

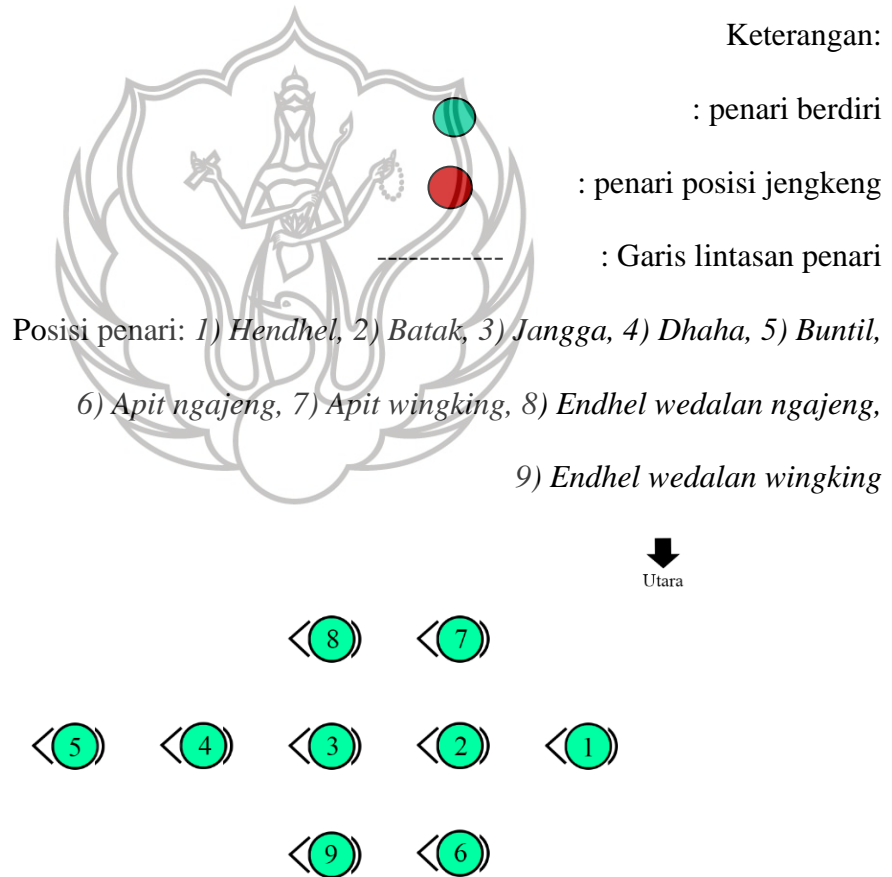
BAB IV

HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

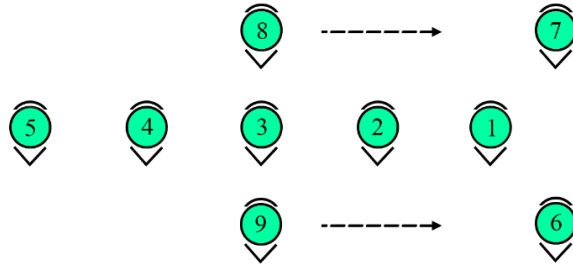
A. Bentuk Koreografi *Bědhaya Bedhah Madiyun*

Tari *bědhaya* merupakan bentuk koreografi kelompok yang pada umumnya ditarikan oleh sembilan penari puteri. Meskipun pada kenyataannya ada pula yang ditarikan oleh penari putera yang dikenal dengan *Bědhaya Kakung* (Astuti & Wuryastuti, 2012: 55). Pola penyusunan tari *bědhaya* telah memiliki tata aturan tertentu yang sudah baku dan mencari disetiap polanya. Gerakan di dalam tari *bědhaya* merupakan gerak yang abstrak, memiliki nama pada urutan motifnya akan tetapi tidak menggambarkan suatu makna. Penamaan motif gerak di dalam tari *bědhaya* merupakan suatu mimesis dari fenomena alam yang ada di sekitar misalnya motif *wedhi kèngser* (pasir bergerak), *pucang kanginan* (pucang yang tertiuip angin), *gajah ngoling* (gajah yang memutar), *puspita kamarutan* (bunga yang tertiuip angina), *kicat* (seperti berjalan diatas tanah yang panas), *gurdha* (simbol burung garudha), *gudhawa asta minggah* (seperti burung yang mengepakkan sayapnya), *nglayang* (burung garuda yang sedang melayang). Motif *nglayang* ini merupakan gerak yang dilakukan dengan level rendah atau posisi penari *jengkeng* dan badan condong ke arah kanan belakang. Penggunaan motif ini ialah kontras karena sebuah postur yang menggarap garis-garis bersilang pada tekukan-tekukan yang berlawanan dan mengandung satu kontinuitas garis dalam opsi (Meri, 1986: 25). Nama-nama itu hanya membantu penari menghafal urutan tari dan urutan gerak di dalam tari *bědhaya*, dan bertindak sebagai suatu sistem notasional untuk menuliskan

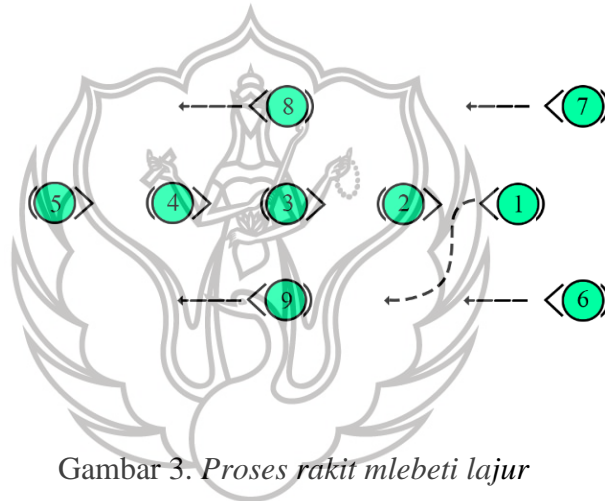
koreografi. Terdapat empat macam sebutan urutan tari Jawa dalam *bědhaya* dan *beksa putri* yaitu memperkenalkan diri, adegan perang, berdandan, dan fenomena alam. Tidak ada skema yang menyatu dan konsisten untuk membuat gerakan dan memberinya nama. Setiap kelompok nama menyajikan masalah khusus untuk interpretasi (Hughes & Feeland, 2008: 187). Pada umumnya bentuk penyajian tari *bědhaya* terdiri dari *kapang-kapang majeng*, *rakit lajur*, *rakit medali lajur*, *rakit mlebeti lajur*, *rakit tiga-tiga*, *rakit gelar*, dan *kapang-kapang mundur*.



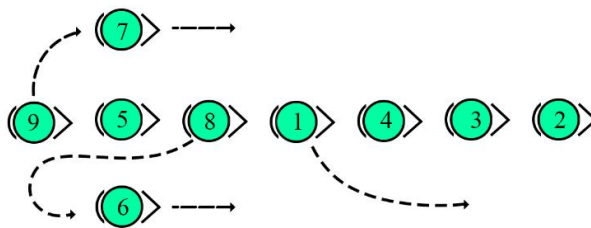
Gambar 1. *Rakit Lajur*



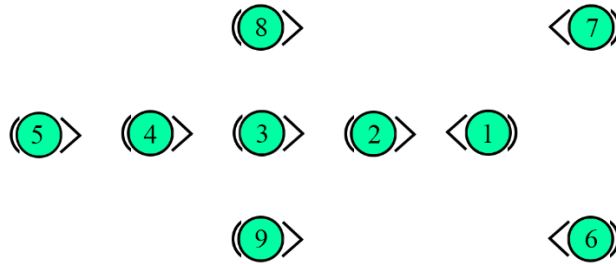
Gambar 2. Rakit medali lajur



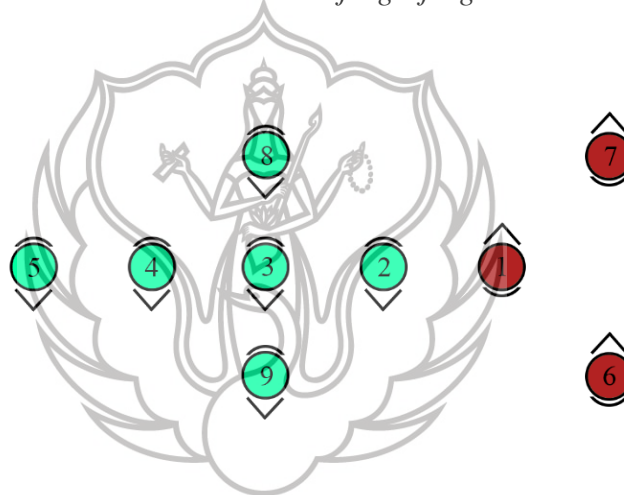
Gambar 3. Proses rakit mlebeti lajur



Gambar 4. Setelah rakit mlebeti lajur, kemudian medali lajur kembali



Gambar 5. *Rakit ajeng-ajengan*



Gambar 6. *Rakit iring-iringan, endhel, apit ngajeng, dan apit wingking posisi jengkeng.*

1. Penari

Bědhaya Bedhah Madiun ditarikan oleh sembilan penari puteri. Jumlah sembilan berkaitan dengan pola baku pada tari *bědhaya* yang memiliki peran dan posisi pada pola lantai tertentu. Tubuh para penari *bědhaya* ini mempengaruhi penempatan pada peran masing-masing. Penari *apit* dan *èndhèl wědalan* adalah

penari yang memiliki tubuh ramping dan lebih pendek dibandingkan dengan kelima penari *lajur*. Penari *jangga*, *dhadha*, dan *buntil* memiliki tinggi badan berurutan dari yang tertinggi hingga terendah dan memiliki postur tubuh yang relative lebih besar dibandingkan penari *apit*. Beberapa penari yang pernah menarikan *Bědhaya Bedhah Madiun* rekonstruksi yang dilakukan oleh Titik Agustin pada tahun 2014 di Bangsal Srimanganti antara lain: Tudhy Putri Apyutea Kandıraras, Harin Setyandari, Nurul Hidayah, Saras, El Riza Animayong, Asteria Retno Swastiastu, Putri Isnaeni Kurniawati, Sabina Tisa, Rhea Janitra Ajiningtyas. Pemilihan penari tersebut tentunya dengan mempertimbangkan kualitas gerak para penari yang sudah mapan dan menguasai *pathokan-pathokan* baku pada tari klasik gaya Yogyakarta. Hal tersebut diperlukan agar dapat menghayati maksud tarian itu atau dengan kata lain bisa mengekspresikan tari *Bedhaya Bedhah Madiun*.

2. Aspek Gerak Tari

Gerak tari putri gaya Yogyakarta dapat dikategorikan dalam dua jenis yaitu gerak *mandhěg* dan *milir*. Gerak *mandhěg* adalah gerak-gerak yang dilakukan tanpa berpindah tempat atau tanpa melangkahkan kaki, baik dengan cara *kěngsěr*, *kicat*, dan *pěndhapan*. Gerak *milir* adalah gerak-gerak yang dilakukan dengan berpindah tempat menggunakan langkah-langkah kaki. (Suharti, 1983:16). Gerak *mandhěg* pada *Bědhaya Bedhah Madiun* salah satu motif gerak *ngěncěng udhět* yang dilakukan enam belas hitungan.

