarna merah dan tersenyum sedikit terlihat giginya. Topeng *ko-omote* memiliki 'ekspresi menengah'. Pengertian 'ekspresi menengah' ini yang kemudian merupakan simbol dari representasi wajah alami perempuan dalam drama *Noh*. Topeng *Noh*, pada dasarnya tidak merubah kesan visualnya. Ekspresi netral pada sebuah topeng merupakan hal yang sangat penting. Pemain *Noh*, menjaga ekspresi netral seperti saat ia bergerak dalam '*suriashi*' (Korespondensi melalui www.yahoo.com dengan Tatsushige Udaka, pemain *Noh* tertanggal 30 September 2014). '*Suriashi*' adalah dasar gerak berjalan pada drama *Noh*, yang terbentuk karena pengaruh kemunculannya yang dipelihara di kalangan masyarakat petani dan

pendeta. Sembilan penari *Bedhaya Hagoromo* yang mengenakan topeng menyimbolkan kecantikan wajah bidadari yang esensinya diambil dari makna topeng *ko-omote*. Warna putih bersih dan ekspresi yang netral adalah simbol dari kesempurnaan hidup tanpa gejala nafsu yang negatif. Identifikasi keanggunan tanpa amarah nampak dari wujud topeng *Bedhaya Hagoromo*. Hubungan bidadari dan topeng yang berwarna putih bersih merupakan simbol kesempurnaan yang jauh dari hal-hal buruk. Dalam *Bedhaya Hagoromo*, penari *endhel* memainkan topeng dengan posisi menatap ke bawah sebagai simbolisasi bidadari terbang menuju langit melewati puncak gunung Fuji dan melihat ke dunia.

Kipas pada *Bedhaya Hagoromo* diadaptasi dari kipas dalam drama *Noh* yang termasuk dalam jenis *chukei*. *Chukei* adalah jenis kipas yang bisa

di buka dan di tutup (dilipat), biasanya terdiri dari 15 rusuk bambu. Kipas di dalam *Bedhaya Hagoromo* digunakan pada gerak khas *ngceng encot kipas* dan bagian *Hagoromo* yang dimainkan oleh penari *endhel*. Pada pola gerak *bedhaya*, kipas tidak memiliki makna simbolis yang khusus kecuali pada bagian *Hagoromo*. Gerakan tersebut dilakukan ketika penari memegang kipas dengan tangan kanan, lalu bersamaan dengan tangan kiri seperti menghempas dari bahu ke depan badan. Gerakan ini sebagai simbol menebar berkah kebaikan di muka bumi, yang dihubungkan dengan gerakan tari bidadari sebelum terbang menuju langit. Bidadari yang menebarkan kebaikan ke dunia merupakan lambang kemakmuran bagi manusia.

Dalam rangka persembahan *Bedhaya Hagoromo* kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X, Didik Hadi Prayitno melakukan persiapan fisik dan spiritual baik untuk dirinya maupun para pendukungnya. Hal tersebut dilakukan untuk memberikan perlindungan dari hal-hal di luar kuasa manusia yang bisa mengganggu kelancaran pertunjukan. Pada awal persiapan, *tumpengan* dilakukan Didik bersama seluruh penari *Bedhaya Hagoromo*. Setelah melakukan *tumpengan*, Didik memperoleh isyarat dengan melihat penampakan Dewi Kwan Im, sehingga setelah *tumpengan* ia pergi sembahyang ke Vihara Budha Praba. Didik melakukan "nyekar" ke makam para pendukung karya *Bedhaya Hagoromo* di tahun 2001 dan 2004, antara lain ke makam Bray.Yudhonegoro (Hastarengga-Kotagede), Supriyanto (Minggir), Siswanto (Nalagaten), dan Marsono (Klaten). Hal tersebut semacam aktivitas "ngaruhke" kepada mereka yang pernah membantu pertunjukan *Bedhaya Hagoromo* yang sudah meninggal. Sebelum pementasan Didik menyertakan jimat yang dijahit di bagian dalam sembilan baju rompi. Jimat tersebut berisi uang koin lima ratus rupiah yang dibungkus dengan kain putih. Tak hanya penari, ternyata empat orang yang bertugas menjadi *keparak bedhaya* turut diberikan semacam jimat tersebut, sesaat sebelum naik pentas di Bangsal Kepatihan. *Tumpengan*, sembahyang ke vihara Budha Praba, *nyekar*, dan memasang jimat merupakan perilaku simbolis Didik dalam *Bedhaya Hagoromo* yang bermakna keselamatan.

Simpulan

Bedhaya Hagoromo merupakan karya tari kolaborasi antara budaya Jawa dan budaya Jepang yang dipengaruhi oleh gaya *asertif* Didik Hadi Prayitno. Gaya *asertif* merupakan konsep studi mengenai gaya yang dijelaskan oleh Polly Wiessner. Didik mengusung isu *cross gender* sebagai salah satu gaya individualnya ke dalam *Bedhaya Hagoromo* yang sekaligus menunjukkan eksistensi pelaku *senicross gender* di Indonesia.

Bedhaya Hagoromo merupakan seni kolaboratif yang mendorong adanya interaksi budaya dan saling menyesuaikan. *Bedhaya Hagoromo* memuat konsep *bedhaya* dan cerita *Hagoromo* yang berasal dari drama *Noh*. Persamaan yang muncul dari dua unsur budaya tersebut menjadi benang merah, dalam rangka mewujudkan kolaborasi dalam hal seni pertunjukan. Kolaborasi cerita Jaka Tarub-Nawang Wulan dan *Hagoromo* menyatu dalam alur dramatik tari *Bedhaya Hagoromo* yang disampaikan melalui bagian *rakit gelar*. Cerita tersebut mengantarkan pada analisis makna simbolis yang berhubungan dengan unsur langit-bumi atau baik-buruk yang digambarkan oleh keberadaan bidadari dan seorang manusia (Jaka Tarub dan *Hakuryō*).

Gerak tari yang khas disusun dari pengembangan antara motif gerak puteri gaya Yogyakarta yakni 'ngceng' dengan menggunakan kipas. Gerak yang memiliki makna simbolis adalah gerak membuang 'berkah' ke bumi atau melempar 'harta karun' yang diambil dari gerak tangan dalam drama *Noh*. Hal ini berhubungan dengan bidadari sebagai sosok makhluk langit yang bisa melakukannya. Kolaborasi juga dilakukan pada iringan tarinya, yaitu antara karawitan gaya Yogyakarta, gaya Surakarta, dan musik drama *Noh* Jepang. Kolaborasi tersebut tidak terkesan saling mendominasi, melainkan saling menyesuaikan pada porsi dan bagian tari yang tepat. Tata busana yang ditampilkan berpijak pada kaidah busana tari *bedhaya puteri* pada umumnya, sehingga makna simbolisnya mengacu pada pemaknaan yang sudah dipahami sejak dulu. Perpaduan tata busana sangat tampak dari penggunaan topeng, kipas, jubah, dan mahkota *Hagoromo*. Properti tari tersebut merupakan wujud yang diadaptasi dari properti tari pada drama *Noh*, seperti topeng *ko-mote*, kipas *chukei*, jubah *choken*, dan *tenkanmuri*. Mahkota *Hagoromo* yang menggunakan ornamen bunga *peony* menyimbolkan sebagai benda yang dikenakan oleh

mahluk langit atau surgawi. Simbol-simbol yang muncul dari hasil paduan ini menjadi unik dan khas sebagai ciri dari *Bedhaya Hagoromo*.

Makna simbolistidak hanya terdapat dalam hal-hal yang bersifat kebendaan semata, melainkan juga terdapat pada perilaku yang berhubungan dengan simbol- simbol tertentu. Perilaku simbolis yang dilakukan Didik sebagai ungkapan terima kasih kepada Yogyakarta dan simbol persembahan kepada Sri Sultan Hamengku Buwono X disampaikan melalui pementasan karya tari *Bedhaya Hagoromo* itu sendiri.

Kajian simbol dari perspektif antropologi yang pernah dikemukakan oleh Erwin Goodenough, menjelaskan bahwa simbol merupakan barang atau pola yang bekerja pada

manusia dan berpengaruh terhadapnya. Hal tersebut memiliki penjelasan akan daya kekuatan simbol yang mampu secara emotif menggerakkan manusia. Perilaku Didik yang memunculkan simbol adalah *tumpengan*, *nyekar*, *laku*, dan pasang *srana* atau jimat. Segala perilaku tersebut merupakan simbol yang berhubungan dengan permohonan keselamatan dan kelancaran selama proses persiapan, latihan, dan pementasan tari *Bedhaya Hagoromo*. Pada akhirnya, dapat disampaikan bahwa *Bedhaya Hagoromo* mengandung makna simbolis yang muncul dari aspek-aspek yang sifatnya kebendaan maupun perilaku-perilaku simbolisnya.

DAFTAR SUMBER ACUAN

A. Sumber Tertulis

- Asa Berger, Arthur. 2010. *Pengantar Semiotika, Tanda-tanda Dalam Kebudayaan Kontemporer*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Brongtodiningrat, KPH. 1981. "Falsafah Beksa Bedhaya sarta Beksa Srimpi Ing Ngayogyakarta" dalam *Kawruh Joged Mataram*. Yogyakarta: Yayasan Siswo Among Beksa.
- Dillistone, F.W. 2002. *Daya Kekuatan Simbol, The Power of Symbols*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Gendut Janarto, Herry. 2012. *Didik Nini Thowok; Menari Sampai LahirKembali*. Yogyakarta: Bayu Media dan LPK Natya Laksita.
- Hadi, Y.Sumandiyo. 2003. *Aspek-aspek Dasar Koreografi Kelompok*. Yogyakarta:Elkaphi.
- _____. 2007. *Kajian Tari, Teks dan Konteks*. Yogyakarta: Pustaka Book Publisher.
- _____. 2012. *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi*. Yogyakarta:Cipta Media.
- Hadiwidjojo, KGPH. 1981. *Bedhaya Ketawang, Tarian Sakral di Candi-candi*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Keene,Donald. 1974. *Nō The Classical Theatre of Japan*. Tokyo: Kodansha International,Ltd.
- Peterson Royce, Anya. Terjemahan F.X. Widaryanto. 2007. *Antropologi Tari*. Bandung: Penerbit Sunan Ambu PRESS STSI Bandung.
- Pigeaud, Th. 1938. *Pertunjukan Rakyat Jawa (JavaanseVolksvertoningen)*. Surakarta. Seerbjet Sigh, Shanta. 2014. "A Modern Look at An Ancient Thought". Seminar Internasional Cross Gender di Yogyakarta, tanggal 5 Desember 2014.
- Soedarsono. 1975. *Komposisi Tari, Elemen-elemen Dasar* terjemahan dari Dance Composition, The Basic Elements oleh La Meri. ASTI Yogyakarta
- Suharti, Theresia. 2012. "Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka." Disertasi pada Sekolah Pasca Sarjana UGM, Yogyakarta.

Sumardjo, Jakob. 2010. *Akar Budaya Indonesia, Masyarakat Peramu*. Bandung: Penerbit Kelir.

Sumaryono. 2003. *Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya*. Yogyakarta: Elkaphi.

_____. 2011. *Antropolgi Tari Dalam Perspektif Indonesia*. Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.

Waley, Arthur. 1984. *The Nō Plays of Japan*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

B. Narasumber

Dea, Alex. 66 tahun, penata iringan *Bedhaya Hagoromo*, tinggal di San Fransisco, California, Amerika Serikat.

Emmert, Richard. Guru, aktor dan pemain musik Noh dari *Kita School*, tinggal di Nakano-ku, Tokyo Jepang.

Hadi Prayitno, Didik. 60 tahun, penata tari *Bedhaya Hagoromo*, tinggal di Perumahan Jatimulyo, Godean, Yogyakarta.

Hardiyono, Ignasius. 44 tahun, asisten penata tari dan mantan penari *batak* pada *Bedhaya Hagoromo*, tinggal di Gamping Lor 58 RT.2 RW.10, Ambarketawang, Gamping, Sleman.

Oglevee, John. Guru, aktor, dan pemain musik *Noh*, tinggal di 168 Grand St. Apt J1605 New York 10002, Amerika Serikat.

Retno Widyastuti, 48 tahun, asisten penata tari *Bedhaya Hagoromo*, tinggal di Jl. Tlaga Pacing Gg.2 RT.02 RW.07, Kel. Tlogomulyo, Pedurungan, Semarang.

Subowo, Y. 55 tahun, pemain musik dalam pentas *Bedhaya Hagoromo* yang pertama dan kedua, tinggal di Ngancar RT.01 no.27D, Wojo, Bangunharjo, Sewon, Bantul, Yogyakarta.

Suharti, Theresia. 68 tahun, guru tari puteri gaya Yogyakarta, tinggal di Jl. Kemitbumen 12 (Panembahan PB II/271), Yogyakarta.

Sunardi. 56 tahun, penata iringan *Bedhaya Hagoromo*, tinggal di Gendeng Cantel UH 2/325 Yogyakarta.

Udaka, Tatsuhige. 32 tahun, aktor Noh dari *Kongō School*, tinggal di Nanzenji-shimogawara-cho, Kyoto, Jepang.

C. Diskografi

1. Video pementasan *Bedhaya Hagoromo*
 - a. Tanggal 5 November 2001 di Purna Budaya Yogyakarta.
 - b. Tanggal 12 Februari 2004 di Gedung Kesenian Jakarta.
 - c. Tanggal 6 Desember 2014 di Bangsal Kepatihan Yogyakarta (dokumentasi oleh TVRI Yogyakarta)
2. Video *Hagoromo Noh Play* dari link <http://www.youtube.com/watch?v=0kgypmhe2s>

D. Situs Web

<http://www.the-noh.com>. www.soloblitz.co.id
www.metmuseum.org

<http://www.jawakidul.nl/bedhaya.htm>

www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/pwpsfan.html

ynt.yatjp.org/en/performing_arts
noh.manasvi.com/costume.html

**PROSES KREATIF TARI BEDAYA PUTRI PAKUNGWATI KERATON
KASEPUHAN CIREBON KARYA SULTAN SEPUH XIV PANGERAN RAJA
ADIPATI ARIEF NATADININGRAT**

Oleh: Dian Rahayu

Pembimbing Tugas Akhir: Dra. Budi Astuti, M.Hum. dan Dra. Sri Hastuti, M.Hum.
Email: dianrhyu99@gmail.com

RINGKASAN

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui dan mengkaji proses kreatif tari bedaya Putri Pakungwati karya Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat, tarian yang terilhami oleh dokumentasi yang dimiliki oleh Keraton Kasepuhan berupa foto-foto. Teknik pengumpulan data yang digunakan adalah observasi, wawancara, studi pustaka, dan dokumentasi. Observasi dilakukan untuk mengamati objek secara langsung yang diteliti saat melakukan penelitian, wawancara dilakukan melalui proses tanya jawab secara lisan, bertatap muka dengan narasumber yang diperlukan, studi pustaka berupa sumber tertulis yang diperoleh dari beberapa buku yang sesuai dengan permasalahan untuk membantu penulisan dan kerangka berpikir.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa, dalam karya tari Bedaya Putri Pakungwati, menghadirkan nafas-nafas baru untuk tari yang ada di Cirebon khususnya tari bedaya. Secara keseluruhan ada banyak unsur kreatif yang tertuang dalam karya tari Bedaya Putri Pakungwati. Terlihat dari konsep rancangan ide garapan, materi gerak tari yang berasal dari pengembangan gerak gaya Cirebonan, iringan tari yang terinspirasi dari iringan yang ada di Keraton Kasepuhan, kostum yang mengambil konsep islami hingga properti yang disajikan.

Kata Kunci: Proses Kreatif, Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat, Bedaya Putri Pakungwati

ABSTRACT

This research have purpose to find and analyze the process of Putri Putri Pakungwati Bedaya Dance by Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat, dance that inspired by photo documentation that owned by Keraton Kasepuhan. Using data collecting technique like observation, interview, literature, review, documentation. Observation for observing object directly when doing research. Interview for having process question and answer orally, face to face with interviewees needed, literature review like written sources that taken from few books that suitable with problem to help writing and design thinking.

The result of research shows that ini Putri Pakungwati Bedaya Dance gives new knowledge for dance in Cirebon, there are many creative element in Putri Pakungwati Bedaya Dance. Seen from the idea of arable design concept, dance mves material from Cirebon style moves development, music for dance that inspired from music in Keraton Kasepuhan, and costume andproperty using Islamic concept.

Keywords: Creative Process, Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat, Putri Pakungwati Bedaya.

I. PENDAHULUAN

Cirebon berasal dari kata *caruban*, lalu berubah menjadi *carbon* atau *cerbon*, dan akhirnya menjadi Cirebon. *Caruban* berarti campuran, karena tempat ini dihuni oleh berbagai bangsa, agama, bahasa dan tulisan yang berbeda-beda sesuai dengan bawaannya masing-masing (Lalan Ramlan, 2008: 21-22). Adapun Cirebon secara *kiratabasa* terdiri dari dua suku kata, yaitu „*ci*” dalam bahasa Sunda yang berarti air (*cai; ci*), dan kata „*rebon*” yaitu sejenis udang kecil yang biasa dipakai sebagai bahan dalam pembuatan terasi (Lalan Ramlan, 2008: 22). Pengertian secara harafiah arti Cirebon adalah air *rebon* (udang kecil). Makanya mengandung pengertian Cirebon sebagai kota udang. Kota Cirebon memang terkenal sebagai kota penghasil terasi dan hasil laut.

Cirebon memang berbeda dengan Sunda maupun Jawa. Meskipun kedua kebudayaan besar itu banyak mempengaruhi tumbuh dan berkembangnya Cirebon (M. Noer, 2009:2). Cirebon memiliki beberapa keraton yaitu Keraton Kasepuhan, Keraton Kanoman, Keraton Kacirebonan dan Keprabonan. Dalam lingkungan Keraton Cirebon ada keturunan Raja yang menjabat sebagai Sultan Cirebon. Salah satu keraton tertua di Cirebon adalah Keraton Kasepuhan. Kasepuhan artinya tempat *sepuh* atau tertua. Sampai sekarang Sultan Kasepuhan bergelar Sultan Sepuh. Keraton Kasepuhan memiliki kesenian diantaranya kesenian Tayub, Sintren, Topeng Cirebon, Ronggeng Pesisir dan tari bedaya. Pada saat ini yang sedang berkembang adalah Bedaya Putri Pakungwati.

Tari Bedaya Putri Pakungwati diciptakan pada tahun 2010 oleh Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat. Sultan memerintahkan kepada pengajar SMK Pakungwati yaitu Bapak Inu dan Ibu Rohaeni untuk membuat tari Bedaya Putri Pakungwati. Tari Bedaya Putri Pakungwati diciptakan untuk kepentingan Festival Keraton se-Indonesia di Palembang yang diselenggarakan pada tahun 2010.

Setelah itu, bedaya Putri Pakungwati juga dipentaskan untuk persembahan saat acara-acara tradisi di Keraton Kasepuhan, seperti penyambutan tamu saat mengunjungi Keraton. Tujuan Sultan Sepuh XIV menciptakan bedaya Putri Pakungwati sebagai upaya agar Keraton Kasepuhan mempunyai identitas serta juga sebagai bukti karya masa kekuasaan Sultan Sepuh XIV.

Bedaya Putri Pakungwati menceritakan sosok salah satu istri dari Syekh Syarif Hidayatullah yang bergelar Sunan Gunung Jati yaitu Nyi Mas Ratu Pakungwati dan simbol dari sejarah Keraton pertama kali yaitu Keraton Pakungwati. Nyi Mas Ratu Pakungwati disimbolkan sebagai sosok perempuan yang cantik dan elok budi dengan mempunyai karakter yang heroik, berani, tegas. Karakter yang dimiliki oleh Nyi Mas Ratu Pakungwati terlihat saat kemelut besar masjid Agung Sang Cipta Rasa terbakar, beliau ikut serta memadamkan api dan meninggal di dalam masjid tersebut. Sehingga, sampai saat ini salah satu istri Sunan Gunung Jati menjadi salah satu tokoh pahlawan Islam di Cirebon.

Bedaya Putri Pakungwati mempunyai durasi 10 menit. Secara struktural bentuk Bedaya Putri Pakungwati pementasannya terbagi menjadi tiga bagian yaitu *dodoan*, *tengahan* dan *geder/kering*. Bagian *dodoan* yaitu awalan/pembukaan dengan jalan perlahan/*mlaku soder* menuju area menari lalu duduk *sembah*, menggambarkan pengawalan yang serba pelan dan hati-hati. Bagian *tengahan* menggambarkan ditengah-tengah perjalanan hidup, perjalanan spiritual seorang putri banyak tindakan yang harus dikerjakan dengan cekatan dan energik. Sehingga, bagian *tengahan* penghantar inti cerita dari bedaya Putri Pakungwati dengan gerak yang lebih dinamis dan tempo yang semakin cepat. Bagian *geder/kering* merupakan inti cerita dari tari, bagian ini menggambarkan berlatih *kamuragan* penari tokoh Nyi Mas Ratu Pakungwati dan dayang - dayangnya, menyimbolkan perang tanpa ada kalah dan menang dengan keris atau *sampur*.

Bedaya Putri Pakungwati adalah komposisi tari putri berjumlah sembilan, namun pada pementasan pada berbagai acara banyak ditemukan formasi penari dengan jumlah tiga, lima dan tujuh. Makna jumlah sembilan diambil dari kaitannya dengan jumlah *Wali Sanga* tokoh-tokoh penyebar agama Islam di Jawa khususnya di Cirebon (Sunan Gresik, Sunan Ampel, Sunan Bonang, Sunan Drajat, Sunan Giri, Sunan Muria, Sunan Kudus, Sunan Kalijaga, dan Sunan Gunung Jati) dan sembilan lubang kehidupan yang terdapat pada tubuh manusia yaitu dua lubang mata, dua lubang telinga, dua lubang hidung, dua lubang pelepasan (depan dan belakang), dan satu lubang mulut (Sultan Sepuh XIV, wawancara 20 Maret 2016, diijinkan dikutip). Jumlah tiga mempunyai makna *Insan Kamil* yaitu Iman, Islam, Ihsan (Sultan Sepuh XIV, wawancara 20 Maret 2016, diijinkan dikutip). Iman adalah keyakinan dalam hati untuk diucapkan oleh lisan dan diwujudkan dalam amal perbuatan meliputi enam rukun Iman yaitu iman kepada Allah, Malaikat, Kitab, Nabi & Rasul, hari akhir/Kiamat, dan *Qada & Qadar*. Islam dijelaskan dengan penjabaran lima rukun Islam *Syahadat*, Solat, Puasa, Zakat, dan menunaikan Haji. Ihsan merupakan pengaplikasian dari Iman dan Islam. Jumlah lima mempunyai makna Rukun Islam yaitu *Syahadat*, Sholat, Puasa, Zakat dan menunaikan Haji. Rukun Islam dijelaskan pada Hadist diriwayatkan Ibnu Umar r.a, dari Nabi SAW. Beliau bersabda: "*Islam didirikan atas lima rukun: (1) Mengesakan Allah, (2) Mendirikan Sholat, (3) Membayar Zakat, (4) Puasa Ramadhan, (5) Haji. Para Sahabat bertanya, "Apakah urutannya haji dulu lalu puasa Ramadhan?" Rasulullah menjawab: "Tidak, puasa Ramadhan kemudian Haji.*" (Imam Al-Mundziri, 2003:36). Formasi penari berjumlah tujuh mempunyai makna tujuh lapis langit ciptaan Allah (Sultan Sepuh XIV, wawancara 20 Maret 2016, diijinkan dikutip). Terdapat pada ayat yang artinya sebagai berikut: "*Dialah (Allah) yang menciptakan segala apa yang ada di bumi untuk mu kemudian Dia menuju ke langit, lalu Dia*

menyempurnakannya menjadi tujuh langit. Dan Dia Maha Mengetahui segala sesuatu." (Q.S. Al-Baqarah 2:29), dalam ayat tersebut Allah menyebut adanya tujuh langit ciptaan Allah SWT.

Jumlah penari bedaya Putri Pakungwati diharuskan dengan jumlah ganjil. Menurut Sultan Sepuh XIV, makna ganjil mengambil dari filosofi yaitu bahwa Tuhan ganjil dan Tuhan mencintai angka ganjil (Sultan Sepuh XIV, wawancara 20 Maret 2016, diijinkan dikutip). Dalam sebuah *hadist* Rasulullah SAW yang artinya "*Sesungguhnya Allah SWT itu witr dan Dia mencintai yang witr (ganjil)*" (HR Bukhari dan Muslim). Dalam *hadist* tersebut dijelaskan bahwa Allah itu witr, artinya Allah itu Esa tidak ada sekutu yang serupa bagi-Nya. Sedangkan makna Allah mencintai witr adalah bahwa Allah mengutamakan bilangan ganjil dalam beberapa amalan dan ketaatan. Untuk pementasan jumlah penari sembilan, tujuh, lima dan tiga dalam aspek gerak maupun iringan tidak ada yang berubah hanya saja pola lantai yang berubah. Tari bedaya Putri Pakungwati dalam bentuk penyajiannya terdapat satu penari sebagai tokoh dan sisa penari lainnya sebagai penari dayang.

Tempat pementasan tari Bedaya Putri Pakungwati dilaksanakan di *Bangsal Prabayaksa* untuk menyambut tamu-tamu penting Sultan Sepuh XIV dan *Bangsal Pagelaran*, dipentaskan untuk acara-acara pagelaran yang diadakan Keraton Kasepuhan Cirebon. Untuk latihan tarian tersebut dilaksanakan di *Bangsal* yang berada di Gua Sunyaragi. Tempat pementasan tari bedaya Putri Pakungwati akan dipentaskan sesuai acara yang diselenggarakan seperti panggung terbuka, namun telah seijin Sultan Sepuh XIV, sehingga bersifat kondisional.

Semenjak keberadaannya, tari Bedaya Putri Pakungwati mengalami suatu proses kreatif agar dapat menghasilkan suatu bedaya yang berbeda dengan yang ada, seperti bedaya yang saat ini masih bertahan di Keraton Kanoman. Proses kreatif Bedaya Putri Pakungwati terilhami oleh dokumentasi yang

dimiliki oleh Keraton Kasepuhan berupa foto-foto seperti foto dengan jumlah penari sembilan. Di dalam berkesenian, proses kreativitas seorang seniman khususnya seorang pencipta sangatlah bernilai untuk menunjukkan kualitas dari karya yang dibuat. Dapat diartikan, suatu proses kreatif merupakan tahapan yang dilalui dalam mencipta sebuah karya untuk menghasilkan suatu karya baru.

Proses kreatif penciptaan maupun pengembangan gerak-gerak bedaya Putri Pakungwati berpijak pada tari tradisi yang sangat lekat dengan gaya Cirebonan. Sultan Sepuh XIV dalam proses kreatif tari bedaya Putri Pakungwati memiliki peran sebagai pencipta tari. Pencipta tari yang memerintahkan untuk membuat sebuah tarian, beliau hanya menentukan pemilihan judul, tema maupun tahap evaluasi-evaluasi. Sedangkan, untuk pembuatan struktur koreografi ditangani oleh penata tari yaitu Ibu Rohaeni dan iringan tari oleh Bapak Inu. Proses kreatif bedaya Putri Pakungwati meliputi aspek-aspek sebagai berikut aspek pemilihan judul, pemilihan gerak, iringan tari, tata rias dan busana, tata panggung, tata cahaya, properti.

Ketertarikan peneliti pada objek ini karena tari bedaya Putri Pakungwati melalui proses kreatif khususnya pada aspek tema dan penguasaan gerak yang menggambarkan sosok Nyi Mas Ratu Pakungwati, perempuan yang berani dan heroik dengan peran sertanya memadamkan api saat Masjid Agung Sang Cipta Rasa terbakar. Maka, dapat ditarik rumusan masalah yaitu bagaimana bentuk penyajian tari bedaya Putri Pakungwati dan bagaimana proses kreatif tari bedaya Putri Pakungwati Keraton Kasepuhan Cirebon karya Sultan Sepuh XIV Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat. Sehingga, penulis menggunakan pendekatan koreografi untuk mengupas tentang permasalahan teks koreografi tari bedaya Putri Pakungwati. Teori Y. Sumandiyo Hadi dalam buku *Koreografi: Bentuk-Teknik-Isi* digunakan untuk membedah permasalahan koreografi seperti gerak tari,

ruang tari, iringan tari, cara penyajian, properti, dan rias busana tari.

II. PEMBAHASAN

Tari Bedaya merupakan sebuah komposisi tari wanita secara kelompok. Tarian ini boleh dikembangkan hanya di dalam lingkungan tembok Keraton. Tari Bedaya yang berkembang di Keraton Cirebon mempunyai nilai religi, karena Cirebon sebagai pusat penyebaran agama Islam oleh *Wali Sanga* di Jawa Barat. Bedaya Cirebon dapat diartikan bahwa tarian ini mempunyai filosofi yang banyak memuat nuansa Islam dan merupakan hasil budidaya karya manusia yang menciptakannya. Dengan berbagai sumber cerita tariannya diambil dari perjalanan sejarah, peradaban maupun tokoh penting dalam Agama Islam khususnya di Cirebon. Aspek religi yang ada mempengaruhi isi cerita dari tari Bedaya salah satunya yang ada di Keraton Kasepuhan yaitu mengambil tokoh Islam Nyi Mas Ratu Pakungwati. Pendapat lain, menurut Inu Kertapati "bedaya berasal dari dua kata yaitu *bedar* yang berarti memulai dan *budaya* berarti budaya" (Inu Kertapati, wawancara, 08 Maret 2016, diijinkan dikutip). Tari bedaya merupakan pencarian tarian sebagian harapan memulai bangkitnya budaya-budaya Cirebon yang hampir punah khususnya di Keraton Kasepuhan.

Bentuk penyajian merupakan unsur yang penting dalam menyajikan sebuah seni pertunjukan. Pengertian bentuk menurut Lois Ellfeldt dalam bukunya *Pedoman Dasar Penata Tari* terjemahan Sal Murgiyanto adalah wujud rangkaian gerak atau pengaturan laku-laku (Lois Ellfeldt, 1977:15). Bentuk penyajian bedaya Putri Pakungwati meliputi: gerak, pola lantai, tata rias dan busana, iringan tari, tata panggung, tata cahaya dan properti. Unsur-unsur antara satu dengan yang lain saling terkait, sehingga menjadi satu kesatuan yang terkait dalam suatu pertunjukan.

Secara struktural bedaya Putri Pakungwati terdapat tiga bagian yaitu bagian awal/*dodoan*, *tengahan*, *deder/kering*. Bagian

awal/*dodoan* merupakan tahap awal dari pertunjukan tari saat penari memasuki area menari dengan pola irama pelan, motif gerakannya yaitu *pasang soder*, *mlaku soder* yaitu gerak yang dilakukan penari untuk menuju area menari, *ayun pasang soder*, *mlaku mundur*, *muter geber soder*, *adeg-adeg pasang soder*, *silang buang soder kanan*, *silang buang soder kiri*, *muter pasang siji tangan*, *ukel pasangan*, *adeg-adeg pasang soder*, *tumpang tali buang soder*, *tumpang tali*, *srising soder*, *adeg-adeg pasang soder*, *buang loro soder*, *ukel tangan loro*, *ukel tangan siji*, *ukel pasangan*, *buang loro soder*, *ukel tangan loro*, *ukel tangan siji*, *tumpang tali soder*, *adeg-adeg pasang soder*, *srising deruk neba*, *ayun ukel tangan*, *pasang siji kiri-kanan*, dan *ukel pasangan*. Bagian *tengahan* merupakan bagian tengah sebagai penghantar pokok pementasan atau inti cerita yang sudah dilakukan di area menari dengan pola irama sedang. Adapun motif gerakannya sebagai berikut: *lembeyan*, *ngola bahu*, *buang soder*, *nyawang*, *ngola bahu*, *buang soder*, *dolanan soder*, *buang soder*, *ngola bahu*, *buang soder*, *tepak bahu tumpang tali*, *ngola bahu*, *buang soder*, *srising pasang tangan siji*. Bagian *geder/kering* merupakan bagian akhir atau tahap akhir sebagai inti cerita, penyajian terakhir dari seluruh pementasan dengan diakhiri keluarnya penari dari area menari dengan pola irama cepat. Motif pada bagian *geder/kering* yaitu *jukut soder*, *srising soder*, *buang soder 1*, *srising soder*, *muter soder*, *buang soder 1*, *srising soder*, *dolanan soder*, *buang soder 1*, *srising soder*, *dolanan soder*, *buang soder 1*, *srising tabe soder*, *larapan*, *srising ngruji*, *tabe soder*, *pasangan*, *lontang kiri-kanan*, *sembahan*, *srising soder* menuju keluar area menari.

Tata rias tari bedaya Putri Pakungwati menggunakan *corrective make-up* dengan goresan alis dan perpaduan warna *eyeshadow* berwarna hijau yang dicampur dengan biru tua, yang menghasilkan wajah penari terlihat tampak cantik. Hiasan kepala tari bedaya Putri Pakungwati terdiri dari *cemoro* yang dibentuk menjadi *sanggul/gelung*, lalu ditutupi dengan

rajut melati, bagian bawah *sanggul* dihiasi *gajah muling*, *kembang goyang* dan *tusuk konde* pada bagian depan *sanggul* terselipkan mahkota dan aksesoris bros, serta dipadukan dengan *ronce mawar* bagian kanan dan *melati rampe* bagian kiri.

Adapun tata busana yang digunakan terdiri dari kebaya berwarna putih tanpa kancing ditutup dengan *kemben* berwarna hijau, bros dikaitkan sebagai pengganti kancing/hiasan pada kebaya, *kain/jarik* bermotif *megamendung* warna hijau dengan dibentuk seperti rok bagian ujung atas kain dilipat dan disatukan di bagian pinggang kanan, lalu diikat menggunakan tali, dan setelah itu ditutupi dengan *kemben* berwarna hijau. Sabuk yang melilit di pinggang, menggunakan tiga *sampur/soder* yaitu warna kuning dan hijau yang dimasukkan ke dalam sabuk dengan sisi bagian kiri dan kanan yang simetris. Juntaian *sampur* bagian belakang dibentuk seperti bunga. *Sampur/soder* warna merah digunakan di bagian punggung kanan dan dimasukkan dibagian sabuk kiri bagian belakang.

Tarian ini diiringi lagu atau *gending pancaniti* berlaras *pelog* yang mempunyai arti *panca* (lima) dan *niti* (menata) yang berarti penataan lima unsur dengan anjuran-anjuran berkaitan dengan dakwah Sunan Gunung Jati saat menyebarkan agama Islam yang selalu mengingatkan anjuran-anjuran rukun Islam yaitu *syahadat*, *solat*, *puasa*, *zakat* dan *menunaikan haji*. Pola instrumen yang memiliki tiga tahap yaitu *pancaniti gamelanan* pada bagian awal/*dodoan* berirama pelan, *barlen bungur* bagian *tengahan* berirama sedang dan sejenis *solawatan* atau *sendal paul* (*bat-embat*) dibagian *geder/kering* berirama cepat.

Gamelan yang digunakan diberi nama seperangkat gamelan *megamendung* untuk mengiringi tari bedaya Putri Pakungwati adalah *saron*, *bonang*, *gong*, *kendang*, *kebluk*, *kenong*, *demung*, *suling*, *rincik/kemnyang*, *gambang* dan *kecrek*. Musik iringan tari bedaya Putri Pakungwati tidak hanya *live* saja,

tetapi bisa menggunakan musik MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*).

Tari bedaya Putri Pakungwati mengalami proses kreatif. Kreativitas dapat diartikan sebagai suatu kemampuan daya cipta yang dimiliki manusia untuk membuat, mengolah, dan mengembangkan sesuatu yang biasa menjadi tidak biasa. Kreativitas juga sering dikaitkan dengan kemampuan seseorang untuk mencari berbagai alternatif baik dalam bentuk pemikiran, pendekatan, masalah ataupun aktifitas. Seolah-olah orang kreatif tidak pernah hilang akal untuk menghasilkan gagasan baru (Suharnan, 2011:1). Kreativitas dapat dipahami sebagai suatu kemampuan untuk mengubah sesuatu yang tidak berarti menjadi sesuatu indah dan bermakna, sesuatu yang biasa menjadi sesuatu yang luar biasa (M. Hawkins, 2003: 3). Bentuk kreativitas yang dihadirkan dalam karya tari bedaya Putri Pakungwati dari sumber cerita sosok Nyi Mas Ratu Pakungwati, dengan gerak yang merupakan pengembangan dari tari dasar putri Cirebonan, dengan memanfaatkan senjata yang digunakan oleh Nyi Mas Ratu Pakungwati yaitu keris dan *slendang suwuk*, sehingga menghasilkan karya tari yang diinginkan. Proses kreatif bedaya Putri Pakungwati meliputi aspek-aspek sebagai berikut aspek pemilihan judul, pemilihan gerak, iringan tari, tata rias dan busana, tata panggung, tata cahaya, properti.

Penentuan judul sangatlah berpengaruh untuk setiap karya yang telah diciptakan. Sebuah tarian yang telah selesai dan hendak dipertunjukkan dibutuhkan judul atau nama, judul tersebut dibuat ringkas, jelas dan orisinal sehingga secara sekilas dapat ditangkap oleh pengamatnya (Sal Murgiyanto, 1983:93). Karya tari Sultan Sepuh XIV diberi judul tari bedaya Putri Pakungwati. Ide yang menjadi fokus Sultan Sepuh XIV untuk memberikan judul bedaya Putri Pakungwati, karena gambaran inti cerita dari tarian tersebut bersumber dari sosok Nyi Mas Ratu Pakungwati. Gambaran sosok Nyi Mas Ratu Pakungwati dituangkan dengan gerak-gerak

seorang putri yang halus dan dinamis. Dengan penyesuaian dari berbagai aspek Sultan Sepuh mendapatkan judul yang cocok dengan konsep ide yang diinginkan yaitu bedaya Putri Pakungwati.

Bedaya Putri Pakungwati melalui tahap proses kreatif yang mengubah motif gerak maupun susunannya. Perubahan motif maupun susunannya diubah sesuai evaluasi dari Sultan Sepuh XIV. Motif-motif yang ada pada struktur awal tampak lebih sederhana, singkat dan banyaknya pengulangan motif. Sehingga, penata tari berinisiatif untuk menghilangkan motif-motif pada struktur awal dan diubah menjadi motif yang baru, tetapi masih ada beberapa motif digunakan namun divariasikan kembali. Struktur sekarang memiliki motif-motif baru yang lebih banyak, pengulangan motif sedikit ditemukan pada hasil struktur sekarang. Perubahan penyusunan motif membuat durasi bedaya Putri Pakungwati lebih lama dibandingkan dengan menggunakan struktur awal hanya 8 menit menjadi 10 menit.

Proses pemilihan iringan bermula terinspirasi dengan iringan yang ada di Keraton Kasepuhan yaitu saat untuk mengiringi Sultan Sepuh saat meninggalkan keraton yaitu *Gending Pancaniti*. Proses pembuatan iringannya disesuaikan dengan nuansa gending tersebut dan penyesuaian gerak yang telah dibuat oleh penata tari. Berawal dengan ketukan *kendhang* sebagai patokan tempo setiap gerakannya dan diikuti dengan instrumen gamelan lainnya. Gamelan yang digunakan berlaras *pelog*, pola instrumen yang memiliki tiga tahap yaitu: *pancaniti gamelanan* untuk mengiringi bagian awal/*dodoan* dengan irama yang pelan sesuai gerakannya, *barlen bungur* untuk mengiringi bagian *tengahan* dengan irama sedang, dan sejenis solawatan atau *sendal paul (bat-embat)* untuk mengiringi bagian *geder/kering* dengan irama cepat.

Melalui proses kreatif bentuk desain busana bedaya Pakungwati mengalami perubahan sebagai berikut: tahap sebelum proses kreatif busana terdiri dari: kebaya berwarna putih dengan lengan batas siku-siku,

ampok payet berwarna hijau, *kemben* berwarna hijau muda dengan motif *megamendung*, sabuk, keris, tiga *soder/sampur* warna kuning sebagai aksesoris dibentuk seperti tirai, warna hijau digunakan untuk menari, warna merah sebagai aksesoris, dan celana *sontog* panjang. Setelah melalui berbagai pertimbangan maka kostum berubah terdiri dari kebaya berlengan panjang berwarna putih, *kemben* berwarna hijau tua, bros dikaitkan sebagai pengganti kancing/hiasan pada kebaya, kain/*jarik* bermotif *megamendung* warna hijau dengan dibentuk seperti rok bagian ujung atas kain dilipat dan disatukan di bagian pinggang kanan, lalu diikat menggunakan tali, kemudian setelah itu ditutupi dengan *kemben* berwarna hijau tanpa motif, sabuk yang melilit di pinggang, menggunakan tiga *sampur/ soder* yaitu warna kuning dan hijau dimasukkan kedalam sabuk dengan sisi bagian kiri dan kanan yang simetris. *Sampur* dikenakan menjuntai dengan bagian belakang dibentuk seperti bunga. *Sampur/soder* warna merah digunakan di bagian punggung kanan dan dimasukkan di bagian sabuk kiri bagian belakang.

Pertimbangan penata busana mengubah warna hijau muda pada busana yang diinginkan Sultan Sepuh XIV karena tidak sesuai, sehingga menjadi hijau tua untuk *kemben* tanpa motif dan *soder/sampur*. Pengurangan penggunaan *ampok payet* agar bagian atas busana tidak tampak terlalu padat. Perubahan celana *sontog* menjadi kain yang dibentuk seperti rok, dengan pertimbangan tema tari itu menggambarkan sosok seorang putri walaupun Nyi Mas Ratu Pakungwati berani dan heroik tetapi tetap keanggunan sebagai seorang perempuan tidak hilang. *Soder/sampur* warna kuning yang berbentuk seperti tirai mengalami perubahan tetap sebagai aksesoris, namun dibentuk menjuntai seperti *soder* yang digunakan untuk menari.

Sejak proses kreatif konsep tata panggung dan tata cahaya sifatnya kondisional, disesuaikan luasnya panggung untuk pementasan untuk mempermudah penari beradaptasi dengan *blocking* sesuai situasi dan

kondisi tempat pertunjukan. Penggunaan tata cahaya yang berlebihan hanya untuk sekedar penekanan suasana saat malam hari di bagian *geder/kering* diberi nuansa warna merah sebagai penggambaran keberanian Nyi Mas Ratu Pakungwati.

Selain itu, proses kreatif penata tari atas konsep garapan yang ditentukan melalui proses koreografi yaitu eksplorasi, improvisasi, dan pembentukan. Eksplorasi termasuk berpikir, berimajinasi, merasakan dan merespons (M. Hawkins, 1990:27). Seorang koreografer setelah melakukan tahap-tahap sebelumnya yaitu eksplorasi, improvisasi, mulai berusaha "membentuk" atau mentransformasikan bentuk gerak menjadi sebuah tarian atau koreografi (Sumandiyo Hadi, 2012:78). Penata tari mulai menyusun dari motif satu dengan motif yang lain, menetapkan struktur bentuk, dan menjadikannya satu garapan tari. Setelah melalui proses koreografi, dalam pertunjukan tari elemen-elemen pendukung sangat menunjang untuk membantu penata tari dalam proses awal garapan hingga akhir pementasan. Elemen-elemen pendukung tersebut meliputi penari, penata iringan, penata tata rias dan busana, penata panggung dan penata lampu.

Dalam proses koreografi hingga menjadi satu produk pertunjukan tari, keterkaitan atau hubungan penata tari atau koreografer dan penari sangat menentukan keberhasilan suatu pertunjukan (Sumandiyo Hadi, 2012:109). Dalam proses garapan, penata tari (koreografer) dengan memberikan contoh, menata gerak, dan formasi yang pasti. Penentuan formasi penari, penata dengan pertimbangan postur tubuh agar terlihat seimbang antara penari satu dengan yang lain. Garapan tarian akan berhasil jika melalui tahap *general rehearsal* untuk penyesuaian penari pada tata panggung maupun formasinya.

Penata tari dengan penata iringan bekerjasama saat proses latihan telah dimulai. Penata tari menyusun motif satu dengan motif yang lain sehingga menjadi satu bagian. Setelah membentuk perbagian, penata tari menentukan penempatan bagian-bagian

tersebut dan menjadikannya sebuah tarian. Begitu pula dengan penata iringan, membuat beberapa pola iringan dan gambaran tempo iringan tarinya. Pencarian dilakukan secara bersamaan yaitu penata tari membuat tarian, dan penata iringan dengan pola iringannya. Pengarapan iringan dilakukan setelah semua struktur koreografi sudah selesai, penata tari memperagakan tari secara bersamaan dengan iringan. Penata tari yang berperan untuk menentukan struktur koreografi yaitu bagian awal, bagian tengah, dan akhir. Penata iringan mengikutinya dengan pola irama sesuai keinginan penata tari.

Proses penata tari dengan penata rias dan busana bedaya Putri Pakungwati diawali dengan pemilihan warna busana yaitu warna hijau, warna merah, putih dan warna kuning. Setelah pemilihan warna, penata busana mempertimbangkan kenyamanan penari untuk bergerak, bentuk baju maupun *jarik* yang digunakan. Desain bentuk busana bedaya Putri Pakungwati yaitu kebaya berwarna putih tanpa kancing ditutup dengan *kemben* berwarna hijau, bros dikaitkan sebagai pengganti kancing/hiasan pada kebaya, kain/*jarik* bermotif *megamendung* dengan dibentuk seperti rok, bagian ujung atas kain dilipat dan disatukan di bagian pinggang kanan lalu diikat menggunakan tali setelah itu ditutupi dengan *kemben* berwarna hijau, sabuk yang melilit di pinggang, menggunakan tiga *sampur/soder* yaitu warna kuning dan hijau yang dimasukkan ke dalam sabuk dengan sisi bagian kiri dan kanan yang simetris. Juntaian *sampur* bagian belakang dibentuk seperti bunga. *Sampur/soder* warna merah digunakan di bagian punggung kanan dan dimasukkan di bagian sabuk kiri bagian belakang. Semua keinginan penata tari dirancang oleh penata rias dan busana dengan memperhatikan kenyamanan penari dalam bergerak dan digunakan lengkap sebagai percobaan saat *gladi resik* untuk membenahi kekurangan pada busana.

Penata tari dengan penata panggung maupun penata cahaya sifatnya sangat kondisional. Menyesuaikan dimana dan luas

ruangan area tari tersebut. Sehingga pada setiap pementasan, penata panggung memberikan arahan untuk menyesuaikan langsung kepada para penari yang dilakukan saat *gladi resik*. Proses kerjasama penata tari dengan penata lampu dimulai saat pertunjukan berlangsung. Untuk mencoba penataan lampu biasanya dilakukan saat *technical run-through* atau saat latihan terakhir *general rehearsal*. Penataan lampu tidak hanya sebatas penerangan saja tetapi, sekaligus penyinaran yang memberikan efek estetis. Penata lampu tari bedaya Putri Pakungwati hanya menggunakan *general light*. Efek yang dihasilkan dari *general light* untuk menerangi bagian yang ada dalam panggung secara keseluruhan.

III. KESIMPULAN

Dari melihat proses kreatif karya tari bedaya Putri Pakungwati ide dasar penciptaan dan pemilihan judul merupakan gagasan langsung Sultan Sepuh XIV sebagai pencipta tari. Pemilihan gerak, properti maupun rias dan busana dipercayakan kepada Ibu Rohaeni, iringan tari dipercayakan kepada Bapak Inu Kertapati, untuk tata panggung, tata cahaya dipercayakan kepada kru secara kondisional sehingga tarian ini tidak memerlukan penanganan khusus dalam tata teknik pentas. Peran Sultan Sepuh XIV tidak hanya itu saja, tetapi beliau ikut mengevaluasi saat pementasan untuk mendapatkan karya tari yang diinginkan. Pengamatan tari maupun penataan iringan secara keseluruhan berpijak dari tari-tari gaya Cirebonan yang kemudian menghadirkan nafas-nafas baru untuk tari yang ada di Cirebon khususnya tari bedaya. Ciri khas dari bedaya Putri Pakungwati yaitu adanya penari tokoh, sebagai gambaran sosok Nyi Mas Ratu Pakungwati. Penari tokoh terlihat jelas pada perbedaan kain/*jarik* yang digunakan, beberapa motif gerak yaitu *srisig soder* dan *srisig pasang soder* penari tokoh hanya berputar ditempat, gerak *nyawang* yang dilakukan lebih awal secara *canon* dilanjutkan dengan penari dayang-dayang, dan pola lantai

dominan paling depan dan tengah. Formasi pementasan bedaya Putri Pakungwati yang digunakan yaitu tiga, lima, tujuh bahkan sembilan namun dalam aspek gerak dan iringan tidak mengalami perubahan, hanya pola lantai yang berubah menyesuaikan sesuai formasi jumlah penari dan luasnya area tari.

DAFTAR SUMBER ACUAN

A. Sumber Tertulis

Al-Mundziri Imam. 2003. *Ringkasan Shahih Muslim*, terjemahan Achmad Zaidun. Jakarta: Jakarta Pustaka Amani.

Hadi, Y. Sumandiyo. 2012. *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi*. Yogyakarta : Cipta Media.

Hawkins M, Alma. 1990. *Mencipta Lewat Tari*, terjemahan Y. Sumandiyo Hadi. Yogyakarta: ISI Yogyakarta.

. 2003. *Bergerak Menurut Kata Hati*, terjemahan I Wayan Dibia. Yogyakarta: Ford Foundation dan MSPI.

Murgiyanto, Sal. 1983. *Koreografi Kemampuan Dasar Komposisi Tari*. Jakarta: Depdikbud.

Noer, M Nurdin. 2009. *Memusa Cerbon Sebuah Pengantar Budaya*. Cirebon: Dinas Pemuda Olahraga Kebudayaan dan Pariwisata Kota Cirebon.

Soedarsono. 1972. *Djawa dan Bali Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia*. Yogyakarta. Gadjah Mada University Press

Suharnan. 2011. *Kreativitas Teori dan Pengembangan*. Surabaya: Laros.
Ramlan, Lalan. 2008. *Tayub Cirebonan*. Bandung: Sunan Ambu Press.

B. Nara Sumber

Pangeran Raja Adipati Arief Natadiningrat, 51 tahun, pencipta tari Bedaya Putri Pakungwati.

Inu Kertapati, 38 tahun, penata iringan tari Bedaya Putri Pakungwati.

Rohaeni, 36 tahun, penata tari dan penata rias & busana tari bedaya Putri Pakungwati.

Elang Panji Jaya Pwawirakusuma, 59 tahun, sejarawan & budayawan Keraton Kasepuhan.

Transformasi Teks Sejarah Pertempuran Kotabaru ke dalam Teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru

Oleh:
SUSI SETYANINGSIH

(Pembimbing Tugas Akhir: Dra. Heni Winahyuningsih, M.Hum dan Dra. Jiyu Wijayanti, M.Sn)
Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

RINGKASAN

Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru merupakan karya tari yang menggunakan sumber materi dramatik fakta sejarah pertempuran 7 Oktober 1945 di Kotabaru, Yogyakarta. Dilihat dari motif gerakannya tarian ini menggunakan pola-pola gerak dalam tari putri gaya Yogyakarta. Permasalahan yang ingin dikaji dalam penelitian ini adalah bagaimana fakta sejarah pertempuran Kotabaru ditransformasikan ke dalam sebuah karya tari, yaitu *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Identifikasi teks sejarah pertempuran Kotabaru dan teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru akan disandingkan dan dikaji untuk diketahui aspek apa saja yang bertransformasi. Dengan menggunakan teori interteks peneliti akan mengungkap permasalahan dan memberikan penjelasan tentang unsur-unsur intrinsik yang meliputi masalah pokok dan tema, *setting*/latar, alur, penokohan, dan nilai-nilai untuk melihat proses transformasinya. Unsur-unsur intrinsik pada teks *bedhaya* di Keraton Yogyakarta, teks sejarah pertempuran Kotabaru, serta teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru dianalisis untuk diketahui model-model transformasinya.

Hasil analisis kedua teks yang disandingkan membuktikan adanya unsur-unsur yang sama dan ditafsir sebagai unsur-unsur yang bertransformasi dari teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Kelima unsur yang bertransformasi dari teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru merupakan bukti adanya resepsi yang baik oleh penata tari dalam menyusun *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Transformasi yang ditemukan dalam penelitian ini yakni transformasi yang bersifat meneruskan/melanjutkan hipogramnya dan transformasi yang bersifat mematahkan hipogramnya.

Kata kunci: patriotisme, transformasi, *bedhaya*.

ABSTRACT

Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru is a dance piece that uses a material source of dramatic historical facts October 7, 1945 battle in Kotabaru, Yogyakarta. Viewed from this dance motif motion patterns of movement in dance style princess Yogyakarta. The problems to be examined in this study is how the battle Kotabaru historical fact transformed into a dance work, namely *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Identification of historical text battle on Kotabaru and *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru text will paired and will studied to know what aspects are transformed. By using the theory of intertextual researchers will unravel the problems and provide an explanation of the intrinsic elements covering subject matter and themes, *setting/background*, plot, characterization, and values to see its transformation process. The intrinsic elements become a one which analogized and become the study material so produce a answer of the research, that are main transformation

problem and theme, setting, plot, characterisation, and the value in Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru. The intrinsic elements of the text bedhaya at Keraton Yogyakarta, Kotabaru battle history text, and text Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru analyzed for known models of transformation.

The result of analysis of both of texts which paired prove there're same elements and interpreted as elements which do transformation from historical text battle Kotabaru in to Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru text. The five elements which do transformation from historical text battle Kotabaru in to Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru text is a proof of good reception by choreographer in compose Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru. The transformation that was found in this research that are transformation forward/continue the hipogram and transformation that are break the hipogram.

Key words: patriotism, transformation, bedhaya.

I. PENDAHULUAN

A. Permasalahan Transformasi dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru

Bedhaya Ngadilaga Kotabaru merupakan karya tari yang disusun oleh W. Ragamulya, seorang penata tari sekaligus penata iringan yang berdomisili di Kota Yogyakarta. Karya tari yang diberi nama *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru ini berdurasi kurang lebih satu jam yang dipentaskan pertama kalinya di Bangsal Sri Manganti, Keraton Yogyakarta pada Minggu, 15 Juni 2014 dilakukan untuk keperluan pariwisata di Bangsal Sri Manganti, Keraton Yogyakarta yang biasa rutin diselenggarakan setiap hari Minggu. (Wawancara dengan W. Ragamulya pada hari Kamis, 26 November 2015. Pukul 14: 35 WIB. Diizinkan untuk dikutip.)

Sama halnya dengan jumlah penari *bedhaya* pada umumnya, *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru ditarikan oleh 9 penari putri. Kesembilan penari masing-masing memiliki peran sebagai *Endhel Pajeg* (1), *Batak* (2), *Jangga* (3), *Dhadha* (4), *Bunthil* (5), *Apit Ngajeng* (6), *Apit Wingking* (7), *Endhel Wedalan Ngajeng* (8), dan *Endhel Wedalan Wingking* (9). (Y. Sumandiyo Hadi. 2012. *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi*. Yogyakarta : Cipta Media. P. 67.) Penomoran tersebut yang

biasa digunakan untuk memudahkan penyebutan peran dari masing-masing penari yang berbeda peran antara penari satu dengan yang lainnya.

Hal yang hampir ada pada setiap *bedhaya*, khususnya yang ada di Yogyakarta pada umumnya memiliki sumber cerita yang dijadikan sebagai sumber materi dramatik penyusunan *beksan bedhaya* tersebut oleh koreografernya. Sumber materi dramatik biasanya menjadi inspirasi koreografer dalam menyusun *bedhaya* agar pesan yang ingin disampaikan melalui *bedhaya* bisa diketahui oleh orang lain yang menyaksikan *bedhaya* tersebut saat dipentaskan. Pada bagian tertentu dalam pertunjukan *bedhaya* akan ada penekanan maksud/pesan dari koreografernya melalui pola lantai dan pola gerak yang dilakukan penari *bedhaya*.

Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru yang belum lama tersusun ini juga tidak berdeda jauh dengan *bedhaya-bedhaya* yang sudah ada sebelumnya. *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru ini mempunyai sumber materi dramatik dari sebuah peristiwa nyata yakni teks sejarah. Sejarah yang dimaksud adalah sejarah pertempuran yang merupakan bagian dari salah satu sejarah Bangsa Indonesia yang terjadi di wilayah Kotabaru, Yogyakarta. Peristiwa bersejarah ini dijadikan sebagai sumber materi dramatik dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru oleh W.

Ragamulya yang pada inti dari cerita sejarah tersebut adalah pertempuran bangsa Indonesia melawan pemerintah Jepang di Kotabaru, Yogyakarta.