Hitungan 1 – 8

Posisi berat badan ada di kanan, hitungan satu *měndhak* dengan posisi jari-jari tangan kiri *ngruji*

dan tangan kanan *njimpit sampur*. Hitungan dua mulai *ingsět* kaki kaki kanan (*ngoyog kiri* atau memindah berat badan) hingga hitungan delapan.

Hitungan 1 – 4

Posisi badan yang berada di sebelah kiri dibawa ke tengah dengan meng-*ingsět* kaki kiri sedikit kemudian tangan kanan tekuk lengkung, posisi wajah masih *coklèk* kiri.

Hitungan 5 – 8

Berat badan yang bertumpu ditengah lalu *ingsět* kembali kaki kiri penuh atau berat badan dibawa kembali ke kanan. Tangan kanan dari tekuk lengkung kemudian diturunkan pelan-pelan lalu *sěblak sampur*. Posisi badan juga condong di kanan (*nglèyèk*).

Kemudian Gerak *milir* salah satunya ialah *lampah sěmang* dilakukan sebanyak 3x8.

Hitungan 1 dan 2

Gědrug kaki kiri dengan posisi tangan kanan dan kiri tekuk siku dan kepala *coklèk* ke kanan.

Hitungan 3 – 6

Dari hitungan ketiga dan empat maju kaki kiri kemudian tangan kiri turun dan dibawa kebelakang (*nglawe*), tangan kanan masih tekuk siku dan wajah *coklèk* kekiri. Berat badan

berpindah di kaki kiri kemudian hitungan lima dan enam *gědrug* kaki kanan.

Hitungan 7 dan 8

Kaki kanan yang sebelumnya *gědrug* maju kedepan, berat badan juga berpindah di kaki kanan. Tangan kiri tekuk sedikit di siku dengan efek pergelangan tangan tekuk lengkung sedikit kemudian kembali lurus (*ngěmbat*), posisi wajah *coklèk* kanan.

Variasi dalam gerak atau gerak pokok memiliki kapabilitas untuk dikembangkan. Motif gerak yang dikembangkan atau divariasikan ini dilakukan agar gerak mempunyai daya tarik. Pada Bedhaya Bedhah Madiun ini variasi motif gerak dapat diketahui pada *atrap sumping*.

Hitungan 1 – 2 pada hitungan satu dua tangan kanan dan tangan kiri berada di dekat telinga kanan dengan jari-jari *ngithing*, tangan kiri berada diatas lalu *ingsět* kaki kiri.

Hitungan 3 – 5 hitungan tiga berganti tangan kanan naik, hitungan em-pat *ěncot*, li-ma *ěncot*.

Hitungan 6 – 8 kemudian kedua tangan tersebut ditekuk kebelakang (masih *ngithing*), lalu jari-jari dibuka (*ngruji*) yang arahnya masih kebelakang. Kemudian dorong

pergelangan tangan kedepan lalu tarik kembali ke belakang (seperti belalai gajah atau *gajah ngoling*) dan *gědrug* kaki kanan. pada hitungan lima dan enam kaki kanan yang semula *gědrug* kembali ke posisi dengan meng-*ingsět* kaki kiri. Hitungan tujuh delapan tangan *ukěl wětah* (utuh). Posisi tangan masih di dekat telinga kanan dan berta badan bertumpu di kanan.

Motif gerak *atrap sumping* ini dapat diketahui variasi pengembangan motif geraknya mulai dari hitungan 6 – 8. Karena pada umumnya motif gerak ini pada hitungan 6 – 8 hanya *ukěl wětah* (utuh), akan tetapi pada tarian ini diberi variasi hampir seperti *gajah ngoling*.

Dalam sebuah pertunjukan tari *repetisi* atau pengulangan menjadi bagian dari struktur koreografi. *Repetisi* pada tari Bedhaya Bedhah Madiun dapat diketahui dari table berikut:

Tabel 1. Jenis dan Jumlah Motif

No.	Jenis Motif	Jumlah Motif	Keterangan
1.	<i>Sěmbahan</i>		
2.	<i>Nggurdha</i>	2x	
3.	<i>Ngěnceng udhět</i>	3x	Masing-masing dilakukan dalam 16 hitungan dan 8 hitungan
5.	<i>Gidrah</i>	1x	
6.	<i>Lampah imbal</i>	1x	Dengan dilakukan 3x8
7.	<i>Jangkung miling</i>	1x	
8.	<i>Impang ngewer udhet</i>	1x	Dengan dilakukan 3x8
9.	<i>Gudhawa Asta Minggah</i>	1x	
10.	<i>Atrap Sumping</i>	2x	Masing-masing dilakukan 3x8
11.	<i>Duduk wuluh</i>	1x	
12.	<i>Kicat mandhé</i>	1x	Dilakukan 3x8
13.	<i>Sěduwa ěncot</i>	1x	
14.	<i>Tawing</i>	1x	
15.	<i>Atur-atur</i>	1x	
16.	<i>Tumpang tali kěngsèr</i>	1x	

Rakit gelar dalam *Bědhaya Bedhah Madiun* gaya Yogyakarta.

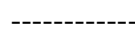
Keterangan:



: penari berdiri



: penari posisi *jengkeng*

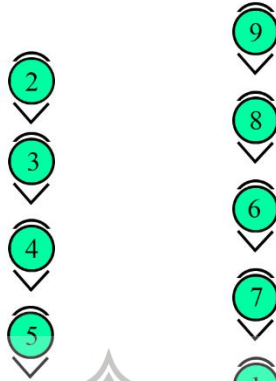


: Garis lintasan penari

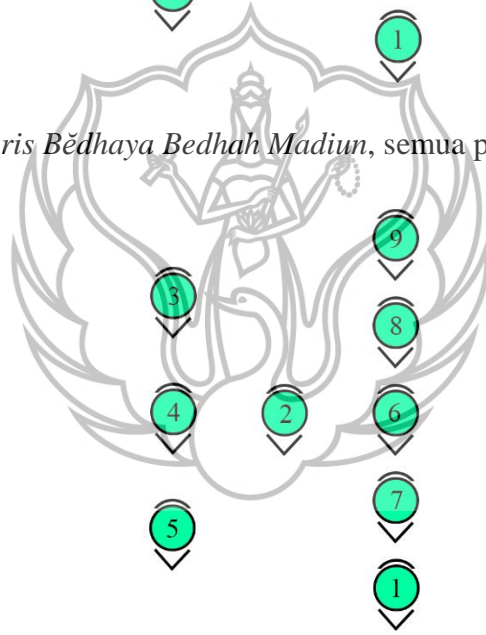
Posisi penari: 1) *Hendhel*, 2) *Batak*, 3) *Jangga*, 4) *Dhaha*, 5) *Buntil*,

6) *Apit ngajeng*, 7) *Apit wingking*, 8) *Endhel wedalan ngajeng*,

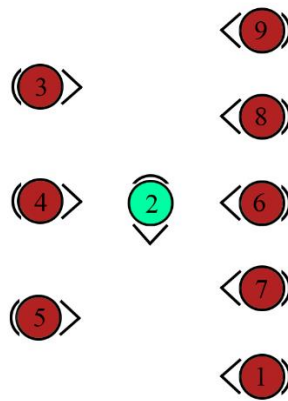
9) *Endhel wedalan wingking*



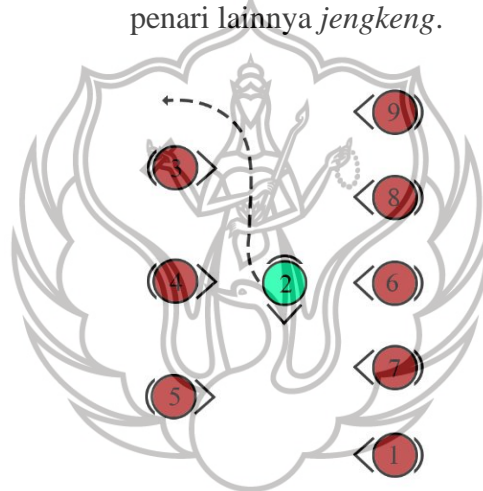
Gambar 6. *Rakit baris Bédhaya Bedhah Madiun*, semua penari menghadap kedepan



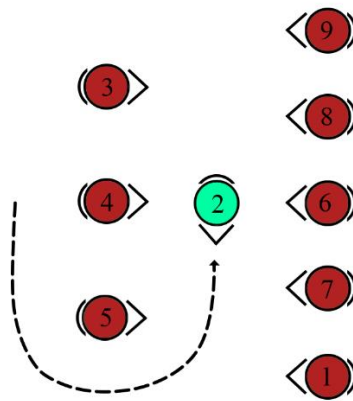
Gambar 7. *Rakit Baris Bédhaya Bedhah Madiun*, *Batak* berpindah di posisi tengah



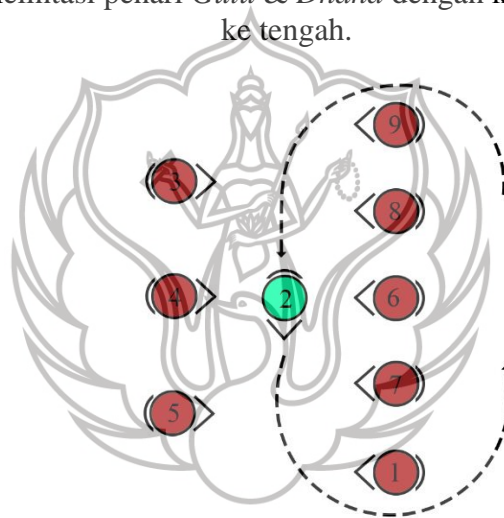
Gambar 8. *Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun. Batak posisi berdiri, sedangkan penari lainnya jengkeng.*



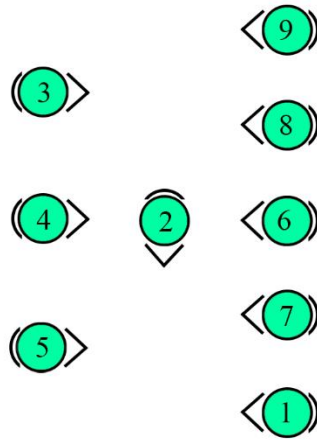
Gambar 9. *Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun. Batak bergerak dengan motif kengser mengarah ke Jangga.*



Gambar 10. *Batak* melintasi penari *Gulu & Dhaha* dengan kengser kemudian kembali ke tengah.



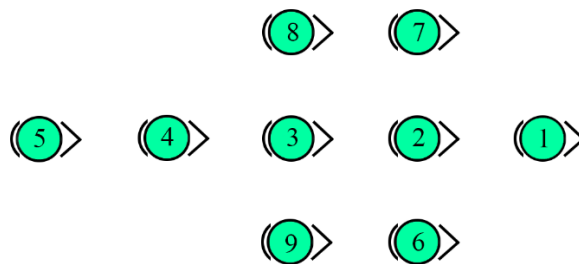
Gambar 11. Rakit gelar *Bédhaya Bedhah Madiun*. *Batak* memutar melintasi *Batak*, *apit ngajeng*, *apit wingking*, *endhel wedalan ngajeng*, *endhel wedalan wingking*.