Dalam peristiwa pertempuran di Kotabaru tersebut akhirnya para pejuang Indonesia berhasil merebut markas Jepang dan melucuti senjata para tentara Jepang yang kalah dalam pertempuran. Peristiwa pertempuran di Kotabaru mengakibatkan gugurnya banyak pejuang bangsa. Kala itu sebanyak 21 pejuang Yogyakarta wafat. (Wawancara dengan Bagus S. pada Selasa, 8 Maret 2016 pukul 09.46 WIB. Diizinkan untuk dikutip.) Sebagai penghormatan maka dibangun sebuah monumen di Kotabaru dengan mencantumkan nama para pejuang yang telah gugur tersebut.

Peneliti tertarik dengan teks sejarah pertempuran Kotabaru dan menjadikannya sebagai bahan kajian ketika teks tersebut menjadi inspirasi koreografer sehingga dapat diwujudkan dalam bentuk lain yakni ke dalam seni pertunjukan. Berangkat dari teks sejarah tersebut kemudian oleh koreografer (W. Ragamulya) diinterpretasikan dan dituangkan ke dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Serangkaian dari peristiwa menjelang dan pada saat terjadinya pertempuran di Kotabaru yang begitu panjang ini tidak semuanya digambarkan dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru, tetapi hanya ada beberapa aspek dari peristiwa pertempuran di Kotabaru yang disajikan dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Hal lain yang menjadi alasan mengapa tidak semua rangkaian peristiwa dari teks sejarah pertempuran Kotabaru dituangkan dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru, yang pertama karena koreografer mengambil beberapa unsur dramatik dari serangkaian peristiwa sejarah pertempuran Kotabaru yang dianggap penting dan akan ditonjolkan dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Kedua, karena aspek waktu; waktu yang lama dari keseluruhan rangkaian peristiwa sejarah pertempuran Kotabaru tersebut tidak memungkinkan bisa tertuang dalam bentuk

Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru yang hanya berdurasi kurang lebih satu jam sehingga itu menjadi pertimbangan koreografer dalam menyusun *bedhaya* tersebut. Ketiga, karena aspek koreografi yang dilihat dari sudut pandang koreografer yang memperhitungkan nilai estetis koreografi dalam bentuk penyajian *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru ini merupakan hasil kreatifitas seni si penata tari dalam mengembangkan sumber materi dramatik yang menginspirasi. Koreografer mengemasnya dalam bentuk tari *bedhaya* yang mengenakan tata rias dan busana yang sama pada kesembilan penarinya. Penggunaan pistol mainan sebagai properti tari dipilih oleh penata tari untuk memperkuat sumber materi dramatik tentang teks sejarah pertempuran dalam *Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Tembakan yang dihasilkan dari pistol mainan dimaksudkan agar ide cerita dalam *bedhaya* tersebut dapat dipahami oleh orang lain yang menyaksikannya. Properti akan digunakan oleh kesembilan penari sebagai klimaks tarian pada bagian *perangan*. Hal inilah yang menjadi alasan penggunaan properti pistol dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru ini.

Berangkat dari sumber cerita sejarah pertempuran Kotabaru yang dijadikan sebagai sumber materi dramatik, judul, dan struktur tarinya maka bisa dianalisis adanya sebuah transformasi dari teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks seni pertunjukan yakni *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Dikatakan bahwa teks sejarah tersebut telah beralih rupa atau bentuk, yakni bentuk teks menjadi bentuk seni pertunjukan *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Kata transformasi diterjemahkan sebagai alih-rupa atau *malih* dalam bahasa Jawa Ngoko. Artinya, dalam suatu transformasi yang berlangsung adalah sebuah perubahan pada tataran permukaan, sedang pada tataran yang lebih dalam lagi perubahan tersebut tidak terjadi. (Heddy Shri Ahimsa-Putra. 2001. "Strukturalisme Levi-Strauss Mitos Dan Karya Satra". Yogyakarta : Galang

Press, P. 62.) Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia mengartikan transformasi sebagai perubahan rupa (bentuk, sifat). (Tim penyusun kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, 1995, "Kamus Besar Bahasa Indonesia", Jakarta : Perum Balai Pustaka, P. 1.070.) Hal tersebut hampir serupa dengan arti kata transformasi menurut John Echlos dan Hasan Shadily dalam buku yang ditulis oleh Sumaryono bahwa transformasi diartikan sebagai perubahan bentuk, menjadi. (Sumaryono, 2003, "Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya", Yogyakarta : Elkaphi (Lembaga Kajian Pendidikan dan Humaniora Indonesia), P. 96.) Makna kunci untuk istilah transformasi adalah perubahan, yaitu perubahan terhadap suatu hal atau keadaan. (Burhan Nurgiyantoro, 1998, "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia", Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, P. 18.) Jadi arti kata transformasi pada intinya adalah suatu perubahan bentuk atau alih rupa dari suatu aspek menjadi hal baru yang tidak sepenuhnya meninggalkan esensi dasar dari aspek yang ditransformasikan serta dapat dilihat hasilnya. Dalam hal ini adalah teks sejarah pertempuran di Kotabaru menjadi sebuah tarian, *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Sejarah pertempuran Kotabaru dan *Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru adalah dua hal yang sama-sama merupakan sebuah teks. Dalam dunia sastra, teori interteks memandang bahwa sebuah teks yang ditulis lebih kemudian mendasarkan diri pada teks-teks lain yang telah ditulis orang sebelumnya. Teeuw menyatakan bahwa tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti penciptaannya dengan konsekuensi pembacaannya juga, dilakukan tanpa sama sekali berhubungan dengan teks lain yang dijadikan semacam contoh, teladan, kerangka, atau acuan. (Burhan Nurgiyantoro, 1998, "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia", Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, P. 15.) Pemahaman teori ini bisa juga dianalogikan dalam dunia seni pertunjukan khususnya tari. Dalam hal ini

mempertegas bahwa teks sejarah pertempuran dan teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru adalah dua buah teks yang saling berelasi satu sama lain. Selain dua teks yang menjadi fokus penelitian ini, masih ada teks-teks lainnya yang juga berperan penting karena saling terkait satu dengan yang lainnya. Salah satu contohnya yakni teks *bedhaya* keraton yang juga menjadi hipogram. Masing-masing teks tersebut akan diidentifikasi sehingga peneliti akan mampu mengkaji interteks yang ada di dalamnya.

Transformasi teks sejarah dalam wujud seni pertunjukan mengalami perbedaan wujud dari kejadian yang sebenarnya terjadi pada saat pertempuran. Meskipun demikian aspek-aspek yang ada dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru tidak meninggalkan aspek-aspek yang terdapat dalam teks sejarah pertempuran Kotabaru. Melalui karya tari itu diharapkan dapat dipahami gambaran pertempuran yang terjadi pada tanggal 7 Oktober 1945 di Kotabaru. Pada akhirnya peneliti menghadirkan dua bentuk teks yang dijadikan kajian penelitian. Kedua teks tersebut yakni sejarah pertempuran Kotabaru dan *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Kedua teks akan disandingkan untuk dianalisis secara lebih dalam yang kemudian akan diketahui hal-hal apa saja yang ditransformasikan dari sejarah ke dalam bentuk tarian. Dalam hal ini peneliti hendak membahas lebih lanjut mengenai aspek apa saja yang menjadi hasil dari proses transformasi teks sejarah ke dalam teks seni pertunjukan yakni *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

B. Pendekatan

Untuk menjawab permasalahan penelitian di atas maka peneliti berupaya dengan cara mempergunakan teori yang dimiliki oleh peneliti lain yang sudah pernah melakukan penelitian yang hampir serupa dengan penelitian ini. Teori yang dipergunakan adalah teori interteks yang diterapkan Burhan dalam kajiannya yakni

mengulas tentang *Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia*. Selain teori interteks, Burhan juga menggunakan konstruk teoretis yang sengaja disusun untuk mendekati permasalahan yang diteliti. Teori dan konstruk teoretis yang diterapkan Burhan dalam kajiannya sangat membantu peneliti dalam mengkaji transformasi teks sejarah ke dalam teks seni pertunjukan meskipun dalam kajian yang dilakukan oleh Burhan adalah di dunia sastra. Dalam penelitiannya, Burhan menerapkan teori interteks yang akan dianalogikan dalam permasalahan teks seni pertunjukan.

Teori interteks akan dipahami dan diterapkan dalam mengkaji teks sejarah pertempuran dan teks seni pertunjukan *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Dalam analisisnya maka konstruk teoretis yang sengaja dibuat oleh peneliti untuk mendekati permasalahan penelitian ini yakni mempertegas (1). Teks Sejarah Pertempuran Kotabaru, dan (2). Teks Seni Pertunjukan *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. kedua konstruk inilah yang nantinya akan membantu peneliti dalam mengetahui unsur-unsur apa saja yang bertransformasi.

Hal lain yang dipergunakan oleh peneliti untuk mendukung teori interteks tersebut yakni menggunakan pula suatu pendekatan koreografi. Pendekatan koreografi digunakan untuk mendukung kajian penelitian ini karena bagaimana pun *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru merupakan sebuah koreografi, lain halnya dengan teks sejarah yang merupakan peristiwa nyata di masa lampau. Meskipun demikian, kedua hal tersebut pada dasarnya memiliki interelasi teks yang saling terkait. Keterkaitan tersebut diantaranya yakni tekssejarah yang dijadikan inspirasi dramatiknya dan akan tetap melibatkan teks lain yang sebelumnya ada sebagai hipogramnya juga sehingga pada tahap analisis nanti peneliti bisa mengelaborasi teori interteks karya sastra dalam karya tari dengan didukung pendekatan koreografi. Pendekatan koreografi dalam penelitian ini menggunakan konsep-konsep koreografi oleh

Y. Sumandiyo Hadi. Aspek-aspek koreografi oleh Y. Sumandiyo Hadi bisa diterapkan dalam pembahasan permasalahan penelitian yang dipandang sebagai teks, *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Pustaka untuk membantu dalam penerapan pendekatan tersebut yakni buku yang berjudul *Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia* oleh Burhan Nurgiyantoro tahun 1998 dan buku yang ditulis oleh Y. Sumandiyo Hadi yang berjudul *Kajian Tari Teks dan Konteks* pada Cetakan I tahun 2007. Kedua buku ini yang dijadikan panduan dalam menganalisis data-data dalam penelitian sehingga data-data yang diperoleh dapat diolah, ditelaah, dan dikaji menjadi sebuah hasil penelitian yang mampu menjawab permasalahan penelitian.

C. Metode Penelitian

Masalah penelitian tentang teks sejarah pertempuran Kotabaru yang ditransformasikan dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru tidak mudah untuk dijawab apabila tidak menggunakan suatu metode penelitian yang secara tepat dan benar. Dalam hal ini peneliti memilih metode penelitian ini dengan metode Deskriptif Analisis. Deskriptif Analisis merupakan metode yang sering digunakan dalam penelitian di bidang seni yang menekankan pada usaha peneliti untuk mendeskripsikan suatu objek penelitian secara baik yang bersumber dari data-data yang diperoleh kemudian mencoba menganalisis atau menelaahnya untuk menjawab permasalahan penelitian. Melalui metode ini pula peneliti mempunyai tugas untuk mengungkap permasalahan yang timbul pada objek penelitian dengan cara pengumpulan data-data yang valid kemudian menganalisis dan mempertanggungjawabkannya dalam sebuah paparan secara tertulis, dalam hal ini mengenai proses transformasi teks sejarah ke dalam teks seni pertunjukan tari yakni *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Dalam hal ini objek material penelitian adalah tari yang bernama *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru karya W.

Ragamulya, sedangkan objek formalnya yakni penerapan teori interteks pada konsep transformasi dalam karya sastra yang kemudian dianalogikan dan diterapkan dalam karya tari yang didukung sebuah pendekatan koreografi untuk menjawab masalah penelitian.

II. PEMBAHASAN

A. Pengertian Transformasi

Transformasi merupakan salah satu cara yang bisa dipergunakan oleh seseorang dalam upayanya membuat suatu hasil karya dari inspirasi, ide, atau sumber materi yang menjadi referensinya. Hal ini menjadi bukti bahwa transformasi sudah bisa dijadikan sebagai suatu sarana media ungkap seseorang dalam berkarya sesuai dengan bidang yang digelutinya. Transformasi suatu hal ke hal lain telah banyak contohnya, terlebih sudah banyak peneliti yang menganalisis suatu objek dengan permasalahan transformasi menjadi sebuah bahan kajiannya.

Transformasi bisa dipahami dalam beberapa pengertian, yakni transformasi yang diterjemahkan sebagai alih-rupa atau *malih* dalam bahasa *Jawa Ngoko*. Artinya, dalam suatu transformasi yang berlangsung adalah sebuah perubahan pada tataran permukaan, sedang pada tataran yang lebih dalam lagi perubahan tersebut tidak terjadi. (Heddy Shri Ahimsa-Putra. 2001. "Strukturalisme Levi-Strauss Mitos Dan Karya Satra". Yogyakarta : Galang Press. P. 62.) Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia mengartikan transformasi sebagai perubahan rupa (bentuk, sifat). (Tim penyusun kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1995. "Kamus Besar Bahasa Indonesia". Jakarta : Perum Balai Pustaka. P. 1.070.) Hal tersebut hampir serupa dengan arti kata transformasi menurut John Echlos dan Hasan Shadily dalam buku yang ditulis oleh Sumaryono bahwa transformasi diartikan sebagai perubahan bentuk, menjadi. (Sumaryono. 2003. "Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya". Yogyakarta : Elkaphi (Lembaga Kajian Pendidikan dan Humaniora

Indonesia). P. 96.) Makna kunci untuk istilah transformasi adalah perubahan, yaitu perubahan terhadap suatu hal atau keadaan. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P. 18.) Jadi arti kata transformasi pada intinya adalah suatu perubahan bentuk atau alih rupa dari suatu aspek menjadi hal baru yang tidak sepenuhnya meninggalkan esensi dasar dari aspek yang ditransformasikan serta dapat dilihat hasilnya.

Pada intinya transformasi merupakan sebuah proses sebagai upaya seseorang dalam menuangkan sebuah ide ke dalam hal baru yang dipengaruhi oleh suatu hal sebagai sumber inspirasinya. Dalam hal ini ditegaskan dengan argumen Tony Rudyansjah bahwa: Manusia harus berpikir dalam satu kerangka kebudayaan tertentu; yang bisa dilakukannya adalah menyesuaikan, memodifikasi, dan paling jauh mentransformasi apa-apa yang sudah tersedia di dalam jagad raya kebudayaannya agar sesuai dengan aspirasi dan kepentingan yang dihadapinya saat itu. (Tony Rudyansjah. 2009. "Kekuasaan, Sejarah, & Tindakan: Sebuah kajian tentang lanskap budaya." Jakarta: Rajawali Pers. P. 236.)

Transformasi tidak akan meninggalkan apa yang menjadi hipogramnya. Istilah hipogram sering digunakan dalam teori interteks karya sastra dalam proses transformasi. Hipogram merupakan karya, tradisi, dan konvensi sebelumnya yang dipandang sebagai suatu tantangan yang perlu disikapi, yang dijadikan dasar bagi penulisan karya lain sesudahnya. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P.15.) Pemahaman tentang hipogram tersebut digunakan oleh peneliti dalam analisis penelitian terkait permasalahan transformasi.

Pemahaman dalam teori interteks karya sastra menekankan bahwa suatu teks tidak dapat berdiri sendiri. A. Teeuw menegaskan bahwa: tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-

sungguh mandiri, dalam arti penciptaannya dengan konsekuensi pembacaannya juga, dilakukan tanpa sama sekali berhubungan dengan teks lain yang dijadikan semacam contoh, teladan, kerangka, atau acuan. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P. 15.)

Teks-teks yang berkaitan dengan proses transformasi akan dianalisis dan ditafsir sebagai hasil dari proses transformasi tanpa mengabaikan suatu teks yang berada di dalamnya. Teks tersebut menjadi acuan dari teks-teks yang bertransformasi ke dalam teks lain yang menjadi hasil dari proses transformasi. Kinerja tersebut bisa terwujud melalui berbagai cara dalam membaca teks dengan disiplin ilmu yang dianggap cocok untuk digunakan.

Teori interteks yang ada dalam dunia sastra dan biasa digunakan dalam analisis teks karya sastra kini oleh peneliti digunakan dalam analisis teks dalam seni pertunjukan. Penggunaan teori interteks dipandang mampu untuk membantu peneliti dalam mengidentifikasi teks-teks sebagai sumber data dalam proses transformasi. Hal ini merupakan langkah kerja Burhan Nurgiantoro yang menggunakan teori interteks dalam dunia sastra yang salah satunya dipelopori oleh A. Teeuw (tokoh sastra) yakni yang tertuang dalam buku karya Burhan yang berjudul "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Burhan Nurgiyantoro adalah satu dari sekian banyak peneliti yang membahas tentang transformasi dalam kajiannya.

Teori interteks memandang bahwa sebuah teks yang ditulis lebih kemudian mendasarkan diri pada teks-teks lain yang telah ditulis orang sebelumnya. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P. 15.) Teks tidak dapat berdiri sendiri tanpa adanya hubungan dengan teks lain yang mendukungnya. Teks-teks yang dibaca oleh

peneliti merupakan langkah awal dalam mengkaji sebuah transformasi. Hal demikian sebagai cara untuk menjawab permasalahan yang dimunculkan dalam penelitian ini.

Teori interteks dalam karya sastra mengenal adanya unsur-unsur intrinsik yang bisa dijadikan sebagai acuan dalam mengidentifikasi aspek-aspek yang bertransformasi pada teks yang dikaji. Sama halnya yang dilakukan Burhan dalam penelitiannya yakni dengan melibatkan unsur-unsur intrinsik sebagai hasil dari proses transformasi unsur pewayangan. Dengan mengacu pada langkah kerja Burhan maka peneliti juga menggunakan istilah unsur intrinsik karya sastra dalam menganalisis teks yang telah diperoleh. Unsur-unsur intrinsik yang digunakan diantaranya yakni unsur masalah pokok dan tema, *setting*/latar, alur, penokohan, dan nilai-nilai.

Unsur-unsur intrinsik yang dilibatkan dalam penelitian tentang transformasi akan bekerja maksimal apabila peneliti bisa teliti dan tepat dalam menelaah data dari teks satu ke dalam teks yang lainnya. Sesuai dengan langkah kerja Burhan bahwa kelima unsur intrinsik yang disebutkan tadi merupakan langkah awal dalam penemuan hasil transformasi. Langkah kerja yang pertama yakni dengan cara membandingkannya antara teks satu dengan teks lain. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P. 20.) Selanjutnya, peneliti akan melakukan langkah kerja yang hampir serupa dengan apa yang telah dilakukan Burhan dalam kajian transformasi teks seni pertunjukan yakni *bedhaya*. Transformasi yang ada dalam teks ini akan ditemukan dengan penggunaan teori interteks dan hal-hal yang telah dibicarakan sebelumnya tentang pemahaman hipogram, unsur-unsur intrinsik dalam sastra, dan pemahaman teori interteks yang dianalogikan oleh peneliti ke dalam kajian transformasi teks non karya sastra, yakni teks sejarah dan teks seni pertunjukan.

Transformasi teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks seni pertunjukan, *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru pada hakikatnya merupakan sebuah resepsi aktif penata tari terhadap teks sejarah pertempuran Kotabaru itu. Resepsi estetik (*aesthetics of reception*) dapat dideskripsikan sebagai kerja yang mengumpulkan teks kesastraan berdasarkan kemungkinan tanggapan pembaca. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P. 10.) Meskipun teori resepsi lazim digunakan dalam dunia sastra, kali ini teori resepsi bisa digunakan dalam dunia seni pertunjukan dimana seorang penata tari juga bisa melakukan sebuah resepsi atas apa yang telah diketahui, dibaca, dan diresapinya dari sebuah tulisan atau fenomena-fenomena kehidupan yang dapat dijadikan sebagai bahan perenungan guna dijadikannya sebagai inspirasi dalam berkarya.

Transformasi pada teks sejarah ke dalam teks seni pertunjukan ini menunjukkan adanya penerimaan penata tari terhadap teks sejarah pertempuran Kotabaru sebagai sumber inspirasinya yang kemudian dituangkan dalam karyanya. Penerimaan itu akan dipengaruhi oleh jati dirinya, misalnya yang berupa sikap, persepsi, pandangan hidup, rasa memiliki, lingkungan hidup, pendidikan, dan lain-lain yang menyebabkan penerimaan seorang pengarang menjadi berbeda dengan pengarang yang lain. (Burhan Nurgiyantoro. 1998. "Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia". Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. P. 177.) Penata tari yakni W. Ragamulya menginterpretasikan teks sejarah pertempuran Kotabaru itu ke dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru dengan tidak meninggalkan kaidah-kaidah yang ada pada *bedhaya* yang sudah ada sebelumnya.

B. Model Transformasi

Model transformasi yang ditemukan dalam penelitian yang dilakukan Burhan, yang

diacu oleh peneliti dalam analisis ini yakni model transformasi dengan pemunculan, pengambilan, atau pemindahan unsur-unsur dengan perubahan. Unsur-unsur tersebut yakni unsur-unsur dalam teks sejarah pertempuran Kotabaru yang dimunculkan dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga. Dengan demikian, unsur-unsur yang bertransformasi akan muncul atau nampak berbeda dengan unsur-unsur aslinya, yakni peristiwa sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Dalam fenomena yang ditemukan dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru akan berbeda dengan model transformasi yang telah dijelaskan di atas. Pada bagian ragam gerak yang ditafsir dengan unsur-unsur intrinsik akan ditemukan adanya model transformasi yang sifatnya tidak meneruskan dari teks yang menjadi hipogramnya melainkan transformasi yang sifatnya bertentangan dengan hipogramnya. Hasil ini akan lebih diperjelas pada bagian analisis unsur-unsur yang bertransformasi ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Untuk mendapatkan hasil yang berupa deskripsi transformasi dari teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru, maka dilakukan kegiatan analisis terhadap teks yang ditransformasikan dan teks yang menjadi hasil dari proses transformasi, yakni (1) Teks Sejarah Pertempuran Kotabaru dan (2) Teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Kedua teks tersebut diidentifikasi kemudian dikaji dalam proses penelitian sehingga dari kedua teks yang disandingkan tersebut mampu dideskripsikan dengan jelas.

Unsur-unsur yang sama, yang terdapat dalam kedua teks yakni teks sejarah pertempuran Kotabaru dan teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru akan menjadi bahan yang dianalisis oleh peneliti sebagai unsur yang bertransformasi dari teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks seni pertunjukan, *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Unsur-unsur intrinsik karya sastra

yang ditemukan dalam teks sejarah Kotabaru akan disandingkan dengan data-data yang ada dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Dari hasil perbandingan itulah kemudian akan dapat ditentukan unsur-unsur apa saja yang ditransformasikan dari teks sejarah pertempuran Kotabaru pada teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

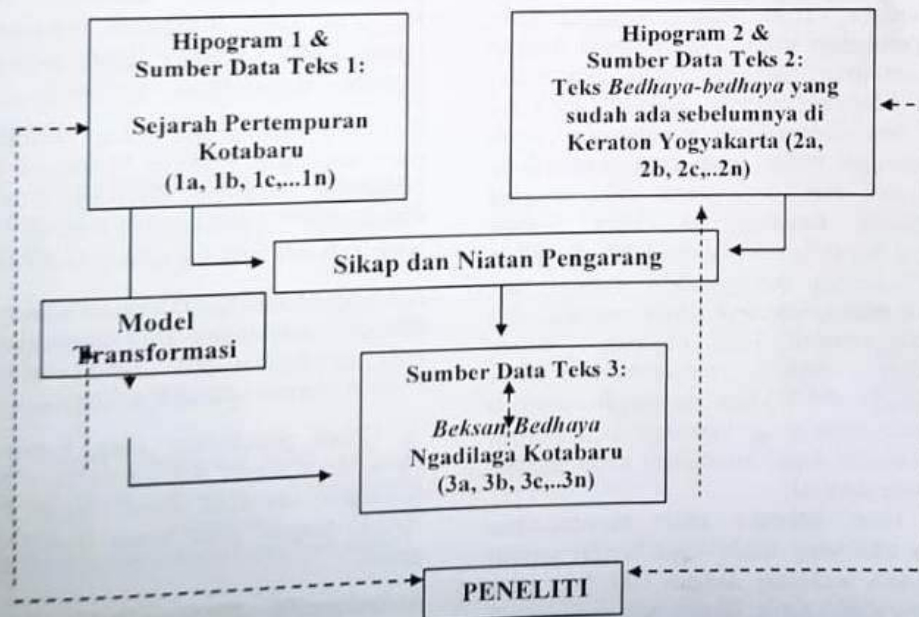
Dengan adanya dua hipogram yakni teks sejarah pertempuran Kotabaru dan juga pembahasan tentang teks *bedhaya* keraton, maka akan diketahui tentang proses dan hasil dari resepsi penata tari terkait hadirnya *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Meskipun inspirasi dramatik yang utama adalah teks sejarah, namun peran *bedhaya* keraton yang sudah ada sebelumnya adalah sama pentingnya sebagai referensi

dalam penyusunan *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Usaha pemunculan, pengambilan, dan pemindahan unsur dalam teks sejarah pertempuran Kotabaru oleh penata tari akan nampak ketika kedua teks sama-sama berhasil diidentifikasi secara saksama oleh peneliti. Di sinilah peran peneliti sebagai pembaca dari teks-teks yang saling terkait yang akhirnya menghasilkan sebuah teks baru yakni teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru. Model transformasi inilah yang akan menjawab permasalahan penelitian.

Dengan demikian, rancangan langkah kerja yang dilakukan peneliti dapat dirinci ke dalam sebuah rancangan penelitian yang lebih konkret dalam bentuk diagram sebagai berikut.

DIAGRAM RANCANGAN PENELITIAN:



III. KESIMPULAN

Berdasarkan hasil pembahasan terkait dengan transformasi teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru, maka analisis ini akan disimpulkan dengan mengacu pada hasil penelitian yang sudah dilakukan oleh peneliti. Rumusan masalah penelitian terkait dengan apa saja aspek-aspek yang bertransformasi dari teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru telah terjawab pada bagian pembahasan penelitian berikut dengan prosesnya. Dalam hal ini penata tari W. Ragamulya telah berhasil mewujudkan adanya unsur teks sejarah pertempuran 7 Oktober 1945 di Kotabaru ke dalam teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

Transformasi merupakan suatu proses mengalih rupakan suatu hal ke hal yang lain dan tidak meninggalkan apa yang menjadi hipogramnya. Transformasi mengakibatkan suatu perubahan wujud yang berbeda dengan wujud aslinya. Meskipun terjadi perubahan, namun tidak sepenuhnya berubah sehingga masih bisa diidentifikasi unsur-unsur pokok yang menjadi bahan yang ditransformasikan. Alih rupa dari unsur-unsur teks sejarah pertempuran Kotabaru ke dalam *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru telah dianalisis peneliti dengan menggunakan analogi dari teori interteks beberapa tokoh sastra. Teori interteks tersebut juga digunakan dalam penelitian model transformasi unsur pewayangan oleh Burhan dan dengan mengacu pada cara kerja yang dilakukan oleh Burhan maka peneliti dapat melakukan kerja analisis pada penelitian ini.

Teori interteks telah membuktikan adanya teks yang tidak dapat berdiri sendiri dan masih berkaitan dengan teks lain yang turut mbingkainya. Begitu pula yang terjadi pada teks *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru yang tidak dapat berdiri sendiri karena pada dasarnya kemunculan *bedhaya* ini karena adanya teks-teks lain yang terkait, yakni sejarah pertempuran Kotabaru dan teks

bedhaya-bedhaya yang sudah ada sebelumnya di Keraton Yogyakarta.

Unsur-unsur intrinsik dalam karya sastra digunakan dalam penelitian ini untuk membantu dalam pengidentifikasian teks sejarah dan teks *bedhaya*. Teks akan dibaca berdasarkan data yang diperoleh dan dengan menganalisisnya maka akan dihasilkan beberapa unsur yang bertransformasi, yang pada akhirnya menghasilkan sebuah jawaban penelitian.