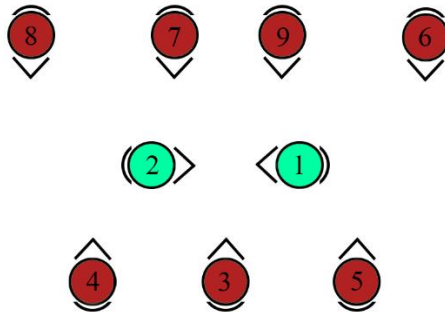
Gambar 12. *Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun*. Semua penari berdiri.



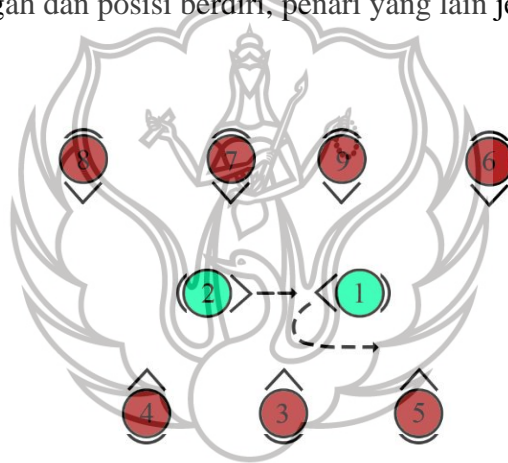
Gambar 13. *Rakit Gelar Bědhaya Bedhah Madiun*. Membentuk pola rakit tiga-tiga.



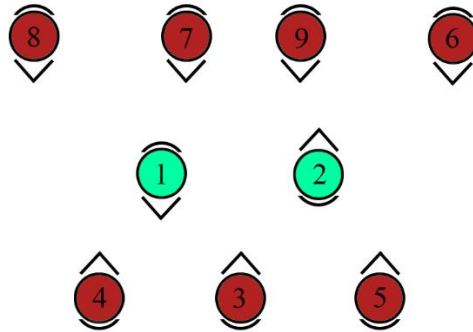
Gambar 14. *Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun*



Gambar 15. *Rakit gelar Bédhaya Bedhah Madiun*. Batak dan *endhel pajeg* berada di tengah dan posisi berdiri, penari yang lain jengkeng.



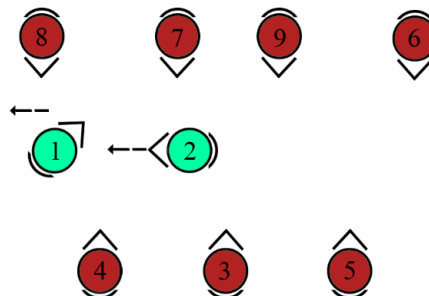
Gambar 16. *Rakit gelar Bédhaya Bedhaya Madiun*



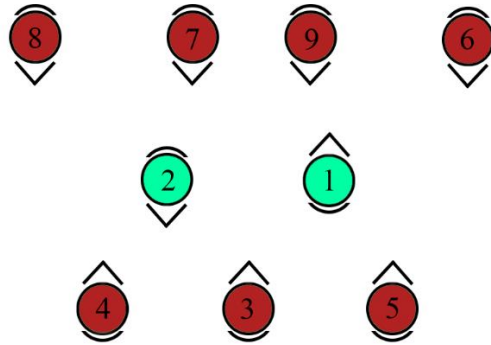
Gambar 17. Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun.



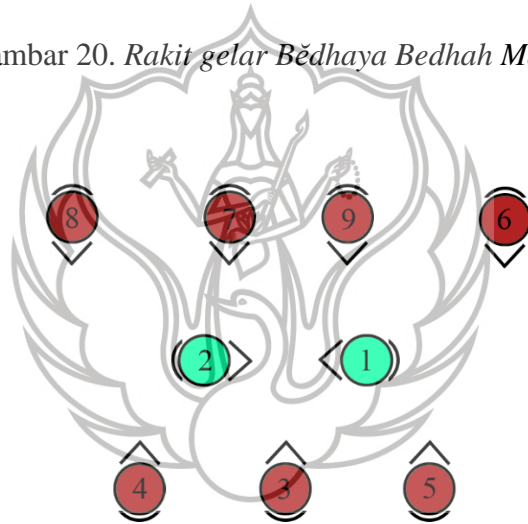
Gambar 18. Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun.



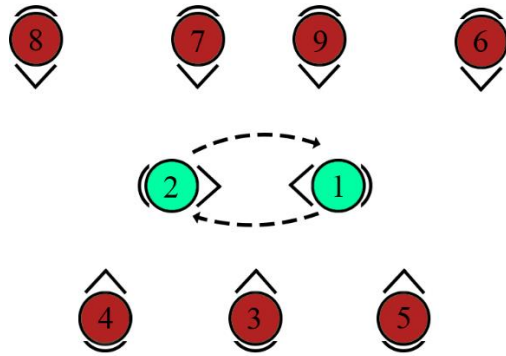
Gambar 19. Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun.



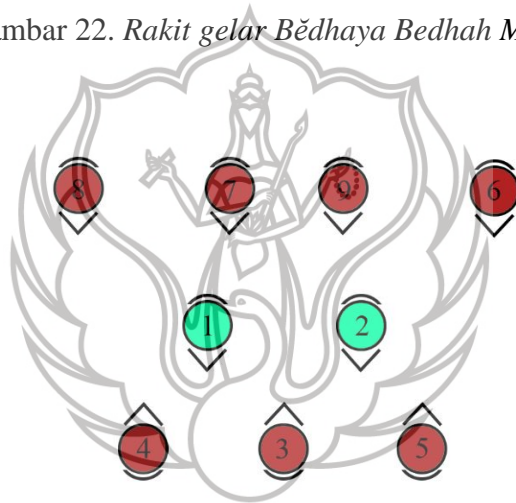
Gambar 20. Rakit gelar Bédhaya Bedhah Madiun.



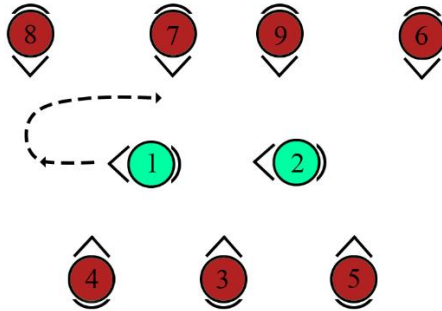
Gambar 21. Rakit gelar Bédhaya Bedhah Madiun.



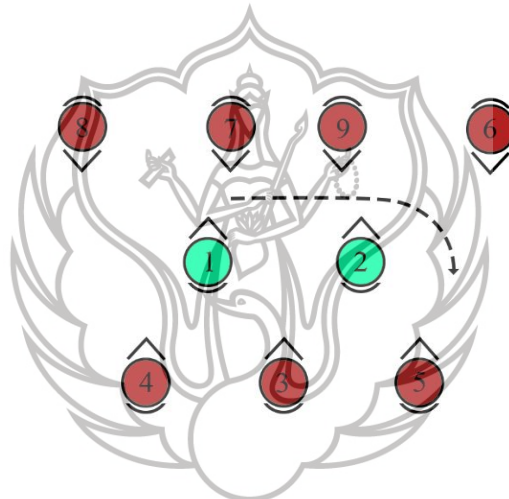
Gambar 22. Rakit gelar Bèdhaya Bedhah Madiun.



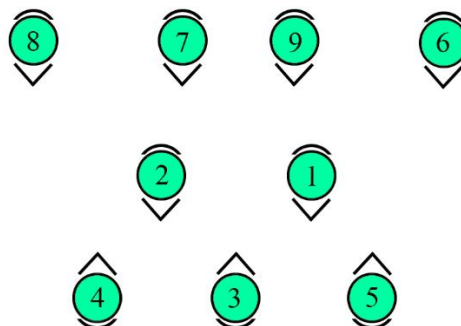
Gambar 23. Rakit gelar Bèdhaya Bedhah Madiun.



Gambar 24. Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun.



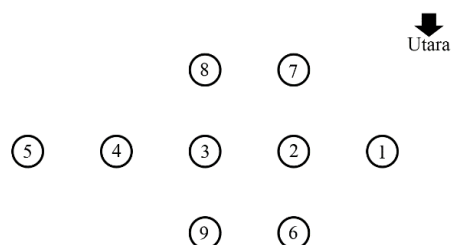
Gambar 25. Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun.



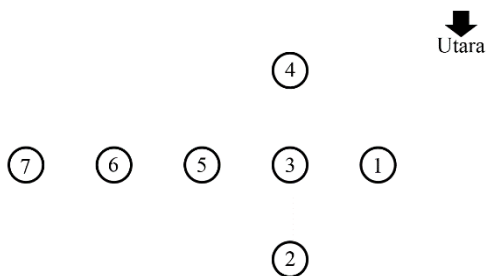
Gambar 26. Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun. Semua penari berdiri semua.

Namun demikian, tari *Bědhaya Bedhah Madiun* tidak hanya berkembang di Kraton Yogyakarta. Pada masa pemerintahan Mangkunegara VII terdapat pula tari *Bědhaya Bedhah Madiun* di Pura Mangkunegaran Surakarta. Hal ini diketahui karena terdapat catatan tari *Bědhaya Bedhah Madiun* di Reksa Pustaka Pura Mangkunegaran dengan kode G. 17 yang berisi tentang Tari *Bědhaya Bedhah Madiun* + Tari Srimpi Putri Cina – Kelaswara MS/L, 30cm, 1 *bendhel* tebal 0,7cm dan G. 42 di dalamnya terdapat *Bědhaya Bedhah Madiun*, 21cm 3p. Namun dalam penelusuran penulis, ternyata hanya ditemukan satu catatan tari saja yaitu G. 42.

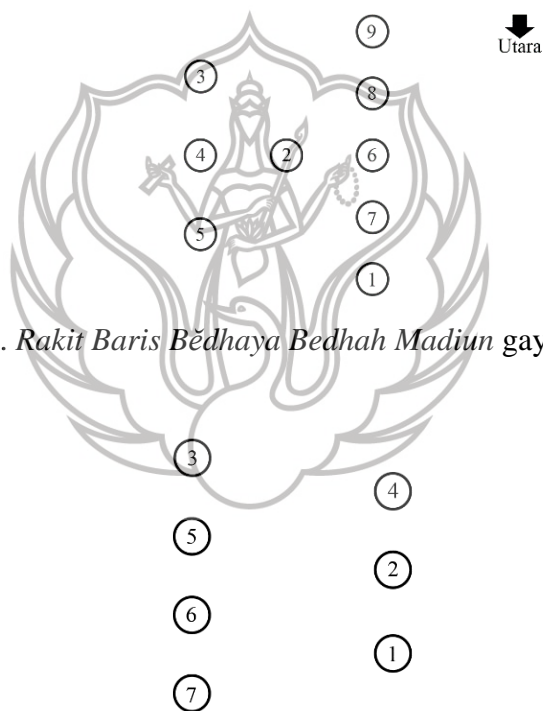
Adapun tari *Bědhaya Bedhah Madiun* yang terdapat di Pura Mangkunegaran memiliki pola yang sedikit berbeda dari Yogyakarta. Bila bedhaya di Yogyakarta khususnya *Bědhaya Bedhah Madiun* pada umumnya ditarikan oleh sembilan penari dengan posisi penari 1) *Hendhel*, 2) *Batak*, 3) *Jangga*, 4) *Dhaha*, 5) *Buntil*, 6) *Apit ngajeng*, 7) *Apit wingking*, 8) *Endhel wedalan ngajeng*, 9) *Endhel wedalan wingking*. Akan tetapi di Kadipaten Mangkunegaran ditarikan oleh tujuh penari dengan posisi penari 1) *Endhel*, 2) *Apit ngajeng*, 3) *Batak*, 4) *Apit wingking*, 5) *Jangga*, 6) *dada*, 7) *Buntil*.