Beksan Bedhaya Ngadilaga Kotabaru merupakan wujud dari transformasi teks sejarah pertempuran Kotabaru, diperkuat dengan adanya unsur-unsur intrinsik yang ditransformasikan yakni pada:

1. Unsur masalah pokok dan tema yang bertransformasi pada keseluruhan bentuk penyajian *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru, yang dituangkan melalui *kandha*, *Bawa Sekar Ageng Madukusuma Pelog Barang*, dan *Gendhing Ngadilaga*.
2. Unsur *setting*/latar yang bertransformasi pada penamaan *Bedhaya Ngadilaga* Kotabaru, penamaan *Gendhing Kotabaru*, *kandha*, lirik *Gendhing Ngadilaga* bagian *pangkat ndhawah*, dan lirik *Gendhing Sidamukti*.
3. Unsur alur yang bertransformasi pada lirik-lirik dalam *gendhing* yang disesuaikan dengan pola gerak dan pola *rakit* sesuai dengan elemen-elemen identifikasi alur.
4. Unsur penokohan yang bertransformasi pada peran penari *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru, terutama peran *Endhel Pajeg* dan *Batak* dengan pola lantai (*rakit*) dan pola gerak.
5. Unsur nilai-nilai yang bertransformasi pada keseluruhan bentuk penyajian *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru yakni perpaduan dari pola gerak, pola lantai, pola iringan, dan properti yang digunakan penari yang membangun suatu suasana dengan penggambaran sikap

patriotisme dan nasionalisme dalam usaha bela negara.

Fenomena yang ditemukan dari penelitian ini adalah adanya transformasi yang bersifat meneruskan/melanjutkan dan ada pula transformasi yang bersifat mematahkan dari hipogramnya. Secara tekstual dalam tataran permukaannya (*surface structure*), bentuk penyajian *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru sudah bisa disebut sebagai tari *bedhaya*, namun apabila ditinjau lebih dalam lagi yakni pada tataran *deep structure*nya, *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru belum bisa disebut sebagai *bedhaya* yang selalu mengindahkan konsekuensi kaidah *bedhaya* khususnya dari peranan *Endhel Pajeg* dan *Batak* dalam segi pengemasan bentuk penyajiannya.

DAFTAR SUMBER ACUAN

A. Sumber Tervetak

- Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2001. *Strukturalisme Levi-Strauss Mitos Dan Karya Satra*. Yogyakarta: Galang Press.
- Hadi, Y. Sumandiyo. 2012. *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi*. Yogyakarta: Cipta Media.
- Tim penyusun kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1995. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Perum Balai Pustaka, p. 1.070.
- Sumaryono, 2003. *Restorasi Seni Tari & Transformasi Budaya*. Yogyakarta: eLKAPHI (Lembaga Kajian Pendidikan dan Humaniora Indonesia).
- Nurgiyantoro, Burhan. 1998. *Transformasi QUnsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Rudyansjah, Tony. 2009. *Kekuasaan, Sejarah, & Tindakan: Sebuah kajian tentang lanskap budaya*. Jakarta: Rajawali Pers.

B. Nara Sumber

Bagus S., 52 tahun, sebagai anak dari mantan tentara yang dahulu ikut dalam pertempuran Kotabaru.

W. Ragamulya, 40 tahun, sebagai penata iringan tari sekaligus penata *Beksan Bedhaya* Ngadilaga Kotabaru.

BENTUK KOREOGRAFI TARI BEDANA HASIL REVITALISASI TAMAN BUDAYA PROVINSI LAMPUNG

Oleh: Eris Aprilia

(Pembimbing Tugas Akhir: Dr. Hersapandi., SST., MS dan Drs. D. Suharto, M. Sn)
(Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta)
Email: erisaprilialia0@gmail.com

RINGKASAN

Tari Bedana merupakan tari tradisi masyarakat Lampung yang berkembang di wilayah pesisir pada masa perkembangan agama Islam. Seiring perkembangannya tari Bedana sempat mengalami pasang surut, hingga akhirnya dilakukan revitalisasi dan ditampilkan kembali oleh Taman Budaya provinsi Lampung sebagai bentuk tari yang baru namun tetap berpijak pada nilai-nilai dan pola tradisi yang ada. Bagi masyarakat Lampung, tari Bedana merupakan tari pergaulan yang di dalamnya berisi filosofi pencerminan tata kehidupan masyarakat Lampung, yang digunakan sebagai simbol adat istiadat agama dan etika dalam pergaulan.

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis bentuk koreografi hasil revitalisasi. Bagaimana proses revitalisasi yang dilakukan Taman Budaya sehingga di dapatkan bentuk tari Bedana saat ini. Metode penelitian yang digunakan yaitu metode deskriptif kualitatif dengan pendekatan koreografi yang difungsikan untuk menganalisis kajian teks koreografi. Pendekatan koreografi merupakan cara mengkaji analisis teks koreografi suatu tarian dengan melihat aspek bentuk gerak, teknik gerak, gaya gerak, jumlah penari, jenis kelamin dan postur tubuh, struktur keruangan, struktur waktu, struktur dramatik, tata teknik pentas yang meliputi tata cahaya dan tata rias busana.

Hasil analisis koreografi menunjukkan bahwa tarian ini yang sebelumnya memiliki tiga belas ragam gerak, saat ini menjadi sembilan ragam gerak yang telah dibakukan. Gerak tersebut meliputi *tahtim, khesek injing, khesek gantung, ayun, ayun gantung, belitut, jimpang, gelek, humbak moloh*. Selain itu pada peralatan pendukung lainnya seperti busana dan aksesoris tari Bedana saat ini ditambahkan busana yang mencirikan daerah Lampung. Dari hal tersebut menunjukkan bahwa proses revitalisasi yang dilakukan oleh Taman Budaya dan instansi yang terkait telah membawa jati diri hingga menunjukkan ciri khas atau identitas daerah Lampung.

Kata kunci: *Tari Bedana, Revitalisasi, Analisis Teks Koreografi*

ABSTRACT

Bedana dance is a traditional dance in Lampung that was developed on the coastline during the development era of Islam religion. As Bedana dance's development went through ups and downs causing revitalization and later, re-showcased by Cultural Park of Lampung Province as a new type of dance but holding on to the values and patterns of existing tradition. For the community in Lampung, Bedana dance is an associating dance that contains the philosophy of reflection of life order in the Lampung society and it is also being used as a symbol of religious customs and social ethics.

This research aims to expose the form of choreography resulting from revitalization – how the revitalization process was made by the cultural park before the new form of Bedana dance was obtained. The research methodology being used is a descriptive qualitative method with choreographic approach to analyze choreographic text study. Choreographic approach is a way of studying a dance's choreographic text analysis by observing the aspect of motion, motion techniques, style of motion, number of dancer, gender and body posture, spatial structure, time structure, dramatic structure, and staging techniques that involve lightning and fashion makeup.

The findings of choreographic analysis show that the previous dance has thirteen ranges of motion, which has now become nine standardized ranges of motion. Such motions cover tahtim, khesek injing, khesek gantung, ayun, ayun gantung, belitit, jimpang, gelek, humbak moloh. Other than the supporting equipment like Bedana dance's fashion and accessories, a fashion characterizing Lampung province has also been added. This shows that the revitalization process, made by Cultural Park of Lampung Province and other relevant agencies, has brought upon an identity that shows the special features or the identity of Lampung Province.

Key words: *Bedana dance, Revitalization, Choreographic text analysis*

I. PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Tari Bedana merupakan tari tradisi masyarakat Lampung yang mencerminkan tata kehidupan masyarakat Lampung, sebagai perwujudan simbolis adat istiadat, agama,

etika, yang telah menyatu dalam kehidupan masyarakat (Junaidi Firmansyah dkk, 1996: 3). Tarian ini diperkirakan muncul sekitar abad ke-14 di daerah pesisir dan bersifat *anoname*, tetapi tari Bedana dapat dipahami sebagai tari yang tercipta karena adanya percampuran dua kebudayaan antara kebudayaan Lampung dan

kebudayaan Arab (wawancara dengan Andi Wijaya, 18 februari 2017). Percampuran dua kebudayaan yang melekat menjadi satu kesatuan dan membentuk kebudayaan baru dapat disebut akulturasi. Menurut Sumaryono akulturasi adalah proses belajar unsur-unsur kebudayaan asing oleh suatu warga masyarakat, yang kemudian lambat laun kebudayaan asing tersebut terolah kedalam kebudayaan asli (Sumaryono, 2011: 23).

Terjadinya sebuah proses akulturasi, menjadikan Tari Bedana mempunyai ciri yang hampir sama dengan tari daerah lain di Nusantara dengan mayoritas penduduknya beragama Islam. Pada daerah yang mayoritas penduduknya beragama Islam, umumnya melahirkan tari dengan ciri, yakni gerak berfokus pada langkah-langkah kaki, diiringi dengan musik gambus/akordion, dan ritme pukulan *kendang* yang menjadi penentu gerak. Pada masyarakat Indonesia *genre* tari ini dikenal dengan beragam nama. Seperti pada masyarakat Melayu menyebutnya dengan sebutan Zapin. Secara etimologi kata Zapin berasal dari bahasa arab "*al-zfn*" yang mempunyai arti gerak kaki. Sebutan Zapin umumnya dijumpai di Sumatra Utara Riau dan Kepulauan Riau. Sedangkan Jambi, Sumatra Selatan, dan Bengkulu biasa menyebutnya Dana. Masyarakat Kalimantan cenderung memberi nama Jepin, di Sulawesi disebut Jipeng, di Maluku mengenal dengan nama

Jepen, di Nusa Tenggara dikenal dengan nama Dana-dani. Di Sulawesi Tenggara disebut Balumpa sedangkan di masyarakat Lampung *genre* ini dikenal dengan sebutan Bedana. (Direktur Jendral Kebudayaan. 2015: 5). Bedana mempunyai arti yang sama dengan Zapin yang berarti gerakan kaki. Menurut narasumber, kata Bedana berangkat dari kata kerja "dana" dan mendapat imbuhan "be". Penyebutan kata "dana" sebenarnya dari lirik syair *ya dan ya dana yadadan ya dana* yang sering disebutkan ketika menari Bedana (wawancara dengan Zubir Toyib, 18 februari 2017).

Melihat dari sejarahnya keberadaan Tari Bedana mulai muncul di daerah Lampung sekitar abad ke-14, pada saat itu diketahui keberadaan tari Bedana belum banyak dikenal, baru sebagian kecil khususnya di wilayah pesisir yang mendapat banyak pengaruh budaya Islam, seperti pesisir Telukbetung, Semangka, Kelumbaian, Putihdoh dan Kalianda (wawancara dengan Andi Wijaya, 18 februari 2017). Baru di awal kemerdekaan sekitar tahun 1950-an tari Bedana mulai eksis di masa itu, tari Bedana pada saat itu menjadi tari wajib bagi laki-laki untuk dipelajari, karena pada saat itu tari Bedana digunakan sebagai sarana tari pelengkap pesta adat (*nyambai*) di wilayah pesisir. Kemudian masuk di era tahun 1980-an nampak adanya suatu pergeseran, dimana pengaruh

kebudayaan Eropa sangat digandrungi kaum muda pada saat itu. Hingga tahun 1985 tari Bedana semakin tenggelam karena adanya pengaruh globalisasi dan modernisasi dan mulai diketahui hanya sedikit kampung-kampung adat yang masih ada regenerasinya, salah satunya yang masih berkembang dan bertahan pada saat itu di kampung Negeri Olok Gading daerah Telukbetung. Melihat keberadaan tari Bedana yang sudah mulai tenggelam dan mulai pudar eksistensinya, akhirnya Taman Budaya provinsi Lampung mengambil tindakan untuk merevitalisasi seni-seni tradisi yang hampir punah, kegiatan tersebut mendapat apresiasi dan dukungan pemerintah, hingga mulai tahun 1988 tari Bedana dilakukan revitalisasi. merevitalisasi seni tradisi adalah untuk merangsang aktivitas dan kreativitas guna menumbuh kembangkan tari Bedana agar tidak terjadi kepunahan.

Berangkat dari paparan latar belakang di atas maka muncul pertanyaan bagaimana bentuk koreografi tari Bedana hasil revitalisasi Taman Budaya provinsi Lampung. Pertanyaan tersebut sebagai pokok permasalahan atau Fokus penelitian akan menganalisis bentuk koreografi tari Bedana atau teks tari hasil revitalisasi Taman Budaya Lampung. Menurut Lois Ellfeldt, koreografi adalah proses di dalam pemilihan dan pembentukan gerak menjadi suatu tarian (Ellfeldt, 1977: 12). Dalam revitalisasi koreografi tari Bedana yang

dimaksud pemilihan dan pembentukan gerak atau upaya-upaya pencarian dan penemuan tertentu terkait dengan aspek-aspek tari yang telah hilang, berubah, atau pun yang masih dipertahankan dari tradisi aslinya.

Analisis koreografi tari Bedana secara sistematis akan dibedah menggunakan pendekatan koreografi. Pendekatan koreografi, difungsikan untuk menganalisis kajian teks koreografi. Teks koreografi adalah pemahaman mendeskripsikan atau mencatat secara analisis fenomena tari yang tampak dari sisi bentuk luarnya saja (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 23). Artinya, bahwa analisis koreografi adalah sesuatu yang tampak, dapat di baca dan di analisis secara tekstual, sehingga susunan gerak tari itu secara detail dan rinci dapat dilihat secara kasat mata untuk dapat dikomunikasikan kepada penonton. Analisis teks koreografi pada suatu tarian dapat dilihat melalui: analisis bentuk gerak, analisis teknik gerak, analisis gaya gerak, analisis jumlah penari, analisis jenis kelamin dan postur tubuh, analisis struktur keruangan, analisis struktur waktu, analisis struktur dramatik, analisis tata teknik pentas yang mencakup tata cahaya dan tata rias busana. Melalui analisis tekstual ini dapat dipahami sebuah bentuk artistik yang bermakna dan berfungsi sebagai identitas budaya suatu masyarakat, bahkan teks koreografi itu menjadi karakteristik daerah

tertentu yang membedakan dengan daerah lain.

II. PEMBAHASAN

A. Proses Revitalisasi

Revitalisasi pertunjukan tradisional tari Bedana merupakan salah satu bagian dari usaha konservasi atau pelestarian seni tradisi. Revitalisasi menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* adalah, proses, cara, perbuatan, menghidupkan dan menggiatkan kembali berbagai kegiatan-kesenian tradisional diadakan dalam rangka atau dalam kebudayaan lama (Depdiknas, 2001: 954). Revitalisasi seni pertunjukan tradisi memerlukan upaya yang keras, serta langkah-langkah strategi yang komprehensif untuk "menghidupkan" kembali kekuatan kesenian itu, sehingga ia mendapatkan daya atau vitalitas, serta "kehidupan" yang baru. Oleh karena itu, revitalisasi seni pertunjukan tradisi harus dilihat sebagai sebuah usaha menyeluruh yang saling terkait, yang melibatkan berbagai pihak (Y. Sumandiyo Hadi, 2011: 10).

Tujuan dari revitalisasi itu sendiri adalah: pertama, untuk mencegah tari Bedana mengalami kepunahan. Kedua, untuk mendapat bentuk baru yang dapat dijadikan *embrio* baru yang nantinya dapat merangsang aktifitas dan kreativitas guna menumbuhkan kembangkan seni tari khususnya Bedana. Ketiga, yaitu sebagai media pendidikan untuk

pembentukan karakter individu peserta didik di daerah Lampung berupa mata pelajaran 'muatan lokal'. Jika sebelumnya pelajaran 'muatan lokal' hanya berisi tentang bahasa daerah Lampung, maka dewasa ini tari Bedana menjadi mata pelajaran 'muatan lokal'.

Revitalisasi dilakukan oleh Taman Budaya pada tahun 1988. Proses revitalisasi berlangsung dengan 3 tahap yaitu penggalian, penataan, dan sosialisasi. Pertama tahap penggalian, penggalian tari Bedana dilakukan oleh beberapa tim dari Taman Budaya. Penggalian ditujukan untuk mendapat sumber objek dari narasumber dan dokumentasi penari Bedana asli yang langsung belajar dengan bangsa Arab. Tim pelaksana revitalisasi terdiri dari ketua Hafizi Hasan dengan Anggotanya djuwita Novrida, Agus Sugeng Muhadi, Eny Sriwini, dan I Nyoman Arsana. Selain itu yang bertanggung jawab dalam proses pelaksanaan tersebut adalah ketua Taman Budaya yang saat itu masih Moh. Asswans, S.H. (Wawancara dengan Nugraha Amijaya, 8 Februari 2017).

Kedua tahap penataan yaitu setelah penggalian dan mendapat data yang cukup maka mulai dibuat penataan baru dengan berpijak pada tradisi lama. Pada penataan mendapat hasil: dari 13 gerak dipadatkan menjadi 9 gerak. Adapun ke-13 gerak tari Bedana lama yaitu 1).*Takzim*, 2).*Kesekh injing*, 3).*Lapah*, 4).*Motokh*, 5).*Iaju/motokh laju*, 6).*Mulokh/motokh* 7).*Pecoh*, 8).*Susun*

sirih, 9). *Kesekh gantung*, 10). *Motokh mejong*, 11). *Lupah mundokh*, 12). *Tahtim*, 13). *Tahto*. Pematatan ke 9 gerak yaitu 1). *Tahtim*, 2). *Khesekh Injing*, 3). *Khesekh Gantung*, 4). *Ayun*, 5). *Ayun Gantung*, 6). *Jimpang*, 7). *Humbak Moloh*, 8). *Belitut*, 9). *Gelek*.

Pola lantai sebelumnya penari Bedana melakukan pola lantai seperti *Alif* dalam Arab, pola lantai seperti huruf *Alif* penari hanya melakukan lintasan yang dilalui yaitu bolak-balik depan belakang. Dari revitalisasi kini pola lantai dibuat dengan berbagai arah hadap dan mulai mengacu pada konsep koreografi yang berkembang saat ini. Pola lantai yang banyak digunakan adalah pola lantai melingkar, horizontal, diagonal, vertikal.

Durasi pertunjukkan pada awalnya tari Bedana bisa dilakukan ber jam-jam dari malam hari hingga pagi dini hari, hal tersebut dilakukan karena tari Bedana dahulu terkait dengan acara *nyambai* di daerah pesisir. Namun saat ini tari Bedana hanya ditampilkan sekali saja oleh beberapa penari yang sudah terlatih sebelumnya. Biasanya ditampilkan pada acara pernikahan, acara festival, acara peresmian dan lain sebagainya. Pada pementasan tari Bedana hanya membutuhkan waktu kurang lebih 7 menit saja.

Pada tempat pertunjukan, karena dahulu biasa ditampilkan pada saat serangkaian acara *nyambai*, biasanya tari Bedana ditarikan di halaman rumah pemilik *hajaj* atau di dalam

rumah yang memiliki ruangan yang cukup luas. Tempat menari Bedana dahulu hanya beralaskan tikar atau karpet dan menari di atas alas tersebut. Namun saat ini tari Bedana dapat dipentaskan di panggung, di lapangan atau tempat lainnya.

Pada busana dahulu tidak ada patokan atau diseragamkan ketika akan menari Bedana, umumnya setiap masyarakat pasti memiliki kostum yang digunakan karena kostum tersebut sangat sederhana yang biasa digunakan sehari-hari kostum yang digunakan bersifat Islami seperti pakaian yang dipakai ketika akan *shalat*. Saat ini penataan kostum mulai diseragamkan. Pemilihan kostum digunakan warna-warna yang cerah dan ditambahkan aksesoris yang menunjukkan ciri khas daerah Lampung.

Pada alat musik dahulu digunakan alat musik *Gambus lunak* (*gambus anak buha*), *Ketipung*, *Karenceng* (*terbangan*), saat ini terdapat tambahan alat musik gong kecil, bahkan untuk lebih semaraknya dapat pula dipakai alat-alat musik modern, seperti: *biola*, *accordion*, dan lain lain. Pada tahap penataan dari proses revitalisasi menjadikan tari Bedana dibakukan. Dibakukan sama halnya dengan dipatenkan atau ditetapkan dan disetarakan dengan harapan agar tari Bedana menjadi sama diseluruh daerah Lampung.

Ketiga, proses sosialisasi yaitu proses dimana tari Bedana diperkenalkan dan

dijarkan ke masyarakat luas. Dalam proses ini Taman Budaya dibantu Dinas Pendidikan dan Kebudayaan propinsi Lampung dalam mensosialisasikan seni tradisi pada ranah pendidikan.

B. Analisis Teks Koreografi

Kajian Teks koreografi adalah pemahaman mendeskripsikan atau mencatat secara analisis fenomena tari yang tampak dari sisi bentuk luarnya saja. Bentuk koreografi tari Bedana dalam kajian teksnya, mengupas tentang analisis bentuk gerak, teknik, dan gaya. Artinya, bahwa analisis koreografi adalah sesuatu yang tampak, dapat di baca dan dianalisis secara tekstual, sehingga susunan gerak tari itu secara detail dan rinci dapat dilihat secara kasat mata untuk dapat dikomunikasikan kepenonton. Selain ketiga analisis tersebut, analisis koreografi juga akan melihat dari segi analisis jumlah penari, analisis jenis kelamin dan postur tubuh, analisis struktur ruang, analisis struktur waktu, analisis struktur dramatik, dan analisis tata teknik pentas.

Analisis bentuk adalah analisis terhadap proses yang mewujudkan atau mengembangkan suatu bentuk dengan berbagai pertimbangan prinsip bentuk menjadi sebuah wujud gerak tari. Prinsip-prinsip bentuk yang perlu dianalisis antara lain kesatuan, variasi, repetisi atau ulangan, transisi

atau perpindahan, rangkaian, perbandingan dan klimaks. (Y. Sumandiyo Hadi, 2003: 72-84). Teks koreografi tari Bedana hasil revitalisasi Taman Budaya propinsi Lampung adalah kesatuan bentuk gerak yang berpijak dari tari Bedana tradisi. Secara garis besar susunan tari Bedana hasil revitalisasi yaitu dibagi dalam tiga bagian: bagian awal, tengah, dan akhir. Pembagian tari Bedana hasil revitalisasi dibagi berdasarkan lagu. Lagu tersebut adalah lagu penayuhan, lagu Bedana dan lagu mata kipit. Ciri khas dalam tari Bedana adalah Setiap hitungan 8x8 tari Bedana ditandai dengan keprakan rebana. Kesatuan estetis dari bentuk penyajian yang tersusun dalam tiga bagian tentu memiliki variasi, repetisi atau ulangan, transisi atau perpindahan, rangkaian, perbandingan dan klimaks.

Dalam proses penyusunan motif-motif gerak menjadi kalimat gerak tari atau koreografi perlu dilakukan **variasi**. Dilakukannya variasi adalah untuk memunculkan dinamika di dalam tari. Dalam tari Bedana variasi dapat dilihat dari penggunaan arah hadap, tinggi, rendah, level, tempo, dan pergantian posisi penari. Variasi arah hadap yang sering dilakukan yaitu arah hadap depan, berhadapan, saling membelakangi. Pada variasi level terdapat level *medium* (sedang), dan level *low* (rendah), pada variasi tempo terdapat tempo cepat dan

sedang. Tempo cepat biasanya ditandai dengan bunyi keprakan rebana, sedangkan tempo sedang biasanya dilakukan setelah keprakan rebana dan mulai masuk musik lagu yang terdiri dari lagu *Penayuhan*, *Bedana* dan mata *Kipit*. Pada pergantian posisi yang banyak dilakukan penari Bedana adalah perpindahan penari depan-belakang, samping kanan, kiri, serong.

Pengulangan, mempunyai pengertian yang luas antara lain berarti suatu "pernyataan kembali" (restate), penguatan kembali (re-inforce), gema-ulang (re-echo), rekapitulasi (re-captulation), revisi (revisi), mengingat kembali (recall), dan mengulang kembali (reiterate-stresses) (Jacqueline Smith, 1985: 46-47). Pada tari Bedana hampir setiap ragam gerak mengalami pengulangan gerak, pengulangan setiap ragam bisa dilakukan dua sampai empat kali kali pengulangan. Hal ini diarenakan dalam tari Bedana keseluruhan rangkaian tari yang dilakukan selama enam menit hanya menggunakan sembilan ragam pokok yang ada, sehingga hal tersebut memungkinkan dalam keseluruhan rangkaian tari Bedana semuanya terdapat pengulangan gerak.

Perpindahan transisi, adalah sambungan dari gerak satu ke gerak lainnya yang berbentuk pengikat atau penghubung antar gerak. Perpindahan transisi pada tari Bedana dilakukan 2x8 hitungan setelah melakukan gerak 8x8 hitungan seperti yang

telah di jelaskan di atas sebelumnya. Contoh transisi yang dilakukan saat perpindahan transisi ini seperti gerak, *tahtim*, *gelek*, *belitut*, *jimpang*.

Rangkaian, dapat dianalisis sebagai sebuah kontinuitas, yang perlu diperhatikan agar dapat dirasakan sebagai sebuah pengalaman (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 28). Rangkaian harus mempertimbangkan kontinuitas menurut kebutuhan dan keutuhan bentuk gerak (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 28). Pada tari Bedana rangkaian adalah satuan dari penggambaran pergaulan muda-mudi, dalam hal ini pergaulan digambarkan dengan rangkaian gerak tari yang lincah yang ditopang dengan unsur gerak kaki, selain itu aspek yang mendukung rangkaian dalam tari Bedana terdapat ciri khasnya keprakan rebana. Keprakan rebana berfungsi sebagai penanda gerak setelah hitungan 8x8. Biasanya setiap keprakan rebana diisi dengan ragam gerak diantaranya: *tahtim*, *belitut*, *jimpang*, dan *gelek*. Umumnya ragam yang digunakan tersebut memiliki hitungan 1x8. Sedangkan pada keprakan rebana jika dihitung adalah 2x8 hitungan, jadi motif motif yang disebutkan di atas biasanya ketika keprakan rebana gerak dilakukan 2 kali pengulangan. Selain ragam tersebut jarang sekali atau bahkan hampir tidak ada ditemui motif lainnya seperti *khesekek gantung*, *khesekek injing*, *ayun*, *ayun gantung* yang mempunyai hitungan 1x4 dilakukan

ketika musik keprakan rebana. Hal ini dimungkinkan hitungan 1x8 yang dipergunakan adalah kesinambungan yang menjadi rangkaian yang utuh sehingga dapat dinikmati, dari pada motif yang mempunyai hitungan 1x4.

Klimaks Sangat berkaitan dengan penempatan suatu rangkaian atau kontinuitas gerak yang telah dibahas sebelumnya. Dalam sebuah tari atau koreografi klimaks dinikmati sebagai titik puncak dari perkembangan, serta memberi arti dari kehadiran "permulaan", "perkembangan" dan "penyelesaian" (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 29). Dalam tari Bedana sebelum klimaks ditandai dengan *tahtim sembah*, hal ini berkaitan karena sebelumnya pada permulaan juga ditandai dengan *tahtim sembah*. Setelah penari melakukan ragam *tahtim sembah* kemudian mulai masuk musik iringan rebana yang bertempo cepat secara berurutan. Klimaks yang mempunyai ritme tempo cepat biasanya didalam tari Bedana menandakan berakhirnya sebuah tarian.

Analisis teknik dapat dipahami sebagai cara mengerjakan seluruh proses baik kegiatan fisik maupun mental yang memungkinkan para penari mewujudkan pengalaman estesisnya dalam sebuah komposisi tari, sebagaimana ketrampilan untuk melakukannya (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 29). Dalam hal teknik setiap penari harus menguasai seperti: teknik

bentuk teknik medium dan teknik instrumen untuk membentuk sebuah komposisi tari. Analisis teknik bentuk, teknik medium dan teknik instrumen secara bentuk dilakukan penari dalam mewujudkan gerak dalam sebuah bentuk tari atau koreografi. Hal yang perlu dianalisis adalah bagian-bagian tubuh sikap badan, sikap kaki, sikap tangan, sikap kepala yang berupa pandangan atau arah hadap. Berikut beberapa gerak yang dalam tari Bedana yang dibagi berdasarkan bagian anggota tubuhnya.

a. Badan

Pada dasarnya sikap badan tari Bedana adalah badan sedikit condong kedepan. Kecondongan sikap badan menyesuaikan alunan langkah kaki yang terus bergerak mengalir sehingga membentuk ciri yang *mendayu-dayu*. Sikap badan tersebut sebenarnya hampir sama dengan tari yang berunsur Zapin di daerah lain di Nusantara. Namun, dalam tari Bedana hasil revitalisasi di daerah Lampung sikap badan condong kedepan masih dilakukan walaupun tidak begitu nampak.

b. Kaki

Teknik kaki dalam tari Bedana mengenal langkah *steep*. Langkah *steep* adalah sebutan ketika kaki melangkah maju secara *double*. Contohnya pada motif *tahtim* ketika

hitungan "tu" kaki kanan maju ke depan selanjutnya "e" kaki kiri maju ke depan dan "juh" kaki kanan kembali maju ke depan. *Mendak*, yakni sikap merendahkan anggota tubuh dengan tumpuannya yaitu kaki. *Gantung*, yakni kaki ditebuk sejajar lutut dan menggantung. *Jinjit*, biasanya sikap jinjit dilakukan salah satu kaki sedangkan kaki yang lain sebagai tumpuannya, contohnya pada motif *khesek injing*, pada hitungan tiga kaki kiri menapak sedangkan kaki kanan jinjit.

c. Tangan

Sikap tangan pada tari Bedana dilakukan sangat sederhana, disebut tangan *berkelai* dan *kimbang* dalam bahasa Lampung, *berkelai* yaitu tangan yang mengayun secara bergantian. Sedangkan *kimbang* yaitu tangan yang dilakukan berbeda tidak bergantian.

d. Kepala

Bagian kepala hanya terdapat gerak tolehan. Gerak tolehan terlihat pada arah pandangan yang dilakukan penari. Arah pandangan dalam tarian ini lebih banyak menghadap ke arah depan namun ada bagian pandangan ke arah bawah dan ke arah samping yaitu ketika melakukan gerak *khesek injing* dan *khesek gantung*. Pada gerakan *khesek injing* pandangan menghadap kebawah pada hitungan ke tiga. Pada motif *khesek gantung*

terdapat pandangan menghadap ke samping yaitu juga terdapat pada hitungan ketiga.

Analisis Gaya Gerak, Pengertian gaya selalu melekat pada sebuah tarian atau koreografi yang sedang dipertunjukkan. Gaya atau *style* dalam pemahaman ini lebih mengarah pada bentuk ciri khas atau corak yang terdapat pada gaya gerakan (Y. Sumandiyo Hadi. 2014: 53). Ciri khas gaya juga berkaitan dengan latar belakang budayanya. Pada latar belakang budayanya tari Bedana mengandung gaya gerak tari Zapin arab yang berunsur keislaman. Gaya Zapin pada umumnya mempunyai ciri khas pada bentuk langkah kaki. Hal ini dapat dilihat dari semua motif tari Bedana lebih cenderung gerakan kaki, sedangkan gerakan tangan hanyalah berkelai atau mengayun tangan bergantian. Berdasarkan fungsi gaya dapat dibedakan menjadi dua jenis yaitu *arsertif style* (inilah saya) dan *emblemic style* (inilah kami). Tari Bedana lebih cenderung mengarah pada sebuah representasi gaya *emblem* yang menyatakan inilah kami, hal tersebut menunjukkan tari Bedana sebagai identitas yang memiliki gaya kelompoknya sendiri yang berbeda dengan daerah lain. Beberapa *point* yang membedakan tari Bedana dengan tari yang berunsur Zapin di daerah lain adalah pada gerak tari Bedana, tata busana dan musik serta syair lagu yang digunakan.

Ciri khas tari Bedana yang membedakan dengan daerah lain adalah jika dahulu ciri khas tari Bedana terdapat pada penggunaan langkah kaki yang dilakukan penari yaitu kiri dan kanan secara bersamaan (seperti berkaca). Namun saat ini ciri khas tari Bedana terletak pada ragam yang dimilikinya, yaitu tari Bedana mempunyai 9 ragam gerak pokok. Selain itu pada kostum yang digunakan untuk membedakan tari Bedana dengan daerah lainnya adalah penggunaan kostum serta aksesoris khas daerah Lampung. Selain itu yang menjadi ciri khas Lampung dan dapat dikenali pada daerah lainnya adalah busana yang dikenakan berupa kain tapis. Kain tapis merupakan kain tenun khas daerah Lampung yang memiliki keunikan dan berbeda dengan tari di daerah lainnya. Syair lagu yang digunakan dalam tari Bedana menggunakan syair lagu berbahasa Lampung. Vokal bahasa Lampung menjadi ciri khas sendiri pada setiap lagu Lampung, biasanya syair lagu dinyanyikan dengan nada tinggi dan melengking, yang terdengar begitu ciri khas. Begitupula dengan instrumen tari Bedana, instrumen yang dipakai adalah *gambus lunik* yang merupakan ciri khas Lampung.

Analisis jumlah penari, Analisis jumlah penari dalam tari Bedana dikategorikan sebagai koreografi kelompok. Hal tersebut dikarenakan tidak ada patokan jumlah penari Bedana namun yang menjadi pijakan bahwa

tari Bedana selalu ditarikan secara berpasangan, baik dua orang penari, empat orang penari, dan seterusnya. Analisis koreografi Tari Bedana dalam dokumentasi video Taman Budaya tahun 2004 dilakukan oleh empat penari yang terdiri dari dua penari perempuan dan dua penari laki-laki, secara koreografi analisis jumlah penari yang terdiri dari empat penari dapat dikatakan komposisi kelompok besar (*large-group compositions*). Dalam analisis jumlah penari berkelompok berpasangan dapat membentuk beberapa fokus pusat perhatian. Pada tari Bedana penari biasanya selalu membuat formasi berpasangan *focus on one point*, *fokus on two point* atau *fokus on four point*. *Focus on one point* terlihat ketika keempat penari membuat pola lingkaran dengan arah hadap kedalam lingkaran, selain itu dapat dilihat ketika penari membentuk formasi lurus diagonal, lurus vertikal, dan lurus horizontal. *Fokus on two point* dapat dilihat penari ketika membentuk formasi 2-2 saling berjauhan. Pada *fokus on four point* dilihat penari ketika membentuk pola trapesium 1-1-1-1.

Analisis jenis kelamin dan postur tubuh, dibedakan menjadi 2 jenis yaitu *literal* (bercerita) dan *non literal* (tidak bercerita). Pada tari Bedana hasil revitalisasi Analisis jenis kelamin dan postur tubuh lebih bersifat *non literal* (tanpa cerita). Analisis jumlah penari *non literal* tidak begitu mengikat sajian

koreografi tersebut hanya mementingkan jumlah penari untuk mempertimbangkan komposisi kelompok yang berkaitan dengan keruangan (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 51). Dalam penari Bedana hasil revitalisasi menggunakan penari laki-laki dan perempuan. Sedangkan postur tubuh penari tari Bedana hasil revitalisasi umumnya ditarikan oleh muda-mudi (remaja). Pemilihan penari biasanya dilakukan dengan memilih postur tubuh yang hampir sama, misalnya tinggi laki-laki dan perempuan dengan tinggi badan yang sama Atau laki-laki lebih tinggi sedang kan perempuan lebih rendah namun tetap seimbang. Pada penari yang berbeda jenis kelaminnya, biasanya penggunaan karakter gerakannya sedikit dibedakan, misalnya penari laki-laki cenderung melakukan gerakan dengan volume melebar atau luas sedangkan penari perempuan cenderung melakukan gerak dengan volume menyempit atau tertutup.

Struktur keruangan. Dalam analisis ruang terdapat ruang positif dan negatif. Ruang positif adalah ruang yang ditempati secara nyata oleh objek atau desain bentuk gerak, sedangkan ruang negatif adalah space kosong diantara objek-objek atau desain desain wujud positif (Y. Sumandiyo Hadi, 2007: 55). Pada tari Bedana ruang positif dan negatif tercipta ketika penari saling berhadapan. Dalam hal tersebut terlihat struktur keruangan yang ditempati kedua bentuk tubuh

penari-laki-laki dan perempuan hingga dapat muncul ilusi ruang lengkung seperti vas bunga. Selain itu ruang positif negatif tercipta ketika keempat penari berkumpul ditengah dan semua saling menghadap kedalam. Hal tersebut dapat muncul ruang negatif sebagai ilusi gambaran pola lingkaran. Pada point ini juga dianalisis tentang arah. Arah merupakan lintasan yang dilalui penari selama tarian berlangsung dalam ruang pentas. Dalam hal ini arah sering dipahami sebagai lintasan penari yang bergerak dari satu tempat ketempat lain hinga membentuk pola lantai atau desain lantai seperti lurus, zig-zak, atau melengkung.

Analisis Struktur Waktu. Pada tari Bedana hubungan gerak dengan iringan bersifat normatif. Artinya, gerak dan iringan mempunyai hubungan yang erat yaitu bahwa didalam tari Bedana hitungan musik sama dengan hitungan tari. Ciri khas dalam tari Bedana adalah instrumen keprakan rebana digunakan sebagai penanda gerak. Penanda gerak dilakukan pada hitungan tari dan musik setelah 8x8 hitungan. Setelah keprakan rebana bisanya masuk lagu pengiring tari Bedana. Namun pada bagian terakhir tari Bedana biasanya penanda gerak dilakukan setelah hitungan 2x8. Keprakan rebana digunakan sebagai penaik tempo, karena penggunaan alat musik rebana dibukul dengan ritme tempo cepat selama 2x8 hitungan.

Analisis struktur dramatik merupakan analisis yang mengidentifikasi sebuah pertunjukan baik koreografi yang bersifat *literal* maupun *nonliteral*. Tari Bedana termasuk dalam tari yang bersifat non literal atau tidak bercerita. Namun, unsur dramatik pada tari Bedana dapat digambarkan dalam bentuk penyajiannya melalui pengembangan-pengembangan motif gerak. Pada penyajian tari Bedana yang menjadi pembeda yaitu adanya awal dan akhir, pada bagian awal ditandai menggunakan motif gerak *tahtim sembah* awal. Sedangkan pada bagian akhir menggunakan motif *tahtim sembah* akhir. Sedangkan untuk membentuk suatu klimaks dibagian tengah dibangun dengan menggunakan pengembangan motif gerak. Pada pengembangan motif-motif gerak banyak dilakukan pengulangan motif dan setiap hitungan gerak 8x8 ditandai dengan keprak rebana.

Analisis tata teknik pentas, merupakan salah satu bagian dari analisis koreografis yang mendukung sebuah garapan atau pertunjukan tari. Analisis tata teknik pentas meliputi tata cahaya, tata rias dan busana, serta properti atau perlengkapan lainnya.

Tata cahaya. Dalam pertunjukan tari Bedana tata cahaya yang digunakan sangat fleksibel disesuaikan dengan tari tersebut dipertunjukan. Misanya, jika dipertunjukan dalam *proscenium stage* dapat ditarikan hanya

dengan lampu *general*, jika di lapangan terbuka yang dipentaskan pada siang hari dapat dilakukan dengan penerangan cahaya matahari saja.

Tata rias busana, yang dikenakan tari Bedana merupakan sebuah kelengkapan pertunjukan yang mendukung sebuah sajian tari menjadi lebih estetis. Konsep tata rias dan busana pada tari Bedana mengacu pada identitas busana daerah Lampung. Tata busana yang digunakan penari wanita antara lain: *Penekan* rambut, *Belattung tebak/sanggul malam*, *Gaharu kembang goyang/sual kira*, *Kembang melati/kembang melur*, *Subang giwir/anting-anting*, *Buah jukum/bulan temanggal*, *Bulu serattei/ bebitting*, *Gelang kano/gelang bibit*, *Kawai kurung*, *Tapis/betuppal*. Sedangkan Busana laki-laki yang digunakan antara lain: *Kikat akinan/peci* sebagai ikat kepala, *Kawai teluk belanga/ belah buluh*, *Kain bidak gantung/betumpal* sebatas lutut, *Bulu sarattei/ bebiting*.



Foto kostum tari Bedana

III. PENUTUP

Pada penelitian ini dapat disimpulkan bahwa tari Bedana merupakan tari tradisi masyarakat Lampung yang usianya cukup tua, diketahui muncul sekitar abad ke 14 di sekitar wilayah pesisir. Seiring dengan perkembangannya tari Bedana mengalami pasang surut hingga di tahun 1988 tari Bedana dilakukan revitalisasi oleh Taman Budaya provinsi Lampung. Revitalisasi berasal dari kata (*revitalization*) yang artinya suatu cara memperbaiki vitalitas (*restore the vitality*) atau memberi "kehidupan baru" (*to impart new life*). Upaya revitalisasi yang dilakukan Taman Budaya adalah memberi daya hidup pada tari Bedana untuk menghindari kepunahan.

Sebagai suatu langkah memperbaiki vitalitas dan memberi kehidupan baru pada tari Bedana, revitalisasi dilakukan Taman Budaya dengan beberapa tahap yaitu: tahap penggalian, tahap penataan, dan tahap sosialisasi. Tahap penggalian tari Bedana dilakukan dengan mencari sumber informasi tentang data tertulis, lisan maupun bentuk karya tari Bedana lama. Setelah informasi cukup selanjutnya masuk pada tahap penataan, tahap penataan dilakukan dengan cara eksplorasi terhadap bentuk koreografi tari Bedana lama hingga ditemukan bentuk koreografi tari Bedana saat ini. Bentuk koreografi tari Bedana saat ini adalah

mempunyai 9 motif gerak yang telah dibakukan. Pada proses penataan terhadap tari Bedana juga ditambahkan penegasan pada pemakaian aksesoris khas Lampung. Hal tersebut dilakukan dengan tujuan tari Bedana dapat menjadi sebuah tari yang mencirikan daerah Lampung serta dapat menjadi identitas yang berbeda dengan daerah yang lain. Selanjutnya setelah tahap penataan selesai dilakukan tahap sosialisasi. Tahap sosialisasi merupakan tahap yang dilakukan untuk menghidupkan kembali tari Bedana. Tahap tersebut dilakukan dengan cara pembelajaran pada sanggar-sanggar tari maupun di ranah pendidikan (SD,SMP,SMA). Metode sosialisasi dengan cara pembelajaran merupakan upaya yang tepat agar tari Bedana tetap dikenal meluas di kalangan generasi muda.

Dari proses revitalisasi didapatkan hasil teks koreografi tari Bedana hasil saat ini yaitu: tari Bedana dahulu mempunyai 13 motif saat ini dipadatkan menjadi mempunyai 9 motif gerak pokok yaitu, *tahtim, khesek injing, jimpang, belitut, gelek, ayun, humbak moloh, ayun gantung, khesek gantung*. Pada penari, dahulu tari Bedana ditarikan oleh dua penari laki-laki dan laki-laki saja. Saat ini penari Bedana dapat ditarikan oleh laki-laki dan perempuan, laki-laki dan laki-laki, perempuan dan perempuan dengan jumlah penari genap. Rias dan busana tari Bedana dahulu

menggunakan busana yang sangat sederhana yaitu baju lengan panjang, celana lengan panjang dan penutup kepala. Saat ini busana tari Bedana ditata lebih menarik dengan penambahan aksesoris khas Lampung hal tersebut dilakukan untuk menambah ciri khas daerah Lampung agar berbeda dengan daerah lain. Musik tari Bedana dahulu menggunakan alat musik: *gambus lunik, rebana, ketipung*, saat ini terdapat tambahan kerenceng dan gong kecil. Syair lagu tari Bedana sejak dulu berisi pantun dan nasihat. Namun adanya revitalisasi membagi syair lagu menjadi tiga bagian yaitu lagu penayuhan, Bedana dan mata kipit. Pola lantai sebelumnya yaitu hanya melakukan gerak satu arah seperti huruf Alif dalam bahasa Arab dan cara melakukannya bolak balik. Setelah revitalisasi tari Bedana dapat dilakukan berbagai pola lantai seperti melingkar, diagonal, sejajar, selang-seling, dan sebagainya.

Tari Bedana hasil revitalisasi saat ini membuat perubahan yang lebih baik. Dahulu tari Bedana hanya berkembang di wilayah pesisir, namun saat ini tari Bedana berkembang hampir di seluruh daerah Lampung. Tari Bedana hasil revitalisasi menjadi tarian yang diajarkan pada peserta didik untuk bahan pengajaran seni budaya muatan lokal. Selain itu karena hasil revitalisasi menerapkan pembakuan gerak untuk dapat dijadikan pijakan pada tari kreasi

selanjutnya, maka saat ini peminat seni mempunyai peluang mengembangkan tari Bedana yang berpijak pada tari Bedana hasil revitalisasi. Contoh perkembangan tari Bedana kreasi saat ini yaitu Bedana Marawis, Bedana Kipas dan masih banyak lainnya.

DAFTAR SUMBER ACUAN

A. Sumber Tercetak

- Depdiknas. 2001. *Kamus Besar Bahasa Indonesia Edisi 3*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. 2015. *Temu Zapin Nusantara 2015 (Zapin Merajut Jejak Pergaulan Budaya Nusantara)*. Jakarta: Direktorat Kesenian Direktorat Jendral Kebudayaan Kementerian Pendidikan Dan Kebudayaan.
- Ellfeldt, Lois. 1967. *A Primer For Choreographers*. California: Laguna Beach. Terjemahan Sal Murgianto dengan judul *Pedoman Dasar Penata Tari*. 1977. Jakarta: Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta.
- Firmansyah, Junaidi dkk. 1996. *Mengenal Tari Bedana Bandar Lampung*. Cetakan ke-1. Bandar Lampung: Gunung Pesagi
- Hadi. Y. Sumandiyo. 2007. *Kajian Tari Teks dan Konteks*. Yogyakarta: Pustaka Book Publisher.
- _____. 2003. *Aspek-Aspek Dasar Koreografi Kelompok*. Yogyakarta: Lembaga Kajian Pendidikan & Humaniora Indonesia (Elkapti).

_____. 2014. *Koreografi
Bentuk-Teknik-Isi*. Cetakan ke-3.
Yogyakarta: Cipta Media.

Vidio tari Bedana tradisi sebelum
direvitalisasi, 11 Februari 2017, koleksi
pribadi peneliti.

Sumaryono. 2011. *Antropologi Tari Dalam
Perspektif Indonesia*. Yogyakarta: Badan
Penerbit ISI Yogyakarta.

B. Narasumber

Andi Wijaya, 40 tahun, penari tari Bedana
di sanggar Angon Saka, desa Negri Olok
Gading.

Nugraha Amijaya, 51 tahun, seniman tari
bekerja di Taman Budaya Provinsi
Lampung bagian Pelaksana Fungsional
Seni Tari.

Saprudin Tanjung, 42 tahun, seniman tari,
koreografer dan penari tari Bedana

Syarifuddin, 57 tahun, sebagai ketua atau
pemilik sanggar Angon Saka yang
melestarikan tari Bedana tradisi di desa
Negri Olok Gading.

Titik Nurhayati, 54 tahun, seniman tari
bekerja di Taman Budaya Provinsi
Lampung bagian Pelaksana Fungsional
Seni Tari

Zubir Toyib, 66 tahun, seniman khusus
vocal tari Bedana Lampung tradisi, di
Sanggar Angon Saka, Negri Olok Gading.

C. Discografi

Vidio dokumentasi tari Bedana Hasil
Revitalisasi Taman Budaya Provinsi
Lampung, tahun 2004, koleksi Taman Budaya
Provinsi Lampung.

**ESTETIKA TARI SRIMPI RANGGA JANUR
PADA MASA SRI SULTAN HAMENGKU BUWONO VIII
DI KRATON YOGYAKARTA**

Rahma Indrasari
Jurusan Seni Tari Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta
email: indrasari431@gmail.com

RINGKASAN

Srimpi atau Serimpi merupakan suatu komposisi tari putri gaya Yogyakarta yang pada umumnya didukung oleh empat orang penari. Srimpi Rangga Janur merupakan tari klasik gaya Yogyakarta yang terdapat pada Manuskrip mulai masa Sri Sultan Hamengku Buwono VII. Penelitian ini dilakukan untuk mengetahui, mengungkap, dan mendeskripsikan estetika tari Srimpi Rangga Janur pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII. Metode penelitian menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan estetika. Teknik pengumpulan data dilakukan dengan observasi, wawancara, dan studi dokumen. Teknik analisis data menggunakan analisis kualitatif. Kredibilitas data dilakukan dengan triangulasi metode dan triangulasi sumber. Hasil penelitian menunjukkan bahwa estetika tari Srimpi Rangga Janur dapat diketahui melalui: *unity* (keutuhan) jika dikaitkan dengan konsep Jawa tentang *sêlirang sêtangkêp* dan *loro-loroning atunggal*. *Variety* (variasi) dapat disejajarkan dengan *wilêd* dalam Hasta Sawanda. *Repetisi* (pengulangan) dapat diketahui dari perhitungan beberapa motif yang sering diulang. *Contrast* (kontras) dapat diketahui dari motif gerak yang berlawanan. *Transition* (transisi) dapat disejajarkan dengan *pancad* dalam Hasta Sawanda. *Sequence* (urutan) dapat diketahui dari struktur koreografi dan struktur iringan serta dapat diejajarkan dengan konsep *mandhêg mirir*. *Climax* (klimaks) dapat diketahui dari struktur koreografi dan struktur *gendhing*. *Proportion* (proporsi) dapat diketahui dari besar kecilnya kuantitas antara gerak, tempat pertunjukan dan penari. *Balance* (keseimbangan) dapat dikaitkan dengan konsep Jawa tentang *sangkan paraning dumadi* (*mulih mula mulanira*). *Harmony* (selaras) dapat diketahui dari keselarasan dari *gendhing pengiring* dengan gerak-gerak yang lembut, runtut, *patut, luruh-jêmika*, dengan tata krama, teratur, terkendali, *mbanyu mili*, serta tempo yang *ajêg*.

Kata kunci: Srimpi, Rangga Janur, Estetika.

Abstract

Srimpi or serimpi is Yogyakarta classical dance composition commonly perform by four dancers. Srimpi Rangga Janur is a Yogyakarta-style classical dance found in manuscripts from the Sri Sultan Hamengku Buwono VII. This research was conducted to determine, uncover and describe the aesthetics of Srimpi Rangga Janur dance.

Method with aesthetic approach was used for this research. The data collecting techniques were observation, interview, and document study. The data analyzing technique was qualitative method. The data credibility proved by triangulation method and triangulation source.

The result of the research showed that the Srimpi Rangga Janur's aesthetics known from: the unity related to the Javanese concept about sêlirang sêtangkêp and loro-loroning atunggal. Variety equal to the wilêd in Hasta Sawanda. Repetition can be known from the calculation several motif which often repeated. Contrast can be known from the opposite movement motif. Transition can be equaled with pancad in Hasta Sawanda. Sequence can be known from the structure of the choreography and the music and can be equaled with mandhêg mirir concept. Climax can be known from the structure of the choreography and gendhing. Proportion can be known from the quantity

between movement, venue, the dancers. Balance related with the Javanese concept about sangkan paraning dumadi (mulih mula mulanira). Harmony can be known from the gendhing's harmony with the soft, coherent, patut, luruh – jemika, movement with the manners, organized, controlled, mbayu mili and constantly tempo (ajeg).

Keyword: Srimpi, Rangka Janur, Estetika.

1. PENDAHULUAN

Tari klasik gaya Yogyakarta merupakan salah satu kesenian istana yang terikat oleh standarisasi atau aturan-aturan baku, karena terdapat prinsip dan batasan-batasan formal. Adapun *pathokan-pathokan* tari klasik gaya Yogyakarta ialah sikap dan gerak badan, sikap dan pandangan mata, gerak leher atau *pacak gulu*, gerak tangan, serta sikap dan gerak dari kaki. Aturan baku, prinsip, dan batasan-batasan tersebut harus ditaati oleh seorang penari baik putra maupun putri untuk mencapai tingkat kepenarikan yang optimal.

Salah satu tari istana di Kraton Yogyakarta ialah tari Srimpi. Srimpi atau Serimpi merupakan suatu komposisi tari putri gaya Yogyakarta yang pada umumnya didukung oleh empat orang penari. Akan tetapi, dalam Srimpi tertentu didukung oleh lima orang penari, yaitu Srimpi Renggawati karya pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono V di Yogyakarta. Selain itu terdapat istilah Serimpi *Lajuran* yang merupakan istilah lain dari Bedhaya sebagaimana disebutkan bahwa:

Bedhaya sering disebut dengan istilah *Serimpi Lajuran*. Konsep *serimpi* dan *lajur* semacam ini seiring dengan konsep budaya Jawa berbunyi *curiga manjing warangka* yaitu keris yang masuk di dalam sarungnya. Dikatakan demikian karena empat penari yang di luar *lajur* yang disebut *serimpi* adalah wadahnya, sedangkan *lajur* yang merupakan penari yang di tengah adalah isinya, sehingga disebut serimpi *lajuran*. Dengan demikian konsep *Serimpi Lajuran* atau *curiga manjing warangka* merupakan *loro-loroning atunggal*, atau satu kesatuan yang tidak terpisahkan. Di samping itu kemungkinan mengandung makna kesuburan, seperti halnya kesetaraan *lingga* dan *yoni* (Dinas Kebudayaan DIY, 2009: 315).

Pada sisi lain Srimpi *Lajuran* atau Bedhaya dengan jumlah pendukung sembilan merupakan simbol angka terbesar, yang berkaitan dengan konsep *ba'ahan hawa sanga*, yaitu sembilan lubang hawa nafsu yaitu dua

mata, dua telinga, dua hidung, mulut, alat kelamin, dan dubur. Siapa yang bisa mengendalikannya akan bisa mengatur hidupnya dengan baik. Adapun Srimpi dengan jumlah empat melambangkan *kéblat papat* atau empat arah mata angin. Titik kardinal adalah ibu mata angin yang menjadi pusat dari empat pokok yaitu utara, selatan, barat, timur. Titik kardinal merupakan titik pijak seseorang bisa menentukan arah mata angin.

Pada saat ini, untuk kepentingan pembelajaran tari Srimpi Rangka Janur yang berdurasi 1 jam sudah dipadatkan menjadi kurang lebih 20 menit. Pada tahun 2014 Taman Budaya Yogyakarta bekerja sama dengan paguyuban seni Kridha Beksa Wirama Yogyakarta merekonstruksi tari Srimpi Rangka Janur yang berdurasi 1 jam. Hasil rekonstruksi dipentaskan di pendapa Ndalem Tejokusuman, Yogyakarta, serta didokumentasikan oleh Taman Budaya Yogyakarta. Secara koreografis tari ini ditarikan oleh 4 orang penari putri yang merupakan penari inti, dan 4 *dhudhuk* yang membawakan properti berupa *jêbéng* yang bergambar figur tokoh wayang Srikandhi pada dua *jêbéng* dan figur tokoh wayang Larasati pada dua *jêbéng* lainnya.

Tari Srimpi Rangka Janur diiringi instrumen gamelan Jawa. Secara khusus menggunakan instrumen *kémanak* yang tidak ada di tari srimpi lainnya. *Kémanak* merupakan alat musik gamelan yang berbentuk seperti

pisang atau sendok yang memiliki tangkai di bagian ujungnya dan terdapat lubang memanjang di bagian badannya. Instrumen *kémanak* dimainkan dengan cara ditabuh dan dipadukan dengan alat musik tradisional lainnya. *Kémanak* pada umumnya digunakan untuk mengiringi tari Bedhaya. Akan tetapi pada tari Srimpi Rangka Janur *kémanak* digunakan hampir di seluruh pertunjukan, kecuali pada bagian perangan. Instrumen ini memiliki karakter suara pelan atau *alus* yang dimainkan untuk karakter lagu dengan tempo yang lambat. Instrumen gamelan yang digunakan banyak menggunakan tabuhan pada instrumen depan yang terdiri dari *gèndèr barung*, *gèndèr pènèrus*, *gambang*, *slènthêm*, *sitèr*, *rèbab*. Selain itu, selama proses sajian tari, *waranggana* melantunkan lirik lagu yang mengisahkan perang antara Srikandhi dan Larasati.

Berbagai keunikan yang terdapat pada tari Srimpi Rangka Janur dikaji dari aspek estetika. Estetika suatu karya tari dapat dikaji dari segi teks dan konteksnya. Secara tekstual, estetika tari Srimpi Rangka Janur akan meliputi sepuluh aspek. Kesepuluh aspek tersebut yaitu *unity* (kesatuan) *variety* (variasi), *repetition* (pengulangan), *contrast* (kontras), *transition* (transisi), *sequence* (urutan), *climax* (klimaks), *proportion* (proporsi), *harmony* (harmoni), *balance* (keseimbangan). Prinsip-prinsip tersebut terdapat pada buku Elizabeth R Hayes

yang berjudul *Dance Compoition and Production*. Akan tetapi bahwa kesepuluh prinsip-prinsip tersebut di dalam tari Jawa memiliki konteks yang berbeda dengan cara pandang Barat. Maka untuk menganalisis tari Srimpi Rangga Janur prinsip estetika Hayes hanya akan dipinjam untuk mengkategorisasikan. Sedangkan pembahasannya akan disesuaikan oleh pandangan Jawa. Konsep Jawa yang dimaksud antara lain: *sêlirang sêtangkêp, mandhêg mlir, loro-loroning atunggal, sangkan paraning dumadi (mulih mula mulanira)*. Dari paparan di atas dapat dirumuskan masalah sebagai berikut: Bagaimana estetika tari Srimpi Rangga Janur Gaya Yogyakarta pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII?