Gambar 26. Rakit lajur tari *Bědhaya Bedhah Madiun* gaya Yogyakarta.



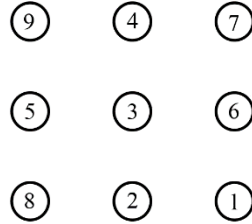
Gambar 27. *Rakit lajur Bědhaya Bedhah Madiun* di Pura Mangkunegaran dalam naskah tari yang terdapat di Reksa Pustaka dengan kode G. 42.



Gambar 28. *Rakit Baris Bědhaya Bedhah Madiun* gaya Yogyakarta.

Gambar 28. *Rakit Baris Bědhaya Bedhah Madiun* di Pura Mangkunegaran dalam naskah tari yang terdapat di Reksa Pustaka dengan kode G. 42.

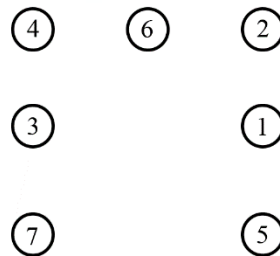
↓
Utara



Gambar 29. *Rakit tiga-tiga Bědhaya Bedhah Madiun* gaya Yogyakarta.



Gambar 30. *Rakit tiga-tiga Bědhaya Bedhah Madiun* di Pura Mangkunegaran dalam naskah tari yang terdapat di Reksa Pustaka dengan kode G. 42.



Gambar 31. *Rakit gelar Bědhaya Bedhah Madiun* di Pura Mangkunegaran dalam naskah tari yang terdapat di Reksa Pustaka dengan kode G. 42.

Dapat diketahui pada bagian klimaks dalam *Bědhaya Bedhah Madiun* gaya Yogyakarta maupun Mangkunegaran disebut dengan *rakit baris* atau *rakit gelar*. Pola

lantai yang diwujudkan dalam bentuk *rakit baris* memberikan kesan yang tegas. Pada umumnya bagian *rakit gelar* ini menggunakan pola-pola yang cenderung memiliki garis yang bersifat melingkar atau garis lengkung, dalam tradisi bedhaya dinamakan *lumbungan*. Namun demikian tari sesungguhnya adalah sebuah bahasa dan sekaligus sebuah bentuk seni dan seorang penata tari seperti halnya seorang penyair mempergunakan bahasanya untuk mengadakan komunikasi yang disamping bermakna juga menarik (Ellfeldt, 1977: 10).

3. Rias dan Busana

Tata rias dan busana pada tari *Bèdhaya Bedhah Madiun* ini merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan. Pada tahun 2014 *Bèdhaya Bedhah Madiun* pernah dipergelarkan di Bangsal Srimanganti dengan mengenakan tata rias dan busana seperti mantan putri yaitu *paes ageng*. Penggunaan rias busana tersebut menambah keanggunan para penari. Tata rias *paes* mempunyai fungsi penyajian yang membuat seseorang lebih sulit dikenali wajah aslinya (Suharti, 2015: 159). Kesan demikian menjadikan sembilan penari *bedhaya* menjadi semakin mirip antara satu dengan yang lain (Suharto, Sulistijaningtyas, Hanjati, 1997: iii). Sebagaimana juga telah diungkap pengertiannya oleh K.P.H. Brongtodiningrat, yang dipetik dalam *Sêrat Babad Nitik*, sebagai berikut:

Pengagêman dalah pahèsipun sadaya wahu dipun sami satunggal lan satunggalipun tanpa wontên bédanipun. Mênggah maksudipun supados “samun”; jêr manungsa gêsang punika wiwitipun saking samun, kêjawi punika mênggah tata lahir, murih mbotên nuwuhakên kêmèran hutawi rêbat hunggul (watak mèri hutawa hunggul). Sadaya busananipun héndahipun sami hanglam-lami (Yayasan Siswa Among Beksa, 2012: 97 – 98).

(Busana dan rias wajah semua penari sama antara satu dengan yang lainnya tidak ada ada bedanya. Maksudnya agar samar, setiap manusia yang hidup dari mulai lahir tidak menimbulkan iri atau merasa unggul. Semua busananya indah).

Dari pernyataan tersebut bahwa dalam menari *bedhaya* tidak menimbulkan rasa iri atau tidak ada yang menonjolkan diri. Dengan demikian, kesembilan penari dapat melebur jadi satu sehingga dapat menjadi satu kesatuan yang utuh.

Rias *paes ageng* dan busana yang digunakan pada tari *Bědhaya Bedhah Madiun* ini mengenakan busana *manten* kebesaran yang disebut dengan *kampung*. Kelengkapan busana dan aksesorisnya lebih kompleks dan terlihat gemerlap menambah pesona dan performa penari menjadi sangat menarik. Tata rias *paès agêng* diawali dengan membuat *cêngkorongan* yang terdiri dari *penunggul*, *pengapit*, *penitis*, *godheg*. *Cêngkorongan* tersebut dihitamkan dengan *pidih* dan bagian tepi *cêngkorongan* diberi *prada* berwarna emas dan *kêtèp* (payet). Pada bagian tengah *cêngkorongan* diberi hiasan *kêtèp* dan *prada* yang berbentuk belah ketupat dan segitiga. Motif segitiga dan belah ketupat tersebut disebut motif *kinjêngan* atau capung.

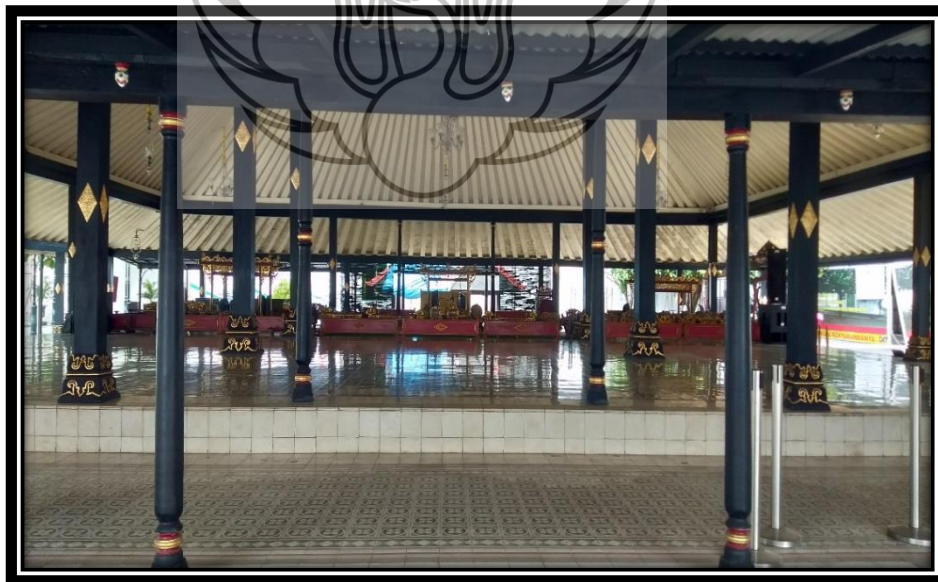
Kelengkapan pada busana yaitu menggunakan *gelung bokor mengkurep* yang dirajut dengan bunga melati dan dilengkapi *gajah ngoling*. Kemudian aksesoris yang dikenakan ialah *centhung*, *pethat*, *mentul*, *sumping ron*, *subang*, *sangsangan susun*, *kelat bahu*, *slepe*, dan *binggel*. Busana yang dikenakan ialah *kampung* dan kain *cindhe* dan disertai *udhet cindhe*.

Seiring dengan perkembangan busana tari *bědhaya* busana kampuh tampaknya kurang begitu praktis dikenakan, meskipun *paes ageng* tetap dipertahankan. Kemudian busana *kampuh* dirubah menggunakan *mekak*, untuk kainnya bukan memakai *cindhe* tetapi menggunakan kain *parang* dengan *seredan*. Perubahan dari kampuh menjadi mekak ini memang kurang begitu mendapat informasi, karena dokumentasi yang didapat dari koleksi Tassilo Adam merupakan dokumentasi yang disebutkan pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono VII (Suharti, 2015: 161). Bahkan perkembangan busana tidak hanya dengan mekak saja tetapi juga mengenakan rompi walaupun pada tata riasnya masih menggunakan *paes ageng*. Akan tetapi pada masa Sri sultan Hamengku Buwono VIII terdapat desain baru dengan mengenakan hiasan kepala berupa bulu-bulu seperti prajurit di negara-negara Barat.

4. Tempat Pementasan

Bědhaya merupakan tarian kebesaran Kraton Yogyakarta. Masing-masing Sultan saat bertahta biasanya mementaskan atau menciptakan tari *bědhaya* yang bukan hanya untuk kepentingan pertunjukan semata. Hal tersebut dapat diketahui bahwa terdapat cukup banyak catatan manuskrip *serat kandha* dan *sindhenan* Bedhaya dan Srimpi. Pementasan tari bedhaya diadakan untuk upacara penting seperti ulang tahun raja atau penobatan raja. Upacara yang bersifat sakral akan menghadirkan tari Bedhaya, karena *Bědhaya* sebagai alat kebesaran raja, sama dengan alat-alat kebesaran lainnya yang dianggap memiliki kekuatan magis. Bedhaya dan benda-benda dengan kekuatan magis yang terkandung di dalamnya,

berfungsi sebagai regalia atau pusaka kerajaan, yang senantiasa turut menjaga dan memperkokoh maupun memberi perlindungan, ketentraman, kesejahteraan kepada raja beserta *kawula*-nya (Hadi, 2001: 84). Karena kesakralannya tersebut tari bedhaya dipergelarkan di Bangsal Kencana. Sultan menghadap timur, satu posisi yang melambangkan beliau identic dengan dewa Hindu, Wisnu (Holt, 1967: 157, Suryobrongto, 1981b, Hughess-Freeland, 2009: 65). Bangsal Kencana sebagai tempat khusus dan sebagai pusat singgasana Sultan apabila diselenggarakan *pisowanan agung* yang dihadap para kerabat serta *abdi dalem* dari berbagai lapisan (Suharti, 2015: 158). Namun demikian hasil rekonstruksi tari Bedhaya Bedhah Madiun yang dilaksanakan pada tahun 2014 oleh Titik Agustin dipergelarkan di Bangsal Srimanganti.



Gambar 32. Bangsal Srimanganti Kraton Yogyakarta. bangsal Srimanganti adalah tempat yang digunakan untuk rekonstruksi tari *Bēdhaya Bedhah Madiun* tahun 2014. Bangsal srimanganti juga merupakan tempat pergelaran paket wisata yang diadakan setiap hari sabtu dan minggu.

5. Iringan Tari *Bĕdhaya Bedhah Madiun*

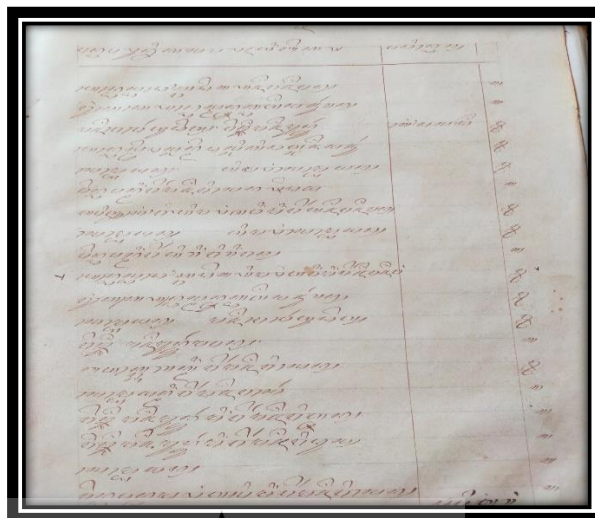
Sebuah pertunjukan tari dalam hal ini *Bĕdhaya Bedhah Madiun*, iringan menjadi satu kesatuan yang tidak dapat ditinggalkan. Karena dengan iringan dapat menciptakan suasana yang tenang dan sakral. Berikut iringan yang digunakan tari *Bĕdhaya Bedhah Madiun*:

1. Bagian awal (*maju beksan*)
 - a) *Lagon Lasem jugag pelog nem*
 - b) *Ladrang Gati Branta pelog nem*
2. Bagian tengah (*beksan pokok*)
 - a) *Lagon Panunggul pelog nem, Kandha, Buka celuk (tebu kasol)*
 - b) *Gendhing Gandakusuma*
 - c) *Ladrang Awis-awis*
 - d) *Ladrang Gurisa Mengkreng*
 - e) *Ketawang Mijil Wedaringtyas*
 - f) *Lagon Panunggul pelog nem*
3. Bagian akhir (*mundur beksan*)
 - a) *Ladrang Gati Raja*
 - b) *Lagon Panunggul pelog nem*

B. Representasi Simbol dalam Tari *Bĕdhaya Bĕdhah Madiun*

Perjalanan panjang tari *Bĕdhaya* diketahui sudah ada sejak zaman Mataram. Diketahui pada masa Susuhunan Paku Buwono I sudah memiliki tari *bedhaya* yaitu

Bědhaya Sumreg. Kemunculan *Bedhaya Sumreg* pada awalnya sebagai upaya *mutrani* (menduplikasi) tarian *Bedhaya Ketawang* karya Sultan Agung Prabu Hanyakrakusuma (Prajapangrawit, 1990: 75). Menurut Prajapangrawit, *gendhing* pengiring *Bědhaya Sumreg* hampir mirip dengan *gendhing Ketawang* dalam *Bědhaya Ketawang* (Astuti&Wuryastuti, 2012: 54). Pada penelitian selanjutnya berpendapat bahwa pusaka *Bědhaya* adalah *Sumreg*; entah bagaimana ini jadi dikenal sebagai *Semang*, meskipun sudah ada tari lain dengan nama ini (Brakel-Papenhuijzen, 1992: 139). Dalam studi manuskrip *Bedhaya Sumreg* ditemukan dengan nomor B/S 3 atau B/S 24 pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono V yang tersimpan di Widya Budaya Kraton Yogyakarta. Formasi ‘V’ yang diidentifikasi dalam *Bedhaya Semang* dalam potret Groneman (1888) dan direproduksi dalam Lelyveld (1992) justru berkorelasi dengan *Bědhaya Sumreg* seperti di notasi dalam B/S 7 dari pemerintahan Sultan HB VII (Brakel-Papenhuijzen, 1992: 267 – 271, Hughess- Freeland, 2009: 236). Kendati demikian, berdasarkan analisa teks *Sumreg* yang ditampilkan tidak lagi seperti *Sumreg* pada zaman Kartasura. Catatan tari nomor B/S 7 memang terdapat catatan tari *Bědhaya Sumreg*, akan tetapi nama-nama motif gerak yang digunakan sudah menggunakan istilah motif gerak yang biasa dikenal di Yogyakarta.



Gambar 33. Manuskrip tersebut merupakan catatan tari yang terdapat pada masa HB VII dengan nomor B/S 7, chapter *Bédhaya Sumreg*. Pada manuskrip tersebut, tulisannya sudah mulai samar dan tingkat keterbacaannya terbatas. Namun demikian beberapa bagian masih dapat terbaca bahwa motif-motif gerak yang ada pada *Sumreg* ini menggunakan motif gerak yang biasa dikenal di Yogyakarta.

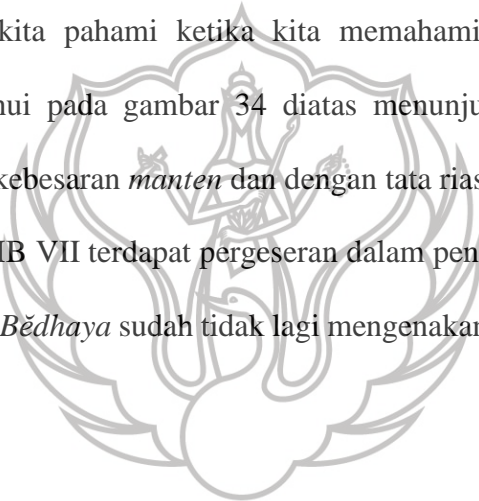


Gambar 34. Foto tersebut merupakan koleksi Arsip Nasional Republik Indonesia dengan nomor 403.88. Dalam keterangannya ini ialah “Srimpi Semang yang diiringi gamelan Kambang”.

Pernyataan Clara Brakel-Papenhuijzen mengenai *Bedhaya Sumreg* adalah pusaka dan tidak pada *Bědhaya Semang* kiranya kurang tepat. Mengenai kedua *bedhaya* tersebut bahwa *Bědhaya Sumreg* diketahui mulai pada masa HB V untuk *serat kandha* dan catatan tari pada masa HB VII yang nampak jelas menggunakan motif gerak gaya Yogyakarta. Jarak antara masa HB I hingga HB VII cukup panjang perjalanannya bagi sebuah pertunjukan dan sangat mungkin untuk mengalami sebuah dekonstruksi. Kemudian apakah yang dimaksud oleh Clara Brakel-Papenhuijzen tentang formasi ‘V’ dalam *Bědhaya Sumreg* seperti gambar diatas? Gambar tersebut dapat disinyalir adalah *Bědhaya Semang*, namun dalam keterangannya dituliskan “Srimpi Semang” (1930) karena ditarikan oleh sembilan penari. Pada kenyataannya naskah asli *Bedhaya Sumreg* dari Kartasura yang asli (masa HB I) hingga saat ini tidak diketahui keberadaannya. Demikian dapat dimungkinkan bahwa *Bědhaya Sumreg* sebagai hipogram dan didudukkan sebagai *bedhaya* tertua dalam sumbernya, namun untuk penyajiannya tetap terkategori baru dan mengacu pada *Bedhaya Semang*, serta pada dasarnya kedua *bědhaya* termasuk dalam *bedhaya pusaka*. Pernyataan *Bědhaya Sumreg* juga terkategori sebagai pusaka termuat dalam naskah *serat kandha* nomor B/S 9, berikut isinya:

Sebetbyar wahuta, hanenggih ingkang kawiyosaken punika kelangenan dalem bėdhaya pusaka. Sanes-sanes anglaras mongsakalanipun ingkang jumeneng nata, awit panjenenganipun eyang dalem ingkang sinuwun Kanjeng Sultan Hamengku Buwana ingkang ayasa bedhaya punika. Wondene kang kacariyosaken punika saprang budhal saking semawis kadherekaken prajurit Madura Surapringga, punapa dene prajurit melandi Bugis bali. Tuwin ingkang wadyabala sedaya, akersa ngrebaseng ing negari Kertasura (Kagungan dalem serat kandha bedhaya srimpi, B/S 9).

Telah dinyatakan bahwa pertunjukan memuat symbol dan makna secara implisit maupun eksplisit. Suzzane K. Langer dalam bukunya menyatakan bahwa bahasa adalah bentuk simbol yang rasional. Karya-karya representasional, jika merupakan seni yang baik, adalah seperti itu alasan karena alasan yang sama seperti halnya pada seni non representasional. Keduanya memiliki lebih dari satu fungsi simbolik-representasinya, barangkali lebih dari dua macam, dan juga ekspresi artistiknya, yang merupakan penyajian atas cita perasaan (Langer, 2006: 138). Sebuah simbol akan dapat kita pahami ketika kita memahami ide yang dihadapkannya. Sebagaimana diketahui pada gambar 34 diatas menunjukkan bahwa tari *bědhaya* mengenakan busana kebesaran *manten* dan dengan tata rias *paes ageng*. Namun mulai pemerintahan masa HB VII terdapat pergeseran dalam penggunaan busana khususnya penari. Beberapa tari *Bědhaya* sudah tidak lagi mengenakan busana kebesaran *manten*.





Gambar 35. Foto tersebut merupakan koleksi ANRI yang diambil sekitar tahun 1930-an dengan nomor 1097.22 KIT. Jawa Tengah.

Dilihat dari foto tersebut nampak bahwa penari sudah mengenakan busana yang berbeda yaitu mengenakan *rompi bludru*, *jarik seredan*, akan tetapi tata rias masih menggunakan *paes ageng*. Namun penggunaan tata busana dan rias belakangan ini juga mengalami perubahan yang distingtif. Tata rias dan hiasan kepala yang menggunakan *paes ageng* dan *gelung bokor* kini berganti menggunakan *jamang* dan bulu-bulu burung kasuari. Atribut lain dalam pertunjukan ialah penggunaan property tari, pada tari *bědhaya* property banyak dijumpai menggunakan keris. Keris digunakan dalam *bědhaya* karena memiliki arti *sipat kandel* yang melambangkan ketajaman pikir dan

kelembutan hati. *Sipat kandel* ini merupakan pusaka andalan dimana seseorang (dalam hal ini adalah raja) yang memiliki *sipat kandel* kepemimpinannya akan langgeng dan lebih berwibawa. Konon mendapatkan *sipat kandel* ini tidaklah mudah dan melalui proses yang cukup panjang. Maka penggunaan keris dalam tari *bědhaya* yang dimana *bědhaya* merupakan pusaka seorang raja dan dianggap sebagai *Ratu Gung Binathara* atau titisan dewa, maka hal ini dapat melegitimasi kekuasaan raja bahwa pemimpin yang sebenar-benarnya pemimpin.



Gambar 36. Foto tari *bedhaya* koleksi ANRI dengan nomor 403.50 KIT. Jawa Tengah. *Bědhaya* ini sudah tidak menggunakan busana kebesaran *kampung* yang diambil sekitar tahun 1930-an.

Foto diatas masih menggambarkan property yang digunakan ialah keris. Akan tetapi, diketahui beberapa *bědhaya* properti menggunakan pistol. Informasi yang di dapat penggunaan pistol salah satunya pada *Bědhaya Tunjunganom* pada masa HB VII.

B.R.Ay. Yudanegara menghidupkan kembali *Bédhaya Tunjunganom* untuk Festival Kesenian Yogyakarta (15 Agustus 1994) semua penari menembakkan pistol dalam bagian *lajuran* pertama; dalam perang antara Raja Banjaran dan Pangeran Siluman dari Sagaluh, tetapi masa pemerintahan HB VIII tarian ini diberi cerita lain (Hughess-Freeland, 2009: 237).