Metode penelitian menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan estetika. Teknik pengumpulan data dilakukan dengan observasi, wawancara, dan studi dokumen. Teknik analisis data menggunakan analisis kualitatif. Kredibilitas data dilakukan dengan triangulasi metode dan triangulasi sumber.

I. PEMBAHASAN

A. Latar Belakang Historis

Naskah tari Srimpi Rangga Janur yang tersimpan di perpustakaan KHP Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta dengan kode manuskrip B/S 11 dan B/S 12, ditemukan pada zaman Sri Sultan Hamengku Buwono VII.

ESTETIKA TARI SRIMPI RANGGA JANUR PADA MASA SRI SULTAN HAMENGGU BUWONO VIII DI KRATON YOGYAKARTA

Sultan Hamengku Buwono VII lahir pada 4 Februari 1839 dengan nama G.R.M Murtedjo yang naik tahta pada tahun 1877. Sri Sultan Hamengku Buwono VII mempunyai 21 istri serta mempunyai 78 anak yang terdiri atas 31 anak laki-laki dan 47 anak perempuan. Pada tahun 1872 – 1883, G.K.R. Kencono merupakan permaisuri Sultan yang harus dilengserkan dan gelar menjadi G.K.R. Wandhan (Safitri, 2019: 50). Kemudian, kedudukan permaisuri digantikan oleh G.K.R. Hemas yang memiliki lima anak laki-laki dan enam anak perempuan. Putra laki-laki pertama bernama G.R.M. Akhadiyat ketika umur sembilan tahun diangkat menjadi putera mahkota (Margana, 2016: 43). Pada tahun 1892, G.K.R. Hemas wafat, dan setahun kemudian sang putra mahkota masih berusia 17 tahun juga wafat. Sri Sultan Hamengku Buwono VII kemudian mengangkat G.R.M. Pratistha sebagai pengganti G R.M. Akhadiyat, yang bergelar Adipati Juminah. Akan tetapi gelarnya dicabut karena kesehatannya. Kemudian yang ketiga kali posisi putera mahkota jatuh kepada G.R.M. Putro, akan tetapi putera mahkota meninggal karena sakit keras. Akhirnya G.P.H. Puruboyo diangkat sebagai putra mahkota. Setelah G.P.H. Puruboyo setuju untuk menggantikan ayahanda, kemudian Sri Sultan Hamengku Buwono VII memutuskan untuk *lêrèh kêprabon* (turun tahta) dan beristirahat di

Pésanggrahan Ambarukmo. Pada tanggal 8 Februari 1921, G.P.H. Puruboyo kemudian dinobatkan sebagai Sri Sultan Hamengku Buwono VIII.

Pada manuskrip B/S 11 berisi *Kagungan Dalêm Sérat Pasindhèn* H.B VII. Manuskrip tersebut berisi *Sérat Pasindhèn* untuk 20 Bedhaya dan 16 Srimpi. Pada daftar terdapat 34 terdaftar akan tetapi pada nomor 31 kosong. Sesudah nomor 34 masih terdapat Srimpi dan 1 Bedhaya lain yang tidak dimasukkan dalam daftar. Pada manuskrip tersebut terdapat Halaman: kosong + daftar i/ii (iii/iv kosong); + 1 – 284 + 5 kosong. Ukuran manuskrip B/S 11 ialah 22,5 x 34; dalam 21,5 x 34. Adapun isi dari *Sérat Pasindhèn* pada Manuskrip tersebut ialah:

Srimpi Rangka Janur.
Srigra Mangsah, Sri Putri Cêmpalarêja tilar parê... Kanira cêthi gya tumandhuk samya ayu, wananira sri putri kalih.
Kaé, Hènggé, Yandho
Gya tumimbang sri rêtna yularas satya. Dhapo yudo sawadyoné, para cêthi tampuh ing prang kapranggul samya wanodya. Kahé, hènggé, yandho. Atandhing samya putri ayu hutama. Kadya kêmbar sri putri cêmpala lancan rêtna yularasatya samya kuntap. Kaé, hènggé, yandho. sarubawor tambuh mungsuh lawan rowang, suwaraning warastra anglêr. Jawoh curi gatarung samya curiga. Kaé, hènggé, yandho. caruk rukêt kang bala samya wanodya watang tuna, acaruk Kris ting carèngkling. Tanpa parung.. sambaté pra dyah kabranan. Kaé, hènggé, yandho. Dyah ayu Cêmpala lancan laras satya datan pawor sri dyah lawan

balanira. Dadya ngléla sri putri kalih ningrat. Kaé, hènggé, yandho. Kang ngayuda dyah ayu samya utama amantési ngasta jêbêng ing ngajurit angciragêng, solah anuting brêdongga. Kaé, hènggé, yandho. Sri dyah dèwi laras satya angandika, boya sira putri ing cêmpalarêja ayu éman mati ngranangur nungkula. Kaé, hènggé, yandho. Sri dyah ayu cêmpala bramantya. Ing ngandika pêksa lancung ujarira balik sira nungkul srah nalakênira. Kaé, hènggé, yandho. Mangu in prang utawi jêbêng wiraga. Anut tinut apagut papan pinapan kawang wang kuliling wènthèr kawédhar. Kaé, hènggé, yandho. kang ngayuda samya wantèr sru kawédhar aputèran kadédèr midèr kadèran pan kasya kuwu tarung kipat kinipat. Kaé, hènggé, yandho. Bawa tanu wijilé sibawataka pilih marga yèn mati aja tansara papag pupug gunandhing prang tanpa sama. Kaé, hènggé, yandho. Dangu ing prang wêwéka kantukan ténan. Sura sèkti kinèkèr kèntar kumintèr. Aprabawa ruwa raga ragurnita. Kaé, hènggé, yandho. Kuwung kuwung ingkang jala dara mêngcung yangalimut sincung rieur pracalita. Rugèswang lata karèbah kapala warsa. Kaé, hènggé, yandho. Bayu bajra musus lésus mawa ngrasa. Manah penuh mawèrèh jêbêng pinonah lir pawaka sumirat lata rèng netya (Kagungan Dalêm Sérat Pasindhèn Bêdhaya Utawi Srimpi, B/S 11).

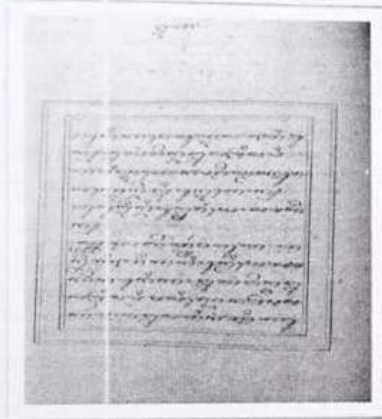
Manuskrip tentang Srimpi Rangka Janur pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII terdapat beberapa Manuskrip yang di dalamnya terdapat Srimpi Rangka Janur di antaranya B/S 13, B/S 14, B/S 15, B/S 16, B/S 17, B/S 18, B/S 20, B/S 23. Adapun manuskrip diambil dari naskah tertua pada zaman Sri Sultan Hamengku

Buwono VIII yaitu pada kode B/S 13. Sebagaimana isi dari *Sêrat Kandha Bêdhaya* utawi Srimpi ialah:

Punika lampahipun lêngên dalêm Srimpi, awit lagon Pathêt Manyura. Sakkëndêlipun lagon tumuntên dipun nyariosakên. Sebêtbyar wahuta. Hanênggih ingkang dipun nyariosakên punika. Lêngên Dalêm Srimpi Pasindhèn Pratama Karsa Dalêm Inggang Sinuhun. Kangjêng Sultan Hamêngku Buwana Senapati Ing Ngalaga Ngabdurrahman Sayidin Panatagama Kalifatullah Inggang Jumênêng Kaping VIII. Grut Opvisir Van de Orde Van Oranye Nasao Met Silaver Rênester Opvisir Ring Orde Van Oranya Nasao, Met de Swarden Saha Jendral Mayor Ri Wadyabalanipun Kangjêng Sri Maharaja Putri Ing Nagari Nederlan. Inggang Sudibya Angrênggani Karaton Karsa Dalêm Ing Ngayogyakarta Hadiningrat. Karsa dalêm amangun susilaning bêksa Srimpi sak kalangkung hamarsudêng karsa pinudya sinukmêng cipta. Kawiragan ambêktyas kawicita. Kawang wang langéning konca riwus kapranêng karpa kawêdharing sukaharja. Wondéné ingkang linupi yêng ing gita. Cariyosipun sarat ringgit purwa nalikaningpun putri adi ing nagari Cempalarja. Sang dyah retna dewi wara Srikandhi. Sakdèrèngipun ginarwa sang Dananjaya. Putri kasusra ing pramudita. Kaloka ing jaga. Ayu tur prajurit sudibya ing tênggê prang Bratayuda. Wigya bingkas ingkang satru krêpnadhaswasa sang rêsi Bisma pala swasra madyaning ranangga. Mêlasi sang dyah rêtna sangsaya kongas kawijayanira. Samantara Sang Dyah Dewi Wara Srikandhi sampun adarbé pasang giri. Yèn tan wigya ngraosakên kaprawiranira ing ngayuda. Suka lila tan palakrama marmamangké tinandhing samya

wanodya sintên ta anênggih garwanira satriya ing Madukara tang ran Sang Dyah Larasati putri adi ing Magada. Putranira mraja Mondrasan. Tinandhing prang tur samya putri ayu utama. Sudibya mbêkmah ambara. Purwanira mangsah kaprajan dhumatêng ingkang raka satriya Arjuna. Sasaniskaranira prakawis sinukmêngkas melaning wardaya. Mila sang Dyah Retna sumêla kêng karpa. Tambuh tambah raosing galih. Nguntar nguntarké wraning duka. Dadya nuwun pamit ing raka sang Dananjaya. Amêthuk kang pêksa sura. Humangsah ing rananggana. Lajêng bodhol sawadya prajurit wanoddya tênganing pabaratan. Wuswasêmpuk ran mêngsah lajêng sami atata gêlar rinakit mangkara ngyuha Tan kuciwa kalih kalihira. Sami winong wonging jawata. Wahuta, riwung ramugêng laga. Gya sami tênggê sangking wahananira. Rata kênnyana jrog adi ing nagari Cempalarja. Sang Dyah Retna Dewi Wara Sikandhi, sakdèrèngipun ginarwa sang Dananjaya. Putri kasusra pramudita, kaloka ing jaga, ayu tur prajurit sudibya ing tembe prang bratayuda. Wigya bingkas ingkang satru sêksi Dêruka prananing capadibya. Parimin. Mangrênggèng bathara krêpnadhaswasa sang rêsi Bisma, pala swasa madyaning ranangga. Mêlasi Sang Dyah Retna sangsaya kongas kawijayanira. Samantara Sang Dyah Dewi Wara Srikandhi sampun adarbé pasiang giri. Yèn tan wigya ngraosakên kaprawiranira ing ngayuda. Suka lila tan palakrama. Marmamangké tinandhing samya wanodya sintên ta anênggih garwanira satriya Madukara, teng ran Sang Dyah Larasati putri adi ing Magada. Aksara tinandhing yuda ènjèr mentarakên kawiragan ing salira. Dasar putri sami ayu ingkang warna.

*Sumbaga prawireng laga. Lir kembar
sanis kaprana ngginggana Kaprabon
ing ngayuda. Mawaracitaning rêtna.
Mawrung manising saking mandrawa.
Lir wulan kêmbar tumimbang kisma.
Sarêng pagut pyaking cidya ing galih.
Kayogya paralahing sayumbara tansah
sami dénakra sasèrèndanira
(Kagungan Dalêm Sêrat Kandha
Bêdhaya Utawi Srimpi, B/S 13).*



Gambar 1. Foto Manuskrip B/S 13
(Dokumentasi: Rahma, Maret 2020)

Dinyatakan oleh Sri Sultan Hamengku Buwono X dalam pidato Penganugerahan Gelar *Doctor Honoris Causa* bidang Seni Pertunjukan di ISI Yogyakarta yang menyatakan bahwa: Setiap karya cipta seni itu punya konteks dengan waktu (Hamengku Buwono X, 2011: 7). Apabila pernyataan tersebut dikaitkan dengan tari Srimpi Rangga Janur pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VII, diasumsikan bahwa tari Srimpi Rangga Janur terkait dengan situasi yang dialami oleh Sri Sultan Hamengkubuwono VII. Berbagai peristiwa tersebut mengindikasikan bahwa kemunculan Srimpi Rangga Janur terkait dengan suasana peristiwa yang terjadi pada

waktu itu. Peristiwa yang membutuhkan ketangguhan, ketahanan, keperwiraan, di dalam menghadapi situasi. Selain itu tercatat dua pertunjukan wayang wong dengan cerita Sri Suwela dan Pergiwa-Pergiwati (Wibowo, 1981: 46). Cerita Sri Suwela yang mengisahkan tentang istri Bima yang mengubah diri menjadi Prabu Sri Suwela. Cerita Pergiwa-Pergiwati merupakan cerita yang mengisahkan tentang Pergiwa-Pergiwati yang mencari ayahnya. Kedua cerita tersebut mengisahkan tentang kegigihan seorang wanita. Tari Srimpi Rangga Janur yang menceritakan tentang peperangan antara Srikandhi dan Larasati menunjukkan sifat kepajuritan Srikandhi. Dinyatakan dalam *sêrat kandha: prajurit sudibya ing têngé prang Bratayuda. Wigya bingkas ingkang satru krêpnadhaswasa sang rêsi Bisma pala swasra madyaning ranangga (Kagungan Dalêm Sêrat Kandha Bêdhaya Utawi Srimpi, B/S 13)*. Pernyataan ini menunjukkan bahwa Srikandhi adalah prajurit yang sakti dan sanggup maju ke medan perang sebagai *sênapati*. Keperwiraan Srikandi tersebut dapat diasumsikan bahwa Sri Sultan Hamengku Buwono VII mengidolakan tokoh Srikandhi sebagai sosok wanita yang tangguh.

B. Estetika Tari Srimpi Rangga Janur Pada Masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII di Kraton Yogyakarta Hadiningrat

Estetika atau *aesthetics* merupakan sebuah istilah yang secara tradisi telah dipakai untuk menyebut pada salah satu bentuk cabang filsafat yang mengacu dari segi “yang indah” dan “keindahan” daripada alam semesta seni. Istilah ini pertama diperkenalkan oleh filsof Jerman yaitu Alexander Baumgarten, yang hidup seputar tahun 1714 – 1762. Estetika adalah sebuah istilah yang berasal dari Bahasa Yunani yaitu *aisthetika* yang berarti hal-hal yang diserap oleh panca indera; *aisthetis* berarti penyerapan panca indera (*sence of perception*). Terdapat istilah *kalangwan* di Jawa yaitu seni menulis puisi. *Kalangwan* atau *Kalangön* yang berarti “keindahan”, karena dapat menciptakan dan menikmati karya-karya sastra orang terangkat ke luar dirinya sendiri (ekstasis – “*langö*”) dan terhanyut dalam mengalami keindahan (Zoetmulder, 1983). Ekstasis atau ekstasi pada KBBI merupakan tablet yang mengandung zat adiktif dan mampu memacu kekuatan daya tubuh dan menimbulkan perasaan senang, riang, gembira, dan riang terhadap sesuatu. Perasaan senang, riang, gembira, dan riang terhadap sesuatu terkait dengan menikmati objek seni. Seni tari sebagai bagian dari seni pertunjukan diharapkan mampu memunculkan perasaan-perasaan tersebut. Ketika melihat sebuah pertunjukan tari yang di dalamnya termasuk tari tradisi diharapkan perasaan dapat hanyut ke dalam pertunjukan tersebut. Hal tersebut sejalan

dengan pernyataan Priyono pada buku *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* ketika mengkaitkan nama Srimpi ke akar kata “impi” atau mimpi. Menyaksikan tarian lemah gemulai sepanjang $\frac{3}{4}$ hingga 1 jam itu sepertinya orang dibawa ke alam lain (Wibowo, 1981: 42). Sebagaimana penonton dapat *nyawiji* atau menyatu dengan sebuah pertunjukan. Dengan demikian, sebagai penonton akan menjadi bagian dari pertunjukan tersebut.

Gerak merupakan unsur yang utama di dalam tari. Unsur dalam musikal juga penting di dalam sebuah tari yaitu irama dan ritme. Maka dari itu kedudukan musik sangatlah penting bagi sebuah pertunjukan tari. Sebagaimana B.P.H. Suryodiningrat salah seorang tokoh tari gaya Yogyakarta berpendapat bahwa: *Ingkang kawastanan jogèd inggih punika èbahing sadaya sarandhuning badan, katata pikantuk wiramaning gèndhing, jumbuhing pasémon, sarta pikajènging jogèd* (Suryodiningrat, 1934: 3). (bahwa yang disebut tari adalah Bergeraknya seluruh anggota badan, yang ditata dengan irama *gèndhing*, ekspresi tari serta maksud dari tariannya), serta berpijak pada kualitas penari yang dapat diketahui dari *wiraga, wirama, wirasa*. *Wirasa* yang memuat filsafat joged Mataram yang terdiri dari *sawiji, grégèd, sèngguh, ora mingkuh*. Dengan demikian *wiraga, wirama, wirasa* merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan untuk mengetahui kualitas penari. Kualitas

yang akan memunculkan keindahan gerak yang dapat berpengaruh pada penonton.

1. *Unity* (Kesatuan)

Dikatakan dalam istilah Jawa sebagai *loro-loroning atunggil* sebagai wujud dari penyatuan atau *panunggalan*. Pernyataan tersebut menjelaskan bahwa bentuk dan isi merupakan dua fase tetapi menjadi satu dan menjadi hubungan yang bermakna. Bentuk merupakan sesuatu yang terindra yang dapat diketahui pada struktur koreografi, gerak, iringan, dan tempat pertunjukan. Aspek isi dari tari Srimpi Rangka Janur terdapat dari unsur cerita yang diambil dari epos Mahabarata yaitu peperangan antara Srikandhi dan Larasati. Namun demikian karena tari Srimpi bersifat simbolis aspek isi dapat diketahui dari penghayatan para penari di dalam melakukan setiap gerakan.

Tari Srimpi selama ini diketahui berjumlah empat penari, sementara apabila dilakukan dua penari dinamakan Sari Kembar. Meminjam istilah Ben Suharto tentang *sêlirang* dan *sétangkêp* yang menyatakan: *Srimpi is a dance performed by two pairs of females. If we equate one pair of dancers to one lirang, a single pair of dancers can be thought of as a whole in itself. With the addition of the other pair, it becomes one tangkêp* (Suharto, 1998: 53). (Srimpi merupakan tarian yang dilakukan oleh dua pasang penari. Jika kita menyamakan satu pasang penari menjadi satu *lirang* (*sêlirang*),

sepasang penari dapat dianggap sebagai keseluruhan dalam dirinya. Dengan penambahan pasangan lainnya itu menjadi satu *tangkêp* (*sétangkêp*). Dengan demikian apabila Srimpi dilakukan oleh dua penari (*sêlirang*) yang dinamakan Sari Kembar tetap sebagai bentuk *unity*. Sementara apabila dilakukan oleh empat penari maka tidak dinamakan dua *lirang*, akan tetapi *setangkêp* yang merupakan *unity* atau tetap utuh.

Tari Srimpi Rangka Janur sebagai salah satu pertunjukan tari di dalamnya terdapat beberapa unsur pembentuk yaitu pola gerak, iringan tari, dan tempat pertunjukan semuanya menjadi bentuk satu kesatuan. Pola gerak merupakan satu kesatuan dari berbagai motif atau ragam gerak yang dibentuk menjadi satu kesatuan bentuk koreografi tari Srimpi Rangka Janur. Antar bagian ragam gerak yang disatukan oleh *sêndi* sebagai transisi dalam posisi di tempat (*stationer movement*) dan gerak penghubung (*locomotor movement*). Motif gerak posisi di tempat (*stationer movement*) dan gerak penghubung (*locomotor movement*) keduanya memuat konsep *mandhêg milir*. Salah satu contoh motif gerak *tasikan* yang terdapat pada tari Srimpi Rangka Janur, dengan sikap awal dari gerakan yang bertumpu pada dua kaki yang sudah tertentu bentuknya yang biasa dinamakan *mapan* (Winahyuningsih, 1988: 50). *Mapan* di dalam gerak *tasikan* ini akan selalu hadir dalam setiap gerakan *mandhêg* (di tempat).

Sedangkan gerak-gerak *milir* (berpindah tempat) sebagai salah satu contoh ialah motif *ngéndhèrèk*. Motif *ngéndhèrèk* yang dilakukan dalam posisi kaki *gêdrug* kanan *nglèyèk* kiri, *ngônèti* ke belakang, kemudian *gêdrug* kiri *nglèyèk* kanan, *gêdrug* kiri *sêblak* sampur kanan. Sikap gerak *nglèyèk* yang diawali dengan posisi *mapan* (*mandhég*) kemudian perpindahan berat badan dari kanan ke kiri dan didahului dengan *méndhak* kemudian *ingsêt* tumit sebagai bentuk gerak *milir*. Namun pada dasarnya motif-motif yang digunakan mengandung konsep *mandhég milir*.

Iringan di dalam tari Srimpi Rangga Janur bukan iringan yang bersifat ilustratif, akan tetapi *gendhing* yang berpola yaitu bagian *jogédan* pola *géndhing kêtawang*, *kicat èrèk* dengan pola *géndhing ayak-ayak*, dan *srépég* untuk bagian perangan. Pola *géndhing kêtawang* yang setiap satu *gong* terdiri dari 16 hitungan (2x8), selaras dengan ragam-ragam yang digunakan pada tari Srimpi Rangga Janur dengan pola gerak yang setiap ragam gerak terdiri 2x8 hitungan. Artinya terdapat satu kesatuan antara pola gerak dengan pola *géndhing*. Sedangkan instrumen *kémanak* berfungsi sebagai *pamengku* irama atau *pamengku* lagu (Hendarto, 2006: 47). Dengan demikian bunyi instrumen *kémanak* menjadi pembingkai atau pemersatu dalam sajian Srimpi Rangga Janur. Sedangkan pengatur seluruh irama atau *pamurba irama* dilakukan

oleh *pêngéndhang*. *Pêngéndhang* sebagai *pamurba irama*, yang membuat cepat lambatnya, pergantian *gendhing*, dan memulai dan berhentinya iringan menurut aba-aba *pêngêrak*. Dari fungsi *kêprak* tersebut, *pêngêprak* sebagai pengatur pertunjukan yang menyatukan antara pertunjukan dengan iringan. Oleh karena itu seorang *pêngêprak* diharapkan menguasai aspek tari dan aspek *géndhing*.

Ruang pertunjukan yang digunakan sebagai tempat pertunjukan tari Srimpi Rangga Janur untuk pendokumentasian pada tahun 2014 yaitu di *pendhapa* Ndalem Tedjokusuman. Struktur bangunan *pendhapa* dengan empat *saka guru* yang berada di tengah menjadi titik pusat atau fokus. Hal tersebut sejalan dengan pernyataan Ronald bahwa: keutamaan jumlah *saka guru* adalah empat buah dengan kesan vertikal dan mempunyai suasana pemusatan berada di titik diagonal yang terbentuk oleh keempat titik kedudukan tiap *saka guru* (Ronald, 2005: 50). *Pendhapa* sebagai bangunan secara fisik merupakan ruang yang pasif, akan tetapi apabila ada aktivitas di ruang *pendhapa*, ruang akan menjadi aktif. Artinya terdapat aktivitas yang membuat hidup ruang *pendhapa*. Pemahaman tersebut berlaku juga terhadap pementasan Srimpi Rangga Janur yang dilakukan di *pendhapa* Ndalem Tedjokusuman yang terpusat di antara keempat *saka guru*. Dengan demikian keempat *saka guru* dengan aktivitas para penari menjadi titik

fokus yang menyatukan seluruh pelaku pertunjukan, termasuk penonton. Dengan demikian bunyi instrumen *gamelan*, kehadiran penari yang menarikan Srimpi Rangga Janur membuat penonton hanyut dalam suasana yang memungkinkan penonton berimajinasi menurut persepsi masing-masing.

2. *Variety* (Variasi)

Kata variasi mempunyai beberapa arti yang di antaranya merupakan sebuah tindakan atau hasil perubahan dari keadaan semula, bentuk yang lain, hiasan tambahan. Variasi jika dalam pandangan Jawa dapat disejajarkan dengan *wiléd* dalam Hasta Sawanda. *Wiléd* merupakan variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya yang berkaitan dengan ketrampilan, interpretasi, dan improvisasi (Hastuti & Supriyanti, 2015: 364). Pernyataan tersebut jika diaplikasikan ke tari Srimpi Rangga Janur dapat dilihat dari salah satu gerak, yaitu *lèmbèyan*. *Lèmbèyan* merupakan gerak berfokus pada lengan. Gerak tersebut dapat dilakukan berdiri, akan tetapi dalam Srimpi Rangga Janur pada awal bagian dilakukan dengan level yang rendah atau *jèngkèng*.

3. *Repetition* (Pengulangan)

Sebuah koreografi tidak lepas dari prinsip pengulangan. Pengulangan dilakukan untuk memperjelas sebuah gerak maupun iringan yang pada sebuah tarian. Seperti yang dinyatakan Hayes: *Repetition thus helps to*

clarify, identify, and enrich an esthetic experience (Hayes, 1954: 13). (Pengulangan dengan demikian membantu untuk memperjelas, mengidentifikasi, dan memperkaya pengalaman estetik). Apalagi di dalam koreografi tradisi pada umumnya repetisi menjadi bagian yang ada dalam struktur koreografi. Dari beberapa motif yang diulang dapat diketahui bahwa motif *kicat* yang terdapat pengulangan paling banyak (8x). Srimpi Rangga Janur yang tergolong Srimpi kuno dikatakan bahwa banyak Srimpi kuno yang menggunakan *kicat* sebagaimana dinyatakan bahwa:

kalau yang saya tahu memang di semua srimpi-srimpi kuno banyak menggunakan *kicat*. Yang banyak adalah *kicat lumbungan* (ke kanan *ijol pojok*) dan *kicat* dari satu garis lurus *ajèng-ajèngan* lalu membuka menjadi rakit *srimpèn* lagi seperti Srimpi Rangga Janur (Wawancara dengan Angela Retno, 2020).

Artinya bahwa motif *kicat* mempunyai banyak variasi yang menyertakan kepala, tangan, kaki, badan, sampur, juga untuk perpindahan menjadikan motif *kicat* menjadi lebih dinamis.



Gambar 6. Motif *Kicat* merupakan motif yang paling sering diulang
(Dokumentasi: Dinas Kebudayaan DIY, 2014)

4. *Contrast (Berlawanan)*

Kontras seringkali menjelaskan sesuatu yang bertentangan. Di mana kontras juga dibutuhkan untuk menambah suatu keindahan dengan terdapatnya suatu kejutan pada sebuah karya. Tari Srimpi Rangga Janur sebagai bentuk koreografi terdapat motif gerak yang berlawanan atau kontras. Motif gerak yang dilakukan secara pelan dengan iringan yang lambat, pada dasarnya membutuhkan tenaga yang besar. Maksudnya bahwa dalam pola iringan tempo lambat dan gerak yang mengalir lambat, akan tetapi di dalam tubuh terdapat kontras-kontras antar bagian tubuh.

Kontras dapat diketahui juga pada bagian perangan yang menggunakan perang *gêndhing*. Perang *gendhing* di mana penari di dalam perang menggunakan keris harus mengikuti irama *gendhing*. Hal tersebut berlawanan

dengan perang dalam pengertian pada umumnya atau perang *rukêt*. Artinya terjadi kontras antara esensi perang dengan aturan yang dibingkai oleh perang irama. Akan tetapi dalam srimpi menggunakan pola *gêndhing* dan suasana akan diciptakan lewat *gêndhing*.

5. *Transition (transisi)*

Transisi merupakan sambungan untuk perpindahan dari gerak satu menuju gerak selanjutnya. Pengertian transisi dapat dijumpai dalam Hasta Sawanda yang disebut *pancad*. *Pancad* adalah peralihan gerak satu ke gerak berikutnya dengan penuh perhitungan secara matang agar enak dilakukan dan dilihat, menyangkut sepak terjang atau peralihan dari gerak yang satu ke gerak yang lain (Hastuti & Supriyanti, 2015: 364). Pada tari putri gaya Yogyakarta transisi antar motif gerak antara lain *sêndi cathok*, *pêndhapan*, *nyambêr*, *wêdhi kêngsêr*, dan *tinting*. Transisi dalam tari Srimpi Rangga Janur antara lain: *sêndi*, *pêndhapan*, *ngancap*, *nyambêr*, *nglêrèk cathok udhêt*, *ongkèk*, *trising*, *kêngsêr*, dan *tinting*.