Gambar 37. Foto Srimpi Merak Kesimpir diambil dari youtube https://youtu.be/2vKby_t9c_4. Pada tarian ini nampak jelas bahwa penari menggunakan property pistol, walaupun keris tetap terpasang sebagai atribut namun pistol sebagai property yang diolah penggunaannya.

Pistol sebagai properti dalam tari *bédhaya*, penulis belum mendapatkan informasi atau foto secara konkrit. Kendati demikian, penulis menggunakan foto pada tari Srimpi Merak Kesimpir yang lahir pada masa HB V sebagai bukti bahwa betul adanya pada tari klasik gaya Yogyakarta dijumpai penggunaan pistol. Pergeseran dalam

penggunaan atribut ini banyak terjadi pada masa HB VII dan HB VIII, dimana atribut tersebut banyak yang bukan tradisi Yogyakarta melainkan dari negara Barat. Pergeseran atribut yang telah terjadi menimbulkan kecurigaan terkait dengan pergeseran atribut tersebut apakah juga terjadi pergeseran makna kaitannya dengan *sipat kandel*. *Sipat kandel* akan terkesan menjadi samar karena di balik layar ada yang lebih mendominasi daripada raja sendiri. Absolutisme dalam konsep *Ratu Gung Binathara* tetap terkandung namun terbatas selama masih bersentuhan dengan praktik administrasi dan birokrasi Belanda.

Pada umumnya tari *bědhaya* ditarikan oleh sembilan penari, namun di Kraton Yogyakarta terdapat juga *bědhaya* yang ditarikan oleh tujuh penari yaitu *Bědhaya Sapta*. *Bědhaya Bedhah Madiun* yang terdapat di Pura Mangkunegaran juga ditarikan oleh tujuh penari. Dari tradisi lisan Kasunanan Surakarta tentang *Bědhaya Ketawang*, suatu asal-usul Hindu dalam *Lenggotbawa*, tari yang diciptakan oleh Shiwa pada 167 M (Hughess-Freeland, 2008: 181) sebagai suatu simbol *Shiva-linga*, dan dibawa ke bumi oleh tujuh bidadari. *Bědhaya* Anglir Mendhung dari Mangkoenegaran untuk tujuh penari juga berasal dari tujuh bidadari kahyangan itu (Lelyveld, 1992: 3).

Menurut K.P.H. Brongtodiningrat bahwa:

Bědhaya sanga punika tegesipun hanggotaning manungsa punika, dipun praboti bolongan sanga, inggih punika mripat kalih, hirung kalih, kuping kalih, tutuk setunggal, jubur setunggal, sarta kelamin setunggal (Yayasan Siswo Among Beksa, 1981: 20)

Bědhaya dengan sembilan penari ini mengandung makna bahwa manusia memiliki sembilan lubang yaitu mata dua, hidung dua, telinga dua, mulut satu, dubur satu, dan alat kelamin satu.)

Bědhaya yang ditarikan oleh sembilan penari berkaitan dengan konsep *babahan hawa sanga* (Yayasan Siswo Among Beksa, 1981: 20). *Babahan* berarti lubang atau liang, *hawa* berarti hawa atau udara, dalam arti lain adalah maksud hati yang tidak baik serta nafsu, dan juga hasrat kuat (Prawiroatmojo, 1985: 22, 162). Ketika seseorang berkeinginan meraih sesuatu dengan cara ber-*samadi*, bermeditasi, *mesubudi*, mendekati diri pada Tuhan, maka dia harus *pati rasa* (memusatkan pikiran kepada Yang Tunggal), dan *pati raga* menutup sembilan lubang yang menjadi sumber segala nafsu (*amarah, luamah, dan supiah*) (Sunaryadi, 2013: 267). Menurut para ahli tari klasik gaya Yogyakarta juga mengemukakan bahwa formasi tari *bědhaya* menggambarkan sebuah tubuh manusia, yaitu:

- 1) *Batak* (peimimpin) (kepala)
- 2) *Endhel pajeg* (pengikut) (hati)
- 3) *Jangga* atau *gulu* (leher)
- 4) *Dhaha* atau *pandhadha* (dada)
- 5) *Buntil* (pantat)
- 6) *Apit ngajeng* (pengapit depan) (tangan)
- 7) *Endhel wedalan ngajeng* (pengikut depan) (tangan)
- 8) *Apit wingking* (pengapit belakang) (kaki)
- 9) *Endhel wedalan wingking* (pengikut belakang) (kaki)

Brongtodiningrat menafsirkan sebagai gambaran *insan kamil* (makhluk sempurna), yang *kepanjangan* (dirasuki) lima unsur: *budi* (kepribadian), *roh, nur* (cahaya), *rahsa* (rasa), dan *nafsu* serta empat kekuatan (air, api, tanah, dan udara).

Formasi tari bedhaya pada keterangan diatas adalah suatu bentuk gagasan orang Jawa tentang orang *lahir-batin* berarti bahwa *Batak* dan *Endhel* tidak sekedar berarti ‘kepala’ dan ‘hati’ (Hughess-Freeland, 2009: 203). *Batak* dan *endhel* merupakan dua hal yang berbeda dan kontras namun meskipun berbeda tapi bersatu sebagai tunggal. Dualisme ini yang berbeda ini digambarkan dalam interpretasi yang berbeda menurut para ahli dalam tulisan Hughess-Freeland:

Tabel 2. Interpretasi Batak dan Endhel Pajeg

Batak	Endhel Pajeg	Sumber
Kepala dan panca indera	Keinginan pertama	Brongtodiningrat (1981)
Jiwa (<i>roh</i>)	Rasio (nalitas) (akal)	Suryobrongto (p.p)
Kepala dan pikiran atau jiwa	Keinginan hati	Soedarsono (1984; 80 – 1)

Tari *bědhaya* yang menjadi sebuah atribut kekuasaan raja karena memiliki konsep kesuburan. *Lajur* dengan lima penari yaitu *endhel pajeg*, *batak*, *jangga*, *dhadha*, *buntil* yang menjadi satu garis, kemudian keempat penari yang berada di kanan kiri lajur sama halnya seperti konsep lingga dan yoni. Selain konsep lingga dan yoni juga dapat disetarakan dengan konsep *curiga manjing warangka* yaitu keris masuk ke dalam sarungnya (*wadahnya*). Adanya hal tersebut maka dalam *rakit gelar* yang terdapat dalam tari *bedhaya* banyak mengisahkan tentang percintaan.

Pergelaran tari *bědhaya* yang dianggap pusaka dan kedudukannya sangat tinggi juga menjadi simbol hubungan antara manusia dengan Tuhannya, sebagaimana tujuan manusia dalam mewujudkan cita-cita *manunggaling kawula-Gusti* (Soedarsono. 1997: 143). Untuk dapat mencapai ke-*munggalan* dalam hal ini

para penari *bedhaya* seyogyanya dalam menari sudah mencapai ekstasis. Dengan meminjam istilah ekstasis karena dengan menciptakan dan menikmati karya-karya sastra orang terangkat keluar dirinya sendiri (ekstasis – “*langö*”) dan terhanyut dalam mengalami keindahan (Zoetmulder, 1985: xi).

Ekstasis merupakan sebuah olah sendiri yang hanya dilakukan oleh segelintir orang saja yang sudah maju dalam mistik. Bahwa seseorang dapat mencapai ekstasis itu memang bukti bahwa ia memang sudah maju sekali dalam ilmu esoteris. Bagian atas manusia (budi, dsb) melepaskan diri dari badan yang tinggal tak bernyawa, bagaikan sebatang kayu yang sudah kering, tidak bergerak, letaknya tepat seperti ia jatuh (Zoetmulder, 1935: 141 – 142).

Bagi para penari yang lebih penting ialah cara ekstasis itu terjadi agar tujuan menyampaikan pesan dalam tari melalui simbol-simbol gerak dapat tersampaikan kepada *audience* karena gerak tari *Bédhaya* sangat simbolis.

Yen wus mungguh budi mulya | Sang Hyang Mahamulya lan mulya ning budi | abeda nora beda | pan wus jumbuh sembah lawan puji | puji amuji ing dawakira | iya dewe nora dewe | tanpa dewe pupus (Centini I dalam Zoetmulder, 1935: 142)

(Bila budi sudah naik ke tempat yang mulia, maka dalam keadaan mulia itu Yang Mahamulia dan budi “berbeda dan tidak berbeda”. sembah dan pujian menjadi serupa. Pujian merupakan pujian terhadap dirinya. Manusia sendiri yang mengalami itu, tetapi juga bukan diri sendiri. Tiada lagi “dirinya”, hanya itulah yang dapat dikatakan).

Dengan menggunakan istilah *loro-loroning atunggal*, demikian misalnya bila ia melukiskan keadaan fana (dalam serat Centini I, 345):

Tanjeh ing panaul pana | tan kalingan wus kalingking | linlung pagut kajumbuhan | loro-loroning atunggil. Tan pae paekanipun (koreksi mengenai *paesanipun*) | *kaula kelawan gusti | neng sajroning kaenengan | enenge oneng kang ening | pawore tunggal kahanan | aneng anane pribadi.* (Centini dalam Zoetmulder, 1935: 143)

(Mereka melepaskan diri dari segala ikatan dan memasuki tahap pelenyapan diri yang total. Mereka memandang tanpa tirai. Lepas dari ikatan indera mereka mempersatukan diri dengan Tuhan, “loro-loroning atunggil”. Dalam keadaan itu tak ada lagi perbedaan antara *kawula* dan Gusti, dalam keadaan sunyi sepi mereka bergaul dalam *kemanunggalan* kodrat, dalam Ada itu sendiri).

Dalam hal ini penari harus melebur, ekstasis pada dirinya sendiri dan kesembilan penari harus mencapai ke-*manunggalan*-nya. Penari harus melatih diri, sehingga jiwanya bisa menerima dan menyerap semua rangsang dari luar yang ada hubungannya di dalam tarian, sehingga dengan demikian jiwanya dapat mengisi ekspresi gerak-geriknya dengan rangsang-rangsang itu (Brakel-Papenhuyzen, 1991: 34). Dengan demikian, *bedhaya* yang dianggap sakral dan simbol antara manusia dengan Tuhan dapat termanifestasi dengan sempurna. Sebagaimana penari yang sama dengan *mataya*, *mataya* jika huruf “T” menggunakan kapital yaitu *Taya* yang berarti Tuhan atau *Sang Hyang Taya*. Saat penari sudah mencapai titik ekstasis, para *audience*-pun juga akan ter-resonansi pada para penari. Seperti pada Konferensi Kritik Tari Dunia Los Angeles oleh Sal Murgiyanto dalam Kompas minggu 21 Oktober 1990 koleksi perpustakaan Reksa Pustaka di Pura Mangkunegaran:

Seperti ballet, gerak tari *bedhaya* mengalami kristalisasi. Macaulay mengambil contoh masuknya *bedhaya* (jalan *kapang-kapang*) di mana para penari berjalan perlahan beriringan diiringi music vocal (*lagon*) yang ritualistic. “Cuma berjalan tapi alangkah tenang, tertib, anggun, dan mengesankannya”.