Transisi yang terdapat dalam iringan tari Srimpi Rangga Janur dapat diketahui pada peralihan antara *gêndhing Gonjangsèrèt* ke *gêndhing Kêtawang Rangga Janur* dengan transisi *lagon* dan *bawa*. Transisi dari *Kêtawang Rangga Janur* ke *Ayak-ayak* dilakukan dengan memperlambat tempo pada empat ketukan terakhir menuju *gong*. Transisi dari *Ayak-ayak* ke *Srêpêg* dilakukan dengan

mempercepat tempo *Ayak-ayak* untuk masuk ke *Srêpég*. Dari *Srêpég* ke *Ayak-ayak* dengan memperlambat tempo *Srêpég* menuju ke *Ayak-ayak*. Kemudian yang terakhir terdapat peralihan *gendhing* dari *Ayak-ayak* ke *gêndhing Lipursari* dengan transisi *Lagon*.

6. *Sequence (urutan)*

Tari Srimpi Rangga Janur merupakan sebuah tarian yang mengisahkan tentang pertandingan Srikandhi dan Larasati. Pertandingan antara keduanya karena Srikandhi membuat sayembara siapa yang bisa melawan dirinya. Pada akhirnya Larasati meminta ijin kepada suaminya atau Arjuna untuk melawan Srikandhi. Walaupun di dalam tarian tersebut tidak diperankan secara jelas untuk tokohnya, karena tari srimpi sangat simbolis. Akan tetapi dalam cerita tersebut tidak ada yang menang dan tidak ada yang kalah. Secara garis besar koreografi tari Srimpi Rangga Janur terdiri dari *kapang-kapang majêng, jogèdan, èrèk, pèrangan*, bagian *ayak-ayak*, kemudian *kapang-kapang mundur*.

Sequence juga dapat disejajarkan dengan konsep *mandhêg milir*. Konsep ini digunakan untuk membuat pola urutan gerak pada tari Srimpi Rangga Janur. Dalam menyusun sebuah gerak tentunya memerlukan perhitungan-perhitungan yang matang. Dengan menggunakan konsep *mandhêg milir*, tidak mungkin seluruh gerak akan menggunakan *mandhêg* saja atau *milir* saja. Namun demikian

di dalam setiap motif mengandung konsep *mandhêg milir*.

7. *Climax (klimaks)*

Ujung atau puncak dari sebuah pertunjukan tari ialah klimaks. Di dalam tari Srimpi Rangga Janur klimaks dapat dilihat pada perang curiga dengan *gendhing srepeg*. Dinamika dalam *gêndhing srêpég* dimulai dari mempercepat tempo *ayak-ayak* menuju *srêpég*. Perang pada tari srimpi tidak dalam bentuk perang *rukêt*. Artinya perang dilakukan yang terbingkai oleh *gêndhing*. Perang *gendhing* di dalam klimaks ini apabila dikaitkan dengan konsep joged Mataram dalam aspek *grêgêd* yang berarti dinamik atau semangat. Maka untuk menuju klimaks diperlukan dinamika, semangat untuk menuju puncak sajian tari yang memerlukan kerja sama antar penari agar dapat menyatu di dalam membentuk klimaks.

8. *Proportion (proporsi)*

Proporsi dalam hal ini ialah tentang kesesuaian. Hayes menyatakan bahwa: *By definition, "proportion" means the relation of one part to another with respect to magnitude quantity, or degree* (Hayes, 1954: 18). (Dengan definisi proporsi, berarti hubungan satu bagian ke bagian lain sehubungan dengan kuantitas besar). Pengertian tersebut dapat dipakai untuk mengetahui proporsi atau kesesuaian gerak, dan pola lantai dalam tari Srimpi Rangga Janur.

Proporsi gerak pada tari Srimpi Rangka Janur dapat diketahui dari penggunaan motif gerak dengan *sëndi* atau transisinya. Proporsi yang terkait dengan pola lantai dalam tari Srimpi Rangka Janur tidak lepas dari tempat pertunjukan yaitu *pëndhapa*. *Pëndhapa* dengan empat *saka guru* yang berada di tengah membingkai desain lantai yang dibentuk. Adanya *saka guru* yang berbentuk vertikal diharapkan menjadi pertimbangan dalam pemilihan postur tubuh penari. Pemilihan penari srimpi menurut pakar tari putri gaya Yogyakarta bahwa keempat penari itu sama posturnya, dan harus sama gayanya (Wawancara dengan KRT. Pujaningsih, 2020). Dengan konstruksi *pëndhapa*, proporsi tubuh penari yang sama, gaya penari yang sama maka pada saat membuat desain lantai keempat penari dapat melakukan secara rampak. Oleh karena itu keempat penari harus saling *adu rasa* dalam menarikan Srimpi.

9. *Balance* (keseimbangan)

Balance atau seimbang berasal dari kata *imbang*, yaitu keadaan seimbang. Keseimbangan tentunya menjadi salah satu faktor yang mendukung nilai estetis. Bagi penari keseimbangan sangat penting disebabkan kestabilan

gerak akan tetap terjaga. Untuk penari klasik gaya Yogyakarta *pathokan-pathokan* baku harus dilakukan untuk menjaga keseimbangan.

Aturan tersebut selalu berkaitan dan tidak dapat dipisahkan. Oleh karena itu kemampuan mengaktifkan *cêthik* menjadi kunci menjaga keseimbangan anggota badan. *Cêthik* sebagai pusat keseimbangan harus disadari untuk menjadi bagian dalam aktivitas menari. Hal tersebut dimaksudkan agar setiap gerak menjadi lebih prima dan memiliki *power*. Seorang penari harus menjaga pola pernafasan untuk menjaga kestabilan *power* penari. Ketika nafas dapat diatur dengan baik, maka akan menjaga kestabilan sikap badan penari. Posisi *mëndhak* bagi penari putri menjadi hal yang penting. Oleh karena Srimpi Rangka Janur berdurasi 1 jam maka kestabilan *mëndhak* harus dijaga. Akan tetapi ada kalanya harus *ndudut* seperti halnya orang bernafas. Satu waktu menarik nafas kemudian menghembuskan nafas. Ini merupakan strategi dalam menari untuk membagi dan menjaga energi.

Keterkaitan keseimbangan dengan tempat pertunjukan dapat diketahui pada bentuk penyajiannya. Pertunjukan tari tradisi selalu terkait dengan tempat pertunjukan yang identik dengan bangunan untuk pertunjukan tradisi atau bangunan tradisional. Bangunan tersebut ialah *pëndhapa* yang memiliki konstruksi bangunan pada susunan atas bagian luar menjulang tinggi seperti *gunungan*. Kemudian pada bagian tengah *pëndhapa* terdapat penyangga yang disebut *saka guru* berjumlah empat dan membentuk persegi.

Keutamaan dari jumlah *saka guru* adalah empat buah dengan kesan vertikal dan mempunyai suasana pemusatan berada di titik diagonal yang dibentuk oleh keempat titik kedudukan tiap *saka guru* (Ronald, 2005: 50). Keraton merupakan *pancêr* atau pusat kebudayaan, maka bangunan di dalam Keraton tidak terlepas dari peran seorang Raja untuk menyelaraskan kehidupan yang ada di dalam dan di luar tembok Keraton.

Pada tari tradisi pertunjukan Srimpi dipergelarkan di *pendhapa*. Penari masuk *pendhapa* dari arah kiri *pendhapa* dengan *kapang-kapang*. Kemudian menari di tengah-tengah *saka guru*. Setelahnya penari kembali atau *kapang-kapang* mundur ke arah kanan *pendhapa*. Ketiga proses tersebut dapat dikaitkan dengan *laku telu* pada kehidupan manusia yaitu lahir, hidup, dan mati. Tata laku tersebut kaitannya dengan *sangkan paraning dumadi*. *Sangkan* (asal atau sumber), *paraning* (tujuan), dan *dumadi* (hidup). Dengan demikian *sangkan paraning dumadi* memiliki pengertian asal dan tujuan kehidupan manusia di dalam jagad ramai (dunia) (Achmad, 2019: 17). Pada awal penari memasuki *pendhapa* dapat diartikan sebagai manusia lahir atau asal manusia. Saat menari di tengah *saka guru* dapat diartikan sebagai tujuan hidup manusia, dan *kapang-kapang* mundur dapat diartikan manusia kembali ke asal mula.

Manusia hidup memiliki nafsu. Nafsu terdiri dari empat macam yaitu: *mutma'inah* (nafsu keimanan), *ammarah* (nafsu marah), *suwiyah* (nafsu kasih sayang), *luwwamah* (nafsu kebendaan). Nafsu-nafsu tersebut akan selalu menyertai dalam diri manusia dalam kehidupan duniawi, karena tuntutan kepentingan. Selanjutnya *kapang-kapang mundur* dapat diartikan manusia kembali ke asalnya. Karena ruh atau nyawa datangnya dari Tuhan, maka *paraning* (tujuan) manusia sesungguhnya ialah Tuhan (Achmad, 2019: 22). Berdasarkan hal tersebut manusia yang akan kembali kepada Tuhan harus berusaha dengan keras mengendalikan empat nafsu tersebut. Manusia sempurna telah menghayati dan mengerti awal akhir hidupnya. Orang sering menyebut *mulih mula mulanira* atau meninggal (Astiyanto, 2012: 365).

10. *Harmony* (keselarasan)

Harmoni dimengerti serta digunakan untuk sebuah aransemen dan penciptaan musik. Harmoni pada keselarasan nada merupakan paduan beberapa nada apabila dimainkan bersama dalam satu *chord* atau keselarasan antara satu *chord* dengan *chord* yang lain. Dari pengertian tersebut dapat diadopsi bahwa dari beberapa unsur yang berbeda menjadi satu. Tari Srimpi Rangka Janur yang lahir di lingkungan istana dan ditarikan empat wanita bangsawan, maka dari itu terikat oleh etika wanita

bangsawan yang tertutup, halus, runtut, dan teratur. Selain itu tari Srimpi menggunakan properti *jèbèng* yang dibawakan oleh *dhudhuk*. *Dhudhuk* sebagai *pèlados* yang membawakan properti *jèbèng* melayani penari Srimpi dapat diibaratkan seorang *abdi* yang melayani *ndaranya*. Dengan demikian, tari Srimpi harus dilakukan dengan keselarasan tata laku yang ideal bagi kaum ningrat Jawa. Keselarasan tersebut akan menjadi dasar estetis dalam penyusunan sebuah tari Srimpi. Maka dari itu seluruh gerak tari, irama, ritme gerak, serta *gendhing* pengiringnya dilakukan dengan lembut, halus, runtut, *patut, luruh – jètmika*, penuh dengan tata krama, teratur, terkendali, *mbanyu mili*, serta tempo yang *ajèg* (Pudjasworo, 1982: 54). Semua itu menjadikan sebuah pertunjukan srimpi menjadi agung, khidmad, serta dalam. Apalagi penggunaan instrumen *kèmanak* dalam iringan tari Srimpi Rangga Janur memberikan kesan yang mistis, tenang, agung, khidmad, dan menjadi lebih khusyu'.

Instrumen *kèmanak* menggunakan dan menghasilkan dua buah nada yang dimainkan selaras dengan vokal. Untuk nada *sléndro* nada yang dihasilkan ialah nada 5 (*ma*) dan nada 6 (*nèm*), sedangkan untuk laras *pélog* biasanya nada dipakai ialah nada 7 (*pi*) dan nada (*nèm*) (Hendarto, 2006: 47). Bahkan di daerah Afrika tengah bagian barat di antara orang-orang Fang atau Pangwe terdapat pula alat musik yang

menyerupai *kèmanak* yang digunakan untuk upacara keagamaan. *Nowadays, this same instrument is found in western central Afrika amongst the fang or pangwe people, and agains as accompanying instrument in religious dance* (Kunst, 1960: 267). (Sekarang ini alat yang sama ditemukan di Afrika bagian tengah barat di antara suku Fang atau suku Pangwe, dan sekali lagi sebagai alat bantu dalam tarian keagamaan).

Iringan tari Srimpi Rangga Janur dari awal hingga akhir menggunakan laras *Sléndro Pathêt Manyura*. Di dalam penyajian karawitan dan pergelaran wayang kulit struktur *pathêt* dimulai dari *pathêt nèm*, *pathêt sanga*, dan *pathêt manyura*. *Pathêt nèm* sebagai waktu pagi diibaratkan seorang yang baru saja lahir, *pathêt sanga* sebagai waktu siang diibaratkan seorang yang beranjak dewasa, *pathêt manyura* sebagai waktu sore diibaratkan seorang yang mulai menua. Tari Srimpi Rangga Janur yang menggunakan *pathêt manyura* yang identik dengan waktu sore, ibarat umur sudah tua diharapkan sudah mencapai puncak keagamaan yang lebih, sudah tidak bergejolak (*ménèp*). Hal tersebut selaras dengan makna Rangga Janur. Rangga yang diartikan pangkat tinggi dan Janur dari kata Jannah Nur yang berarti cahaya dari surga. Dengan demikian, dapat dimaknai bahwa Rangga Janur, *pathêt manyura*, dan instrumen *kèmanak* membawa ke dalam suasana berdoa. Dari paparan di atas, maka

melihat pertunjukan tari Srimpi Rangka Janur seakan penonton dibawa ke dalam suasana *ngayang batin* bukan dalam suasana *ndudut ati*.

Ngayang batin bermakna membuat batin terlambung-lambung, melayang-layang menjelajahi alam keindahan yang tanpa batas, tapi rasa hati itu tak dilepas ke luar, ditahan tetap di tempatnya sehingga rasa "mattttt-nya" terjaga di dalam diri. Sedangkan *ndudut ati* adalah konsep seni yang membuat para penikmatnya menahan nafas dengan jantung secara diarik ke luar, dan tanpa sadar menggumamkan "haaaahhhh" karena ketakjuban. Konsep seni Surakarta dikenal sebagai *ndudut ati*, sementara di Yogyakarta disebut *ngayang batin* (<http://salimafillah.com/menyambung-sultan-agung-bag-9/>).

III. PENUTUP

Estetika tari Srimpi Rangka Janur pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII dapat diketahui dari sepuluh aspek yaitu: *unity* (keutuhan) jika dikaitkan dengan konsep Jawa tentang *séling sétangkep* dan *loro-loroning atunggal*. *Variety* (variasi) dapat disejajarkan dengan *wiléd* dalam Hasta Sawanda. *Repetisi* (pengulangan) dapat diketahui dari perhitungan beberapa motif yang sering diulang. *Contrast* (kontras) dapat diketahui dari motif gerak yang terlihat berlawanan. *Transtition* (transisi) dapat disejajarkan dengan *pancad* dalam Hasta Sawanda. *Sequence* (urutan) dapat diketahui dari

struktur koreografi dan struktur iringan. *Climax* (klimaks) dapat diketahui dari struktur koreografi dan struktur *géndhing*. *Proportion* (proporsi) dapat diketahui dari besar kecilnya kuantitas antara gerak, tempat pertunjukan dan penari. *Balance* (keseimbangan) dapat dikaitkan dengan konsep Jawa tentang *sangkan paraning dumadi (mulih mula mulanira)*. *Harmony* (selaras) dapat diketahui dari keselarasan dari *géndhing* pengiring dengan gerak-gerak yang lembut, runtut, *patut, luruh – jétmika*, dengan tata krama, teratur, terkendali, *mbanyu mili*, serta tempo yang *ajeg*. Dengan demikian analisis konsep estetis tidak hanya dari apa yang dilihat dan apa yang didengar, melainkan juga apa yang menjadi ide dari penciptaan karya tersebut.

DAFTAR SUMBER ACUAN

A. Manuskrip

Kagungan Dalem Serat Pasindhen Bedhaya Utawi Srimpi B/S 11. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 13. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

B. Sumber Tertulis

Achmad, Sri Wintala. 2019. *Sejarah Agama Jawa*. Yogyakarta. Arashka Publisher.

Astiyanto, Heniy. 2012. *Filsafat Jawa Menggali Butir-Butir Kearifan Lokal*. Yogyakarta. Warta Pustaka Yogyakarta.

Ensiklopedi Kraton Yogyakarta. 2009. Yogyakarta. Dinas Kebudayaan DIY.

Hayes, Elizabeth. 1954. *Dance Composition and Production*. New York. The Ronald Press Company.

Hastuti, Bakti Budi & Supriyanti. 2015. Metode Transformasi Kaidah Estetis Tari Gaya Surakarta. *Panggung*. Vol. 25, No. 4, (357 – 367).

Hendarto, Sri. 2006. Kemanak, Tinjauan Bentuk dan Fungsinya. *Resital Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan*. Edisi VII/01. (40 – 49).

Kunst, J. The Origin Of The Kemanak. *KITLV: Bijdragen tot de Taal-, Land-en Volkenkunde* 116 (1960), no: 2, Leiden: 263 – 269.

Margana. 2016. *Sri Sultan Hamengku Buwono VII dan Kedaton Ambarukmo*. Yogyakarta. Dinas Kebudayaan DIY.

Pudjasworo, Bambang. 1982. Analisis Konsep Estetik Koreografi Bedhaya Lambangsari. *Skripsi Sarjana S-1*. Yogyakarta. Akademi Seni Tari Indonesia.

Ronald, Arya. 2005. *Nilai-Nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*. Yogyakarta. Gadjah Mada University Press.

Safitri, Ilmiawati. 2019. Keraton Yogyakarta Masa Lampau dan Masa Kini: Dinamika Suksesi Raja-Raja Jawa dan Politik Wacana “Raja Perempuan”. *Indonesian Historical Studies*, Vol. 3, No. 1, (44 – 57).

Sri Sultan Hamengku Buwono X dalam Pidato Penganugerahan Gelar Doctor Honoris Causa Bidang Seni Pertunjukan. 2011. ISI Yogyakarta.

Suharto, Benedictus. 1998. *Dance Power: The Concept of Mataya in Yogyakarta Dance*. Bandung. Sastrataya – Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Suryodiningrat, B.P.A. 1934. *Babad Lan Mekaring Jaged*. Kolf Buning.

Wibowo, Fred (Editor). 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta. Dewan Kesenian Provinsi DIY.

Winahyuningsih, M. Heni. 1988. “Analisis Bentuk Tari Bedhaya Saptā”. *Skripsi Sarjana S-1*. Yogyakarta. Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Zoetmulder, P.J. 1983. *Kalangwan Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*. Jakarta. Penerbit Djambatan.

C. Sumber Lisan

Angela Retno Nooryastuti S. Sn (Guru SMKI Yogyakarta dan Pemucal di Kraton Yogyakarta), 50th
MG. Sugiyarti, M. Hum (Dosen Jurusan Tari ISI Yogyakarta), 64th
Th. Suharti, S.S.T, SU (KRT. Pujaningsih) Pakar Tari Klasik Gaya Yogyakarta, 70th

D. Webtografi

1. <https://www.kratonjogja.id/raja-raja/9/sri-sultan-hamengku-buwono-viii>
2. <http://www.salimafillah.com/menyambung-sultan-agung-bag-9/>

Pelestarian Tari Andun pada Masyarakat Bengkulu Selatan

Sella Tri Komala¹, Supriyanti, dan Rina Martiara
Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Abstract

Preservation of Andun Dance in South Bengkulu. Andun dance is one of the dances of South Bengkulu's people, which is currently less popular. This dance is a form of cultural and traditional art in South Bengkulu that still exists and has Islam and traditional nuance. In a marriage ceremony, for example, this dance is performed for seven days and seven nights. For those with a modern view, the Andun dance is a series of long and tiring processions and should be abandoned or modified. However, because it has become a custom and tradition, most people still carry out this long procession until now, even though it requires a lot of time and money. Andun dance is now less attractive because there are so many foreign cultures that enter South Bengkulu people, especially its young people. Andun dance is also getting worse because the places to express this dance are decreasing in number. For example, South Bengkulu people's traditional marriage rituals are usually held for seven days and seven nights. Still, at present, the practices held are not carried out that long. Andun dance, which is currently experiencing ups and downs, has not been able to regrow the community's interest and youth. This research focuses on how the efforts to preserve the Andun Dance in the people of South Bengkulu. One of the efforts made by the government is to carry out the Andun dance festival. In several leading schools, Andun dance is taught as extracurricular activities. The efforts made by the community regarding the preservation of the Andun dance are deliberating so that the Andun dance can be performed by the middle to lower class communities. Besides, artists also carry out preservation efforts by providing guidance or training for Andun dance to their students.

Keywords: preservation; Andun dance; South Bengkulu

Pendahuluan

Tari Andun adalah tari tradisional yang hidup, tumbuh, dan berkembang di tengah-tengah masyarakat Bengkulu Selatan. Tari Andun dari dahulu sampai sekarang tidak diketahui siapa penciptanya dan tahun berapa pertama kali ditarikan. Masyarakat hanya mengatakan bahwa tari ini dari dahulu sudah ada. Tari Andun selalu ada pada setiap upacara perkawinan adat masyarakat Bengkulu Selatan. Tari Andun dahulu diselenggarakan beserta upacara perkawinan adat yang

diadakan selama tujuh hari tujuh malam selama *Bimbang Adat* (pesta pernikahan).

Berdasarkan legenda, tari Andun pertama kali ditampilkan saat pesta perkawinan Putri Bungsu Sungai Ngiang Pagar Ruyung dengan Dangku Rajau Mudau di Kerajaan Dang Tuanku Limau Serumpun dari daerah Bengkulu Selatan. Perayaan pesta perkawinan dengan menggunakan tarian merupakan wujud tanda syukur Dayang Remunai, ibunda Rajau Mudau, atas keselamatan Putri Bungsu yang sebelumnya diculik oleh Imam Jaya dari Kerajaan Sangkalawi. Atas perintah Dayang

¹ Alamat korespondensi: Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Email: sella3komala@gmail.com; HP: 081225259694.

Remunai, Cindur Matau, kakak dari Rajau Mudau, diperintahkan untuk menyelamatkan Putri Bungsu dengan membawa si Benuang (seekor kerbau jantan) sebagai hadiah untuk Kerajaan Sangkalawi agar tidak ada kecurigaan dengan penyamarannya, dan membawa Si Gumarang (seekor kuda) sebagai tunggangan Cindur Matau. Setelah Putri Bungsu berhasil diselamatkan dan dibawa kembali oleh Cindur Matau ke Kerajaan Dang Tuanku Limau Serumpun, pernikahan antara Putri Bungsu dengan Rajau Mudau segera dilaksanakan selama tujuh hari tujuh malam yang disebut dengan Bimbang Adat (upacara perkawinan). Dalam proses Bimbang Adat, seluruh masyarakat menari sebagai ungkapan rasa kegembiraan dan syukur. Tari inilah yang disebut tari Andun.

Tari Andun dibedakan menjadi dua berdasarkan kelompok penari, yaitu tari Andun Kebanyakan dan tari Andun Lelawanan. Tari Andun Kebanyakan, yaitu tarian yang ditarikan secara beramai-ramai (berkelompok) dengan jumlah penari lebih dari sepuluh orang. Penari pada tari Andun Kebanyakan adalah dari kaum yang sejenis, misalnya kalau pengantin laki-laki yang menari maka semua pengikutnya atau rombongannya haruslah laki-laki semua, begitu juga sebaliknya. Setiap penyajian tari Andun Kebanyakan maka yang pertama tampil atau yang pertama kali melaksanakan tari adalah rombongan dari pihak laki-laki, dengan cara tujuh putaran ke kanan dan tujuh putaran ke arah kiri, lalu disusul rombongan pihak pengantin perempuan dengan cara yang sama. Sementara itu, personil pada tari Andun Kebanyakan terdiri dari berbagai kalangan, baik tua, muda, maupun anak-anak, semua ikut menari. Tari Andun Lelawanan ialah tarian yang dilakukan secara berlawanan atau berpasangan oleh laki-laki dan perempuan (bujang dan gadis) yang belum menikah atau yang belum berkeluarga. Tari Andun Lelawanan ditarikan oleh tiga pasang penari (tiga laki-laki dan tiga perempuan). Pada tari Andun cara lelawanan ini, yang memulai dan mengakhiri gerakan (yang memimpin) adalah

laki, sementara perempuan hanya mengikuti dan meniru saja.

Tema dari tari Andun ini adalah penghormatan. Penghormatan yang dimaksud meliputi segala sesuatu yang berhubungan dengan rasa syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa, rasa syukur dan hormat kepada orang tua, dan rasa syukur serta hormat kepada yang mendukung pelaksanaan acara tersebut.

Properti pada tari Andun berupa selendang atau kain songket panjang. Selendang digunakan pada gerakan yang terakhir, yaitu *nyentang*. Baik laki-laki maupun perempuan, melakukan gerak *nyentang* dengan menggunakan selendang yang diletakkan di bagian dada untuk perempuan dan di belakang pinggang untuk laki-laki.

Pelaku dalam tari Andun yaitu bujang, gadis, *inang*, serta pemusik. Bujang dan gadis yang dimaksud ialah perempuan dan laki-laki yang belum pernah menikah serta berkeluarga. Jumlah bujang dan gadis yang menari tidak dibatasi berapa pasang, hanya saja biasanya pada saat pertunjukan, ada tiga pasang bujang dan gadis yang menari, kemudian dilakukan bergantian sesuai dengan giliran yang ditetapkan oleh *Inang*. *Inang* ialah pendamping yang sudah dikategorikan sebagai dewasa, dalam hal ini orang yang mengerti adat dan sudah berkeluarga atau berumah tangga. *Inang* berfungsi sebagai orang yang bertugas mengatur kelancaran pelaksanaan tari Andun saat pelaksanaan Bimbang Adat. Selain itu, *inang* juga berfungsi sebagai penghimbau bujang gadis yang akan menari. *Inang* hanya diperbolehkan satu orang, boleh perempuan ataupun laki-laki. Pemusik, yaitu orang yang bertugas mengiringi tari, dalam hal ini yang memegang alat musik *redap* dan *kelintang*. Pemusik biasanya berjumlah tiga orang, dua orang menggunakan alat musik *kelintang* dan satu orang menggunakan alat musik *redap* (*gendang*). Fungsi musik tari Andun sebagai pengatur tempo. Tempo musik dari mulai tarian sampai akhir tarian tetap, tidak mengalami perubahan. Alat musik *kelintang* dibuat dari logam dengan alasan agar bunyi

yang dihasilkan lebih lantang. Sementara itu, redap digunakan sebagai pengatur jalannya irama yang dipadukan dengan irama dari musik kelintang.

Tari Andun adalah bentuk kesenian tradisional yang memiliki nilai-nilai tradisional yang layak untuk dilestarikan. Sebagai kerja pelestarian, penting kiranya untuk mendeskripsikan sekaligus menganalisis bentuk tari Andun. Keberhasilan kerja pelestarian tergantung pada seberapa jauh pemerintah, seniman, dan masyarakat mengapresiasi keberadaan tari Andun melalui peraturan dan kebijakan pemerintah.

Tujuan penelitian adalah mendeskripsikan dan menganalisis pelestarian tari Andun dan nilai-nilai tradisionalnya, serta menganalisis kerja pemerintah, seniman, dan masyarakat pada saat mengapresiasi tari Andun. Penelitian ini menggunakan pendekatan sosiologi dan koreografi. Sumandiyo Hadi dalam bukunya, *Sosiologi Tari: Sebuah Pengenalan Awal*, (2007: 39) mengatakan bahwa keberadaan tari tidak akan pernah tuntas tanpa mengikutsertakan aspek-aspek sosiologisnya. Hal-hal tersebut berguna bagi peneliti untuk membantu permasalahan objek penelitian yang berkaitan dengan keberadaan tari dengan masyarakat pendukungnya. Pembahasan tentang fenomena yang ada dalam tari menjadi lebih menarik dengan menganalisis perubahan dan perkembangan yang terjadi dalam masyarakat.

Pendekatan sosiologi digunakan karena berhubungan dengan proses interaksi antara manusia dengan masyarakat. Dalam pelestarian tari Andun perlu dianalisis bagaimana proses interaksi pemerintah daerah dengan seniman, dan seniman dengan masyarakat pencinta seni. Untuk mengetahui hasil dari proses interaksi yang dilakukan maka pendekatan ini memerlukan sebuah konsep yang dijadikan acuan untuk memecahkan masalah. Konsep yang dimaksud berada dalam pendekatan koreografi, yaitu antara seniman dan pelestarian bentuk tari Andun.