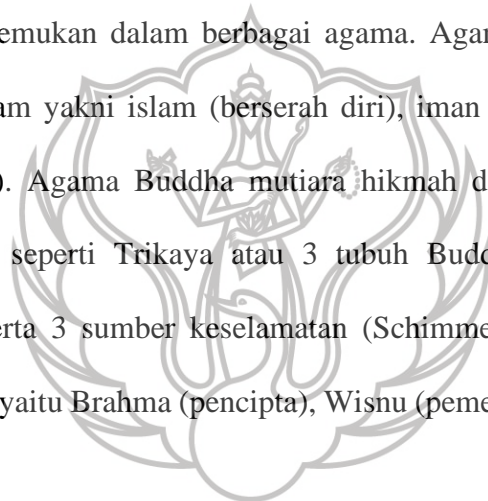
Peter Sellars, direktur Festival Los Angeles, baginya *bedhaya* tampil secara utuh dan lengkap. *Bedhaya* mengantarnya ke suatu pengalaman spiritual yang dalam yang membuatnya lupa akan urusan duniawi. Selama 45 menit ia akan berada di sebuah pulau yang tenang dan damai, dan dibimbing untuk konsentrasi dan melakukan perenungannya. (Anonim, 1990)

Pernyataan tersebut juga menunjukkan bahwa tari merupakan pendidikan tentang rasa.

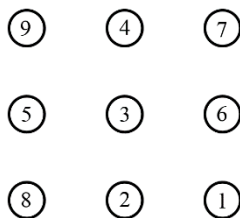
Hal tersebut merupakan prinsip pedagogi pokok dalam Tamansiswa yang sering

dikutip. Karena rasa mengambil makna kesadaran yang terwujud atau persepsi, maknanya samar-samar, mencegah pertanyaan, memperpendek sirkuit, penjelasan panjang lebar filosofis, dan meningkatkan kepemilikan melalui kolusi bersama (Hughes-Freeland, 2009: 126 – 127).

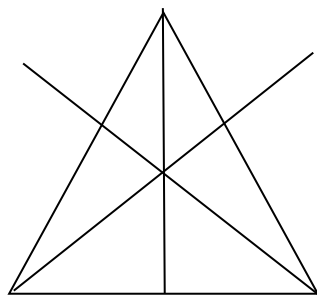
Pertunjukan *Bēdhaya* terdapat beberapa pola salah satunya ialah rakit *tiga-tiga*. Tulisan Annemarie Schimmel pada buku *The Mystery of Number*, bahwa angka tiga merupakan sintesis yang merangkul dan sejatinya adalah lambang kesucian jiwa. Angka tiga juga ditemukan dalam berbagai agama. Agama Kristen dengan konsep Trinitas. Agama Islam yakni islam (berserah diri), iman (keimanan), dan ditambah ihsan (berbuat baik). Agama Buddha mutiara hikmah dan ajarannya menjadi tiga mengilhami bentuk seperti Trikaya atau 3 tubuh Buddha, dan Tripitaka atau 3 keranjang ajaran, serta 3 sumber keselamatan (Schimmel, 2006: 75) dan Trimurti dalam agama Hindu yaitu Brahma (pencipta), Wisnu (pemelihara), siwa (penghancur).



↓
Utara



Gambar 38. Rakit *tiga-tiga* dalam *Bēdhaya Bedhah Madiun* gaya Yogyakarta.



Gambar 39. Secara matematis, segitiga dapat digunakan untuk menjelaskan bahwa tiga hal yang berbeda itu memiliki kedudukan yang sama atau setara. Pemusatan pada satu titik itu menjelaskan bahwa sebetulnya tiga itu adalah satu atau tunggal.

Dengan demikian, diambil dari salah satu rakit dalam pola bedhaya yaitu *rakit tiga-tiga* dan gambar segitiga yang mempunyai tiga garis bertemu pada satu titik kemudian menuju keatas, dapat diketahui bahwa di dalam tari bedhaya memiliki sebuah siklus. Siklus tersebut bisa dinamakan *laku telu* pada kehidupan manusia yaitu lahir, hidup, dan mati. Siklus tersebut bisa di masyarakat Jawa dinamakan *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) (Ahmad, 2019: 17). Siklus tersebut menjadikan bahwa kebutuhan yang bersifat duniawi bukan menjadi utama, karena harus selalu diingat bahwa manusia darimana asalnya dan akan kembali kemana.

Seperti halnya penggunaan *dhuwung* atau keris dalam sebuah pertunjukan bedhaya. Penggunaan keris ini sebagai kelengkapan property dalam pertunjukan. Pada umumnya, keris digunakan saat memasuki bagian klimaks pada sebuah pertunjukan karena isi cerita biasanya memang sedang terjadi peperangan atau pertentangan. Akan

tetapi penggunaan keris dalam tari *Bēdhaya* bukan tidak memiliki arti. Keris digunakan karena keris merupakan salah satu karya asli peradaban negeri ini (Haryoguritno, 2015). Kemudian keris juga memiliki istilah *curiga manjing warangka*, *warangka manjing curiga* yang berarti keris bersatu dalam sarung keris, sarung keris yang bersatu dengan keris. Demikian dapat ditafsirkan bahwa keris (*curiga*) sebagai sifat Ketuhan Yang Maha Esa dan sarung keris (*warangka*) diartikan sebagai manusianya. *Manjing* artinya masuk menjadi satu hingga tidak dapat lepas. Dengan demikian, dapat ditafsirkan sifat Ketuhanan Yang Maha Esa Bersatu padu dalam manusia, manusia Bersatu padu dalam sifat Ketuhanan Yang Maha Esa (Adhikara, 1984).

Curiga manjing warangka, *warangka manjing curiga* ini juga sering dikaitkan dengan cerita Dewaruci bahwa Bima suci mengisahkan keinginan keras Bima untuk menyatukan diri dengan Khalik-Nya atau *unio mystica* Bima (Adhikara, 1984). Pengalaman Bima dalam cerita ini dibagi menjadi tiga tahap: 1) Resi Drona memerintah Bima mencari air di Tirtapawitra di gunung Candradimuka kemudian ke laut, 2) Bima bertemu dengan Dewaruci dan masuk ke dalam gua Garbanya dan menyaksikan berbagai wujud berwarna dan boneka gading, 3) Bima mendapat wejangan terakhir dari Dewaruci tentang Sang Sukma yang memberi hidup kepada sang Pramana. Ketiga tahap yang dialami Bima tersebut menyangkut hubungan antara manusia dengan Tuhan. Suksma dalam wejangan Dewaruci disebut juga 'inti sari' zat yang hidup ditafsirkan sebagai intisari sifat Ketuhanan Yang Maha Esa, yang diemban oleh jiwa manusia dan sebaliknya, jiwa manusia diemban oleh suksma (Utomo, 2006: 123). Semua yang menyangkut hubungan manusia dengan Tuhan, umumnya

mengandung rumusan yang saling *tumpang tindih*. Tuhan dilukiskan memiliki sifat-sifat yang sama dengan manusia, dalam arti insan kamil (Purwadi, 2022: 79). Tentang penyatuan Tuhan dan hambanya ini berpangkal pada satu prinsip yaitu tunggal.

Gerak merupakan elemen dasar sebuah tari yang melibatkan seluruh anggota badan yang terdiri dari kepala, tangan, lengan, badan, dan kaki. Paduan dari elemen dasar yang melibatkan totalitas tubuh membentuk satuan gerak tari yang memiliki makna (Suharti 2017: 148). Tari Bedhaya Bedhah Madiun memuat urutan gerak yang sudah dituliskan pada tabel diatas. Terdapat gerak yang mengalami tiga kali pengulangan yaitu motif *ngenceng*. Pada Bedhaya Bedhah Madiun, pengulangan motif gerak *ngenceng* dilakukan pada saat sebelum menuju *rakit gelar*. Motif *ngenceng* dilakukan enambelas hitungan dan delapan hitungan. Menurut KRT Sasmintadipura (Rama Sas) seluruh gerak-gerak itu dimulainya dari *ngenceng* (wawancara dengan Siti Sutiyah, 2022). Terdapat variasi motif gerak yang diawali dengan *ngenceng* pada Bedhaya Bedhah Madiun yaitu *nggurdha*, *gudhawa asta minggah*, *gidrah*, *lampah imbal*, *impang*, *duduk wuluh*.

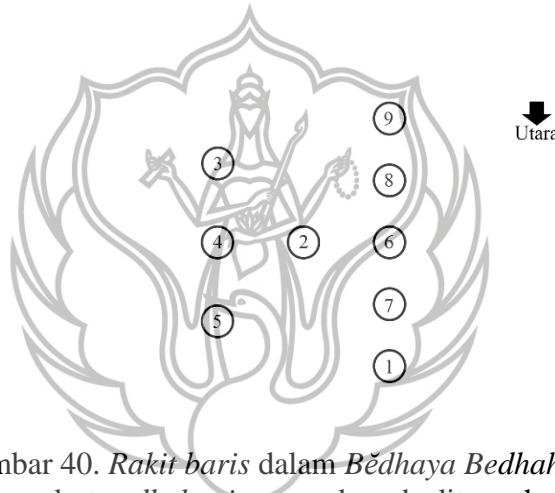
Motif *ngenceng* yang banyak digunakan didalam Bedhaya Bedhah Madiun menurut KRT. Sasmintadipura (Alm) yang disampaikan oleh KRT. Sasmintamurti bahwa *ngenceng* maksudnya konsentrasi senafas dengan *nyawiji*, *nyawiji* itu kan konsentrasi penuh juga dalam filsafat *joged* Mataram, kalau *ngenceng* itu kan yang terdapat dalam tari, karena semua gerak-gerak itu kan mulainya dari *ngenceng* coba (Sasmintamurti, 2022). *Nyawiji* juga dapat disejajarkan dengan *ning* atau *wening*, atau hening cipta, dengan melibatkan seluruh elemen dalam diri untuk satu tujuan atau

hanya bertujuan tunggal dan mengerahkan segala daya dari dalam pribadi untuk satu tujuan secara kompak (sabdalangit.wordpress.com). Hal tersebut oleh Ben Suharto dalam karya ilmiahnya mengemukakan bahwa *ngenceng* dalam pengertian tari tidak berbeda dengan prinsip *tensegrity*, istilah tersebut dikemukakan oleh Buckminster Fuller untuk menjelaskan bahwa alam semesta diatur dalam tata hubungan paradoks yang ia sebut dengan istilah *tensegrity* sebagai gabungan dari dua kata, *tension*, dan *integrity*, atau ketegangan yang sekaligus dalam integritas (Suharto, 1991: 50). *Ngenceng* bila dilihat dari intensitas gerak terjadi ketegangan yang tak nampak namun luapan tenaga yang maksimal (Ellfeldt, 1977: 5). Artinya dalam tari gaya Yogyakarta dengan diawali *ngenceng* dapat menjadikan seluruh sistem anggota tubuh menjadi lebih seimbang, optimal dan terkoordinasi dengan baik. Apabila dikaitkan dengan kehidupan manusia maka ketika akan melakukan sesuatu atau melangkah harus disertai keinginan yang *kenceng* (*ngenceng*) dan dengan tekad yang bulat.

Motif *ngenceng* yang dilakukan dengan enambelas hitungan dan delapan hitungan selain menyiapkan tubuh agar seluruh system tubuh menjadi seimbang, juga memiliki simbol tersendiri. Angka enambelas adalah angka pengukuran dan keutuhan yang sempurna. Semua orang yang menggemari penjumlahan dan perkalian 4 unsur dan angka 4 pada umumnya sebagai keteraturan waktu dan ruang, pasti pernah memakai 16 sebagai 4 kuadrat untuk mengekspresikan kesempurnaan (Schimmel, 2006: 223). Kemudian angka delapan dianggap angka keberuntungan yang menonjol. Kaum muslim mempercayai adanya 7 neraka dan 8 surga, yang menunjukkan bahwa rahmat-

Nya lebih besar daripada murka-Nya. Sejalan dengan 8 surga, mitologi Islam juga mengenal malaikat penyangga singgasana Tuhan (Schimmel, 2006: 159).

Rakit yang terdapat dalam tari *bedhaya* pada umumnya biasanya pada *rakit gelar* terdapat satu yang berpola melengkung atau biasa dinamakan *rakit lumbungan*. Namun dalam *Bedhaya Bedhah Madiun* terdapat *rakit* yang menciri dari tarian ini yaitu *rakit baris*. Pola dari *rakit baris* ini cenderung lurus atau tegas dapat dikatakan senafas dengan cerita *Bedhaya Bedhah Madiun* tentang Panembahan Senapati menyerang Madiun.



Gambar 40. *Rakit baris* dalam *Bēdhaya Bedhah Madiun*

Dilihat dari pola tersebut *endhel pajeg* yang berada ditengah dapat diinterpretasikan sebagai Panembahan Senapati seorang panglima perang yang sedang memimpin pasukannya untuk maju perang

C. Pasemoning Joged dalam Tari Bēdhaya Bēdhah Madiun

Masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII

Pada akhir tahun 1750-an dan awal 1760-an tiga raja Jawa terus berharap bahwa Raja yang telah terpecah menjadi tiga akan berhasil disatukan kembali dengan berbagai cara yang dilakukan (Ricklefs, 2002: 156). Salah satu cara yang dilakukan untuk menyatukan dinasti Yogyakarta dan Surakarta, Yogyakarta dan Mangkunegaran serta

Surakarta dan Mangkunegaran ialah dengan politik perkawinan. Akan tetapi tampaknya ketiganya akan terkungkung dalam harga diri masing-masing sebagai raja dalam sebuah wilayah (Safitri, 2020: 59). Kendati demikian dengan menggunakan perkawinan politik ini sebagai suksesi, logikanya ialah paling sedikit anak keturunan dimungkinkan bisa menggantikan raja di atas tahta. Seperti Pakubuwono III yang memiliki beberapa putri yang sangat dimungkinkan untuk dinikahkan dengan putera mahkota dari Yogyakarta, yang nantinya ada harapan anak cucunya dapat menguasai atas Surakarta maupun Yogyakarta (*trahing Kusuma rembesing madu*) setelah ayah atau mertuanya *mangkat*. Atau, jika dia menghasilkan seorang putra dari perkawinan tersebut, maka putra itu bisa menjadi pewaris kedua kraton (Ricklefs, 2002: 158).

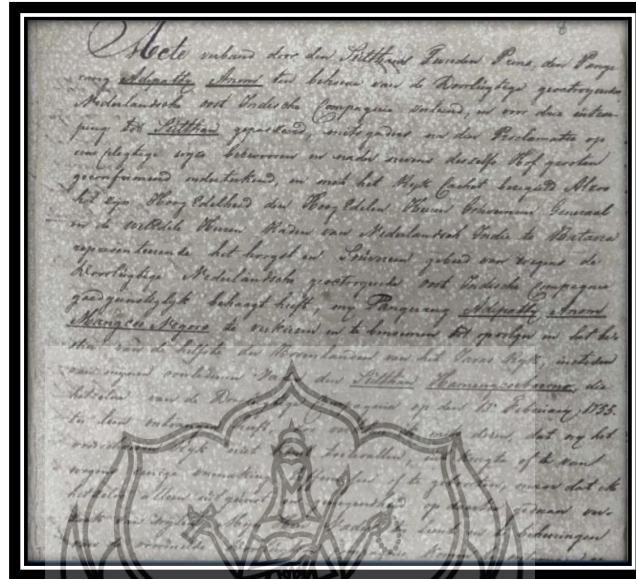
Pada saat itu Pakubuwono III tidak memiliki putra sama sekali, namun Sri Sultan Hamengku Buwono I memiliki lebih dari tiga puluh anak dengan enam belas anak laki-laki. Raden Mas Entho merupakan putera mahkota pertama yang telah dinobatkan saat masih masa pemberontakan, tetapi perilakunya sama sekali tidak menyenangkan (Ricklefs, 2002: 162). Dalam sebuah *babad* disebutkan dosa-dosa sang putra mahkota yang termasuk angkuh, tidak ingin belajar kesusasteraan Jawa, sombong, tidak patuh pada orang tua, serta mempunyai skandal dengan perempuan-perempuan Cina. Pada tahun 1758 Sultan mengundang Raden Mas Entho untuk makan malam bersama, saat itu kesabaran Sultan habis. Beberapa waktu setelah makan malam, pangeran sakit dan delapan hari setelahnya meninggal. Setelah Raden Mas Entho meninggal, Mangkubumi tidak langsung memilih putera tertua berikutnya untuk menggantikan. Namun, Sultan menunjuk puteranya yang termuda saat itu Raden Mas

Sundara atau Mas Timur sebagai warisnya yang masih berumur sepuluh tahun, dan akhirnya bertahta sebagai Hamengkubuwana II (1792 – 1810, 1811 – 1812, 1826 – 1828) yang diberikan gelar tradisional untuk Putra Mahkota Mataram, *Kangjeng Pangeran Adipati Anom Hamangkunegara Sudibya Raja Putra Nalendra Mataram* (Ricklefs, 2002: 163).

Pada awal tahun 1759 putera mahkota yang baru itu dikhitan dan setelah itu Mangkubumi segera melaksanakan politik dengan mempersatukan Jawa melalui perkawinan dengan salah satu putri Susuhunan di Surakarta. Untuk memastikan kemungkinan perkawinan itu, ia mengutus Raden Ayu Juru ke Surakarta, istri mantan patih Pakubuwana II yang baru saja pulang dari Sri Lanka (perasingan politik) (Ricklefs, 2002: 164). Sebelum perjanjian Giyanti Sultan HB I telah meminta agar Natakusuma dipulangkan ke Jawa. Kembalinya Natakusuma diberi gelar Pangeran Juru oleh Sultan dan menjadi penasihat keraton (Ricklefs, 2002: 165). Awal tahun 1760 Pangeran Juru diminta oleh Pakubuwana III datang sendiri ke Surakarta dan Mangkubumi mengizinkannya untuk memperbincangkan kembali agar perkawinan tersebut tetap terlaksana. Namun demikian, Pakubuwana III menolak karena putri-putrinya masih terlalu muda, walaupun sebetulnya putera mahkota juga masih sangat muda. Dengan demikian diplomasi perkawinan sebagai upaya penyatuan dua kerajaan besar Mataram Islam belum tercapai pada periode pasca *palihan nagari*.

Pada masa Sri Sultan Hamengkubuwono VII, Sultan banyak menghadapi tekanan dari pihak colonial Belanda karena kebijakan-kebijakan colonial. Dikatakan

demikian, karena pada sebuah kontrak perjanjian dijelaskan bahwa seluruh aktivitas Kasultanan atas persetujuan Belanda. Berikut kontrak perjanjian tersebut:



Gambar 41. Foto tersebut merupakan *Acte Van Verband* koleksi ANRI nomor K. 10 Yogyakarta, di dalamnya berisi bahwa Belanda yang mengatur segala aktivitas Kasultanan.

Dari kontrak politik tersebut yang “tak lain daripada tangan besi dalam sarung tangan beluduru yang secara perlahan tapi pasti menyumbat nafas kemerdekaan” (Soemarjan, 2009: 17). Sebagai seorang Raja, Sultan HB VII mengambil langkah untuk memperkuat posisinya di hadapan Belanda. Langkah yang diambil ialah dengan membuat jalinan hubungan dengan Kraton Surakarta yaitu dengan menikahkan kerabat raja, entah itu putra atau putri antar dua kerajaan besar itu (Sesana, 2010: 60). Pada saat itu kondisi di Kasunanan Surakarta mendukung dan menguntungkan bagi Sultan Hamengku Buwana VII. Adanya kekosongan kursi untuk putra mahkota karena pernikahan pertama Sunan Paku Buwono X dengan G.K.R. Paku Buwono tidak

melahirkan seorang putera (Safitri, 2020: 67). Kasultanan Yogyakarta memiliki banyak putera yang lahir dari permaisuri, sedangkan Surakarta tidak ada satupun permaisuri yang melahirkan seorang putera. Hal tersebut menjadikan kekacauan pada intern Kasunanan, selain itu adik para Sunan mendesak agar putera mahkota turun pada adik-adik Sunan. Paku Buwono X tetap pada pendirian yang tidak akan mengangkat adiknya, oleh karena hal tersebut maka Paku Buwono X menyetujui perkawinan tersebut. Pada 1912 Sunan Paku Buwono X berkunjung ke Kraton Yogyakarta dengan maksud *nontoni* putri-putri Sri Sultan Hamengku Buwana VII. Setibanya di Kraton Yogyakarta, Sunan disuguh satu lagu *dolanan* yang di kalangan para putri Yogyakarta yang berbunyi:

*“Ca bawa, thek-thek, ja miling, thek, thek,
Sunan Sala tedhak Nyoja nitih montor, thek, thek,
Sing manggihi thek thek, pra putra, thek, thek,
Jejer wolu sing dipundhut nomer telu (Soeratman, 1989: 451)*

“Kawan mari menyanyi, thek thek, jangan melihat, thek, thek,
Sunan Sala datang di Yogya, naik mobil, thek thek
Yang menemui, thek thek, para putra, thek-thek
Berjejer delapan yang diambil nomer tiga.

Isi tembang tersebut dimaksudkan adalah delapan orang putri Sultan HB VII dari GKR. Kencono (permaisuri muda) dan putrinya G.R.Aj. Mursudarinah. Sultan Hamengku Buwono VII sengaja memilih anak-anak GKR. Kencono dengan tujuan untuk mengobati rasa kecewanya dan Pangeran Mangkukusumo (putra GKR. Kencono) atas kegagalannya mejadi putera mahkota. Lamaran Sunan Surakarta atas putrinya tersebut, menjadikan Ratu Kencono sebagai ibu mertua Paku Buwono X, dan ini berarti keinginan Ratu Kencono agar ada salah satu keturunannya menjadi raja terkabul

(Sesana, 2010: 61). Kunjungan tersebut juga dilakukan oleh Sri Sultan Hamengku Buwono VII ke Surakarta untuk menindaklanjuti soal perkawinan yang direncanakan. Peristiwa saling mengunjungi antar dua raja besar ini merupakan sesuatu hal yang luar biasa setelah *palihan nagari*. Seperti halnya saat Paku Buwono X mengunjungi Kraton Yogyakarta, saat Sultan Hamengku Buwono VII mengunjungi Surakarta juga disuguh sebuah *tembang dolanan* yaitu:

*“Witing klapa jawata ing arca pada,
Salugune wong wanita, dhasar nyata,
Sampun nate njajah praja,
Ing Ngayogya Surakarta