Pendekatan koreografi ialah pendekatan dengan cara mengkaji objek penelitian dari

sudut pandang koreografinya yang meliputi beberapa aspek, antara lain gerak tari, ruang dan waktu, properti yang digunakan, tata rias dan busana, serta iringan, sehingga pertunjukan tersebut menjadi satu kesatuan. Sebagaimana dijelaskan Y. Sumandiyo Hadi (2012: 15) dalam buku *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi* bahwa pendekatan koreografi merupakan sebuah pemahaman melihat atau mengamati sebuah tarian yang dapat dilakukan dengan menganalisis konsep-konsep isi, bentuk, dan tekniknya (*content, form, and technique*). Ketiga konsep ini sesungguhnya merupakan satu kesatuan dalam bentuk tari, namun dapat dipahami secara terpisah.

Metode penelitian merupakan cara yang digunakan untuk mendapatkan suatu hasil yang dapat dipertanggungjawabkan keberadaannya. Metode penelitian yang digunakan dalam penelitian ini ialah metode deskriptif analisis, yaitu mendeskripsikan objek secara tekstual, membuat analisis secara sistematis, faktual, dan mengemukakan data-data yang akurat dari objek. Penelitian kualitatif merupakan jenis penelitian yang temuan-temuannya tidak diperoleh melalui prosedur statistik atau hitungan lainnya. Prosedur ini menghasilkan temuan yang diperoleh dari data-data yang dikumpulkan dengan menggunakan beragam sarana. Sarana itu meliputi pengamatan dan wawancara, namun bisa juga mencakup dokumen, buku, kaset, video. (Anselm Strauss dan Juliet Corbin: (2003: 4-5). Penggunaan metode ini supaya peneliti dapat menganalisis pokok permasalahan dalam objek penelitian.

Penelitian ini mengambil objek tari Andun. Objek penelitian berada di Bengkulu Selatan. Pemilihan lokasi penelitian didasarkan atas pertimbangan bahwa di Bengkulu Selatan tari Andun masih berlangsung baik sampai saat ini. Dalam penelitian, beberapa tahap penelitian harus dilakukan supaya mendapatkan hasil yang maksimal, yaitu teknik pengumpulan data dilakukan, baik lewat studi pustaka, observasi, wawancara, maupun dokumentasi. Penulis mengamati secara langsung pementasan

tari Andun. Wawancara digunakan untuk menggali bahan-bahan atau informasi yang belum diketahui atau untuk memperkuat data. Pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini, yaitu pada tahap studi pustaka, sumber data dikumpulkan dari buku-buku dengan cara mengkaji sumber-sumber pustaka yang berkaitan dengan pokok permasalahan dari objek penelitian. Peneliti memperoleh beberapa sumber pustaka, di antaranya dari perpustakaan Institut Seni Indonesia Yogyakarta dan buku-buku milik pribadi, sesuai kebutuhan pustaka yang digunakan. Observasi dilakukan di Kabupaten Bengkulu Selatan. Observasi digunakan dalam rangka mengumpulkan data dalam suatu penelitian. Observasi dilakukan di Sanggar Tari Rentak Selatan, Bengkulu Selatan. Observasi dilakukan dengan mengamati beberapa kali pementasan yang dilakukan oleh Sanggar Tari Rentak Selatan, Bengkulu Selatan.

Wawancara merupakan sebuah dialog antara pewawancara dan narasumber untuk mendapatkan informasi tentang objek penelitian yang tidak bisa diamati oleh indera penglihatan. Metode wawancara ini mengadakan percakapan kepada para pelaku seni ataupun berbagai pihak yang mengetahui tentang tarian. Dalam wawancara berstruktur, sebelumnya sudah dirancang beberapa pertanyaan yang akan diajukan kepada narasumber untuk memperoleh jawaban dan keterangan yang jelas. (Nasution, 2004: 117) Narasumber dalam penelitian ini, yaitu Dali Yazid, seniman, pelatih Sanggar Rentak Selatan, Bengkulu Selatan (47 thn). Wawancara yang dilakukan dengan pelatih Sanggar Rentak Selatan berkaitan dengan data-data dan informasi tentang tari Andun tersebut. Narasumber lainnya ialah Densi Hartini, seorang PNS Pariwisata Manna, Bengkulu Selatan (40). Wawancara dengan narasumber dilakukan dengan tatap muka secara langsung dan melalui alat elektronik atau telepon seluler. Dokumentasi dilakukan dengan pemotretan yang menghasilkan foto-foto yang digunakan untuk mendeskripsikan

objek yang diteliti. Selain itu, dokumentasi juga dilakukan dengan cara merekam objek menggunakan *camera digital* untuk memperjelas pengamatan dan pendeskripsian tari Andun. Analisis data merupakan suatu proses mencari dan menyusun data yang telah diperoleh dari observasi, wawancara, studi pustaka, dan dokumentasi. Tahapan analisis data dilakukan setelah seluruh data yang diperlukan lengkap terkumpul. Pada tahap ini data dikelompokkan terlebih dahulu, kemudian dianalisis dan dideskripsikan sampai penelitian berhasil disimpulkan, serta dapat menjawab permasalahan yang dirumuskan.

Pelestarian Tari Andun pada Masyarakat Bengkulu Selatan

Pelestarian berasal dari kata dasar lestari, yang artinya tetap selama-lamanya, tidak berubah. Istilah melestarikan mencakup, antara lain pengertian memelihara, menjaga, dan mempertahankan, serta membina dan mengembangkan. Melestarikan kebudayaan merupakan bentuk atau sikap mempertahankan nilai seni budaya ataupun nilai tradisi dengan upaya mengembangkan hasil kesenian yang ada. Sebuah kesenian yang bersifat dinamis dapat dikembangkan dengan situasi dan kondisi yang selalu berubah dan berkem-



Gambar 1. Bentuk pertunjukan tari Andun di Bengkulu Selatan sebelum adanya program pelestarian. (Sumber: <https://m.facebook.com/SelumaIndonesia/photos/seni-budaya-kabupaten-selumatari-andun-adalah-salah-satu-tarian-rakyat-yang-bera/2135840109867684/>)

bang. Pelestarian merupakan sebuah upaya berdasar pada kemampuan yang dimiliki oleh pelaku budaya ataupun kesenian, dan dasar ini juga adalah faktor-faktor yang mendukungnya, baik itu dari dalam maupun dari hal yang dilestarikan. Melestarikan sebuah kebudayaan tentulah perlu adanya wujud budaya itu sendiri. Artinya bahwa budaya yang akan dilestarikan memang masih ada dan diketahui keberadaannya, walaupun dalam perkembangannya semakin terkikis atau dilupakan. Pelestarian hanya bisa dilakukan secara efektif manakala benda yang dilestarikan itu tetap digunakan dan dijalankan. Ketika budaya itu tidak digunakan kembali maka budaya itu akan hilang. Demikian pula ketika alat-alat kebudayaan tidak digunakan lagi oleh masyarakat, maka alat-alat itu hilang. Kebudayaan yang merupakan hasil dari karya manusia, tentulah menjadi tanggungjawab dan kewajiban manusia itu sendiri untuk terus menjaga dan melestarikannya.

Nilai-Nilai dalam Tari Andun

Nilai sebenarnya tidak ada ukuran yang pasti untuk menentukan. Nilai merupakan suatu hal yang dianggap baik atau buruk bagi kehidupan. Nilai merupakan sesuatu yang abstrak namun hal tersebut menjadi pedoman bagi kehidupan masyarakat. Adapun nilai sosial adalah penghargaan yang diberikan masyarakat kepada segala sesuatu yang terbukti memiliki daya guna fungsional bagi kehidupan bersama. Dengan demikian, nilai akan menjadi kaidah yang mengatur kepentingan hidup pribadi ataupun kepentingan hidup bersama sehingga nilai dapat dijadikan etika.

Tari Andun yang dimiliki oleh masyarakat Bengkulu Selatan merupakan suatu warisan budaya yang harus dilestarikan karena di dalam gerak tariannya mempunyai nilai-nilai agama, sosial, etika, dan estetika. Nilai agama (religi) bisa dilihat pada gerak sembah. Dalam gerak sembah terdapat nilai penghormatan kepada Tuhan Yang Maha Esa dan kepada para

leluhur. Pada gerak sembah juga terdapat nilai etika di dalamnya, yaitu kita sebagai sesama manusia, baik yang tua maupun yang muda, harus saling menghormati satu sama lain. Nilai sosial terkandung dalam gerak *mbukak*. Sikap keterbukaan yang harus dimiliki seseorang, yaitu terbuka untuk saling mengerti, terbuka untuk saling membantu, dan sesuai dengan sistem kekerabatan yang erat. Nilai sosial juga terdapat dalam gerak *naup* yang artinya merangkul ataupun menghimpun. Makna dari *naup* itu sendiri memiliki kaitan dengan sosial budaya masyarakat Bengkulu Selatan, yang memiliki kebiasaan untuk saling merangkul dalam kehidupan bermasyarakat. Makna gerak *naup* dalam tari Andun itu sendiri adalah ketika perempuan ataupun laki-laki memutuskan untuk menjalin kehidupan rumah tangga nantinya, keduanya siap menyimpan rahasia, bahkan aib, serta janji untuk kuat menghadapi apapun rintangan ke depan nantinya. Nilai etika terdapat dalam gerak *nyentang* karena memiliki nilai yang masih berhubungan dengan masalah perkawinan. Jika untuk perempuan, apabila sudah berumah tangga, biasanya hanya menerima apa saja yang diberikan oleh suaminya, sedangkan maksud untuk laki-laki adalah karena laki-laki merupakan pemimpin rumah tangga, jadi yang harus mengambil keputusan dengan bijak mengenai semua hal yang berhubungan dengan kehidupan dalam berumah tangga.

Selain memiliki nilai yang telah dijelaskan, tari Andun juga merupakan bentuk kesenian yang dibanggakan oleh masyarakat Kabupaten Bengkulu Selatan karena tari Andun hanya ada di Kabupaten Bengkulu Selatan. Kabupaten Bengkulu Selatan juga memiliki ajang pemilihan putra dan putri daerah terbaik yang disebut Ajang Bujang dan Gadis. Ajang Bujang Gadis diselenggarakan setiap tahun, yang bertujuan untuk membuat anak muda lebih mencintai budayanya dan bangga terhadap kebudayaannya. Tujuan lainnya adalah untuk memperkenalkan budaya Kabupaten Bengkulu Selatan, terutama tari Andun ke masyarakat luas. Pemenang dari acara lomba

Bujang dan Gadis Bengkulu Selatan nantinya menjadi contoh bagi anak muda lainnya, yaitu tidak hanya cantik dan ganteng, tetapi bujang dan gadis juga harus lebih mengetahui tentang adat dan budaya daerahnya. Ajang Pemilihan Bujang dan Gadis merupakan salah satu bentuk pelestarian tari Andun agar nantinya tarian tersebut dapat dinikmati dari generasi ke generasi. Agar nilai-nilai yang terkandung dalam tari Andun dapat terjaga dengan baik maka jalan satu-satunya adalah membenahi seni budaya yang dimiliki, memugarnya, mengali, dan mengembangkannya. Kemudian dalam jangka panjang secara terus-menerus dibina dengan cara pelatihan secara teratur.

Upaya Pelestarian Tari Andun

1. Pemerintah

a. Festival

Festival dari kata Latin, *festum*, yang berarti pesta, biasanya merupakan perayaan khusus yang diselenggarakan secara periodik, yakni sekali dalam satu tahun. Festival dapat diadakan pada berbagai peristiwa, seperti penghormatan, perayaan keagamaan, perayaan panen, awal suatu musim, dan perayaan peristiwa sejarah. Kebanyakan festival menggambarkan saat-saat bergembira, tetapi ada juga yang menggambarkan suasana

berkabung dan bertobat. Festival juga diselenggarakan untuk merayakan peristiwa penting dalam suatu negara, misalnya memperingati hari jadi negara. Di Indonesia, festival utama adalah perayaan Hari Kemerdekaan yang jatuh pada tanggal 17 Agustus. Pesta perayaan tersebut dirayakan oleh seluruh rakyat Indonesia untuk mengenang detik-detik Proklamasi.

Upaya pelestarian tari Andun juga dilakukan di sekolah, yaitu dengan cara mengajarkan tari Andun kepada siswa siswi Sekolah Menengah Pertama (SMP) dan Sekolah Menengah Atas (SMA) atas inisiatif dari masing-masing sekolah yang membuat tari Andun menjadi kegiatan ekstrakurikuler di sekolah tersebut. Salah satu contohnya adalah SMAN 1 Manna, Bengkulu Selatan. Kegiatan ekstrakurikuler tari Andun di sekolah tersebut menggunakan metode pengajaran dan penjelasan, yang diikuti dengan mendemonstrasikan gerak tarinya. Dalam hal ini demonstrasi dilakukan secara langsung, yakni dengan mengajarkan susunan gerak tari Andun.²

Upaya pemerintah tidak hanya mengadakan lomba-lomba, tetapi pemerintah saat ini sedang mengupayakan untuk mewajibkan pejabat daerah melaksanakan upacara Bimbang Adat



Gambar 2. Alat Musik *Kelintang* dan *Redap*. (Sumber: Sella, 15 Oktober 2016)

² Wawancara dengan Densi Hartini, Guru Tari di Sekolah Menengah Atas (SMA), pada tanggal 12 Oktober 2016, diizinkan untuk mengutip.

bagi mereka yang akan menikahkan anaknya. Hal tersebut dirasa tepat karena pejabat daerah dianggap mampu untuk melaksanakan Bimbang Adat. Tujuannya adalah untuk melestarikan kebudayaan upacara Bimbang Adat yang di dalam rangkaian upacaranya terdapat tari Andun, yang saat ini hampir hilang karena kemajuan teknologi. Dalam hal ini pemerintah harus menjadi contoh bagi masyarakatnya karena jika tidak dimulai dari pemimpinnya, siapa lagi yang akan menjadi panutan bagi masyarakat. Hal itulah yang membuat pemerintah berpikir bahwa usaha tersebut harus dimulai dari pemerintah/pejabat daerah itu sendiri.³

Kendala-kendala yang terdapat pada pendidikan formal adalah adanya siswa yang tidak berbakat. Siswa yang tidak berbakat sangat lamban dalam menerima materi praktik tari daripada siswa yang berbakat. Siswa yang tidak berbakat seringkali tidak bisa menari dengan baik. Hal demikian biasanya relatif terjadi pada siswa laki-laki, ditambah lagi dalam gerakan tari Andun sangat membosankan dan dilakukan berulang-ulang. Biasanya akan timbul kebosanan dan kejenuhan terhadap siswa yang tidak berbakat menari.

b. Pagelaran (Pertunjukan)

Pagelaran adalah suatu kegiatan dalam pertunjukan hasil karya seni kepada orang banyak pada tempat tertentu. Untuk mencapai suatu tujuan pada dasarnya pagelaran merupakan kegiatan konsumsi secara tidak langsung antara pemain dan penonton untuk mencapai kepuasan masing-masing (baik penonton maupun pemain).⁴ Pagelaran

dalam *KBBI* adalah pertunjukan (drama, wayang, orang, dan sebagainya).⁵

Pariwisata merupakan aset paling penting untuk memperkenalkan kebudayaan. Untuk itulah pemerintah berupaya agar tari Andun mempunyai peran penting di dalamnya. Selain dapat menjaga kelestariannya, juga dapat memperkenalkan tari Andun dalam pariwisata melalui pengisian acara-acara penyambutan tamu-tamu, pengisian acara-acara reuni, dan tidak jarang juga dikirim sebagai duta seni untuk mengisi pagelaran acara tari Nusantara di Jakarta, yang bertujuan untuk memperkenalkan kebudayaan masing-masing daerah di Taman Mini Indonesia Indah. Dengan demikian, pariwisata sangat penting dalam mengembangkan informasi lebih lanjut tentang tari Andun.

Usaha yang dilakukan Dinas Pariwisata adalah dengan cara mempertunjukkan tari Andun di Taman Mini Indonesia Indah (TMII). Dalam pertunjukan di TMII, tari Andun dikemas dengan waktu satu jam, bertemakan cerita asal usul tari Andun, yang dikemas secara menarik. Dari segi kostum, kostum penarinya dibuat lebih menarik



Gambar 3. Tari Andun saat acara Melemang Tapai HUT Kabupaten Bengkulu Selatan. (Sumber: <http://www.beritaterbit.com/hut-ke-69-bengkulu-selatan-dimeriahkan-acara-melemang-tapai>)

³ Wawancara dengan Drs. H. Yulian fauzi sebagai Dinas Pariwisata, Kabupaten Bengkulu Selatan, pada tanggal 11 Oktober 2016, diizinkan untuk mengutip.

⁴ <https://treeyoo.wordpress.com/2009/01/16/pagelaran/>, diakses pada tanggal 10 Desember 2016.

⁵ <http://kbbi.web.id/gelar-2> KBBI Online ini dikembangkan oleh Ehta Setiawan @2012-2016 versi 1,9. Database utama merupakan Hak Cipta Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kemdikbud (Pusat Bahasa), diakses pada tanggal 27 Oktober 2016.

dan mewah. Saat dipertunjukkan di TMII, bentuk penyajian tari Andun tidak sama dengan pertunjukan aslinya yang biasanya dilaksanakan di tanah lapang. Musik iringannya pun lebih menarik dengan yang biasanya memakai kelintang dan redap. Saat dipentaskan di TMII, musik iringannya ditambah dengan DOL, Tasa, akordion, serunai, biola, dan biola klasik. Riasan dan busana dalam pementasan pun dibuat sangat menarik, dengan ditambahkan aksesoris di bagian kepala, seperti sunting, di bagian baju ditambahkan payet yang berwarna kuning keemasan. Pilihan warna baju dipilih warna yang menyala, seperti kuning emas, biru terang, merah darah, hijau stabilo, dan oranye.

Ada kendala yang sering terjadi pada beberapa pelaku tari, yaitu penari menarikan tari Andun asal saja tanpa mengetahui makna yang terdapat dalam gerakannya. Saat tahap seleksi, tidak semua penari memahami makna dari tari Andun karena pada tahap penyeleksian tidak semua penari berasal dari Sanggar Rentak Selatan. Kebijakan Dinas Pariwisata meminta semua sanggar di Kabupaten Bengkulu Selatan ikut serta dalam pementasan di TMII, dengan syarat penyeleksian dari setiap sanggar.

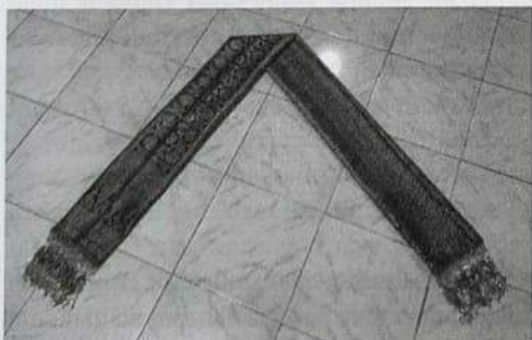
2. Masyarakat (Musyawarah)

Upaya yang dilakukan masyarakat dengan cara menyampaikan kepada Badan Musyawarah Adat (BMA) tentang

permasalahan Bimbang Adat karena Bimbang Adat tersebut membutuhkan biaya yang tidak sedikit, sedang dalam hati kecil masyarakat yang peduli akan kebudayaan menginginkan agar upacara Bimbang Adat tidak hilang/punah karena kemajuan teknologi yang semakin berkembang pesat. Masyarakat berharap ada upaya ataupun solusi dari pemerintah daerah agar Bimbang Adat (tari Andun) bisa dilakukan dengan biaya yang minimal. Masyarakat juga berusaha untuk melestarikan tari Andun dengan cara tetap mementaskan tari Andun dalam acara pernikahan yang saat ini hanya dilakukan dalam waktu tiga hari dua malam. Hal tersebut ditujukan agar tari Andun bisa dinikmati oleh masyarakat dan generasi-generasi muda yang akan datang. Dikarenakan waktu pertunjukan yang singkat maka ada banyak properti atau atribut yang hilang karena kendala biaya dan waktu. Akan tetapi, masyarakat dengan kemampuan yang mereka miliki, berusaha untuk tetap menampilkan tari Andun di hadapan masyarakat sekitar dan sanak saudara yang hadir.

3. Seniman (Sanggar Rentak Selatan/SRS)

Sanggar Rentak Selatan memiliki jadwal yang pasti untuk latihan, yaitu pada hari Jumat, sedangkan sanggar yang lain mengadakan latihan bila ada pementasan saja. Upaya yang dilakukan oleh Sanggar Rentak Selatan tersebut bertujuan untuk melancarkan proses pembelajaran yang ada di sanggar. Sanggar Rentak Selatan



Gambar 4. Selendang sebagai properti tari Andun. (Sumber: Sella, 16 Oktober 2016)



Gambar 5. Pelestarian tari Andun. (Sumber: tintapendidikanIndonesia.com)

melakukan upaya-upaya pembinaan dan pelestarian kepada anak didik dalam bidang kesenian, terutama seni tari.

Pembinaan seni tari yang dilakukan oleh sanggar bertujuan agar tercipta kelancaran proses kegiatan pembelajaran tari, baik di dalam sanggar maupun di luar sanggar. Oleh karena itu, Sanggar Rentak Selatan memberikan peluang untuk masyarakat yang suka berkesenian dapat bergabung dalam latihan tari. Upaya pembinaan dan pelestarian yang dilakukan oleh sanggar merupakan upaya untuk menunaikan hak dan kewajibannya dalam melestarikan tari Andun agar tidak punah dan dapat lestari dalam masyarakat, baik lingkungan sanggar maupun luar sanggar. Hal itu dilakukan dengan cara memberikan materi tari, baik tari Andun maupun tari kreasi baru, kepada peserta didik yang ingin mengetahui dan memahami tari yang ada di Manna, Bengkulu Selatan.

Tidak semua yang manusia inginkan dapat terwujud dalam sekejap. Keinginan tersebut dapat diraih dengan berusaha sebaik dan sekuat mungkin agar apa yang diinginkan dan dicita-citakan dapat segera terwujud. Wujud dari yang diinginkan terkadang tidak sesuai dengan apa yang dibayangkan. Hal tersebut wajar karena apa yang kita usahakan terkadang tidak sebanding dengan apa yang kita dapat. Begitu juga usaha yang dilakukan oleh pemerintah, masyarakat, dan seniman dalam pelestarian tari Andun, tidak semua yang diusahakan akan berhasil dengan baik. Usaha-usaha yang telah dilakukan akan dianggap berhasil jika peminat terhadap tari Andun semakin banyak, baik dari kalangan pelajar, anggota sanggar, maupun masyarakat luas. Keuletan yang dilakukan oleh pemerintah, masyarakat, dan seniman diharapkan akan membawa hasil seperti yang dicita-citakan.

Hasil dari berbagai upaya yang dilakukan pemerintah, masyarakat, dan seniman sampai saat ini masih dalam proses, dan hasilnya sedikit banyak sudah terlihat dari

mulai diadakannya lagi upacara Bimbang Adat yang di dalamnya terdapat tari Andun. Hal itulah tujuan utama diadakannya program-program pelestarian kebudayaan di daerah Bengkulu Selatan. Masyarakat pun merespon dengan baik program-program yang dilakukan pemerintah sehingga pemerintah tidak harus bersusah payah memberikan pengarahannya tentang pentingnya pelestarian kebudayaan daerah Bengkulu Selatan, terutama tari Andun. Pemerintah juga memberi kemudahan bagi masyarakat menengah ke bawah agar bisa melaksanakan upacara Bimbang Adat. Bagi masyarakat menengah ke bawah, tidak perlu melakukan rangkaian upacara Bimbang Adat secara utuh, tetapi tari Andun wajib ada pada rangkaian acara tersebut. Meskipun demikian, hal tersebut tidak mengurangi makna dari upacara Bimbang Adat yang sebenarnya.

Penutup

Tari Andun merupakan tarian yang hanya terdapat di Provinsi Bengkulu, tepatnya di Kabupaten Bengkulu Selatan. Tari Andun dari dahulu sampai sekarang tidak diketahui siapa penciptanya dan tahun berapa tari ini pertama kali ditarikan. Masyarakat hanya mengatakan bahwa tari ini dari dahulu sudah ada. Tari Andun selalu ada pada setiap upacara perkawinan adat masyarakat Bengkulu Selatan. Tari ini dahulu diselenggarakan beserta upacara perkawinan adat yang diadakan selama tujuh hari tujuh malam, yang dikenal sebagai upacara Bimbang Adat (pesta pernikahan). Pengertian *bimbang* yang dimaksudkan sebenarnya adalah ragu-ragu atau takut, berani atau tidak, dan untuk orang yang akan melaksanakan acara pernikahan anaknya, mempunyai rasa ragu-ragu apakah kegiatan upacara perkawinan itu dapat terlaksana dengan baik atau tidak. Begitu pula dengan perasaan pengantin, apakah di dalam hidup berumah tangga nantinya berjalan dengan baik dan harmonis atau tidak.

Upaya pelestarian tari Andun yang dilakukan oleh pemerintah adalah menyelenggarakan lomba-lomba, dan menjadikan tari Andun sebagai kegiatan ekstrakurikuler di sekolah tingkat SMP dan SMA. Pemerintah juga mengupayakan kebijakan untuk pejabat-pejabat daerah berupa kewajiban melaksanakan upacara Bimbang Adat bagi anak mereka yang akan menikah. Hal tersebut dirasa tepat karena pejabat daerah mampu untuk melaksanakan Bimbang Adat. Tidak hanya pemerintah, masyarakat pun turut andil dalam upaya pelestarian tari Andun, yaitu dengan mengikuti aturan yang dibuat pemerintah. Aturan tersebut memberi kemudahan berupa toleransi waktu upacara Bimbang Adat, yakni yang semula dilakukan selama tujuh hari tujuh malam, menjadi tiga hari dua malam bagi masyarakat menengah ke bawah. Kebijakan pemerintah itu tidak mengurangi makna dari acara tersebut. Seniman pun turut andil dalam pelestarian tari Andun, yakni dengan membuka sanggar tari. Sanggar tari yang ada di Bengkulu Selatan berjumlah enam sanggar. Sanggar Rentak Selaran adalah salah satu sanggar yang anak didiknya setiap tahun semakin bertambah, serta sering berpartisipasi dalam acara-acara di dalam ataupun di luar Kabupaten Bengkulu Selatan.

Kepustakaan

- Hadi, Y. Sumandyo. 2007. *Sosiologi Tari: Sebuah Pengenalan Awal*, Yogyakarta: Penerbit Pustaka.
- Hadi, Y. Sumandyo. 2012. *Koreografi Bentuk-Teknik-Isi*, Yogyakarta: Cipta Media
- Kussudiardjo, Bagong. 1993. *Olah Seni Sebuah Pengalaman*. Yogyakarta: Benteng Intervisi Utama.
- Nasution, S. 2004. *Metode Research: Penelitian Ilmiah*, Jakarta: Bumi Aksara
- Poerwanto, Hari. 2000. *Kebudayaan dan Lingkungan dalam Perspektif Antropologi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Sedyawati, Edi. 1984. *Tari Tinjauan dari Berbagai Seni*. Jakarta: Dunia Pustaka.
- Sedyawati, Edi. 1986. *Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari*. Jakarta: Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta, Depdikbud.
- Soedarsono. 1996. *Indonesia Indah : Tari Tradisional Indonesia*. Jakarta: Yayasan Harapan Kita.
- Soedarsono, R.M. 1999. *Seni Pertunjukan dan Pariwisata*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Soedarsono, R.M. 2008. *Sekelumit Ruang Pentas Modern dan Tradisi*. Yogyakarta: Cipta Media.
- Soedarsono, R.M. 2003. *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Strauss, Anselm dan Juliet Corbin. 2003. *Dasar-dasar Penelitian Kualitatif Tatalangkah dan Teknik-Teknik Teoritis Data*, Terj. Muhammad Shodiq dan Imam Muttaqien, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sumaryono. 2007. *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita*. Yogyakarta: Prasista.
- Sumaryono. 2011. *Antropologi Tari dalam Perspektif Indonesia*. Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.

Internet

- <http://kbbi.web.id/lestari> diakses pada tanggal 27 Oktober 2016, pukul 10.30 WIB.
- <http://kbbi.web.id/gelar-2> KBBI Online ini dikembangkan oleh Ebta Setiawan @2012-2016 versi 1,9. Database utama merupakan Hak Cipta Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kemdikbud (Pusat Bahasa), diakses pada tanggal 27 Oktober 2016.
- <http://google.pelestarian.budaya>, diakses pada tanggal 27 Oktober 2016, pukul 11.17 WIB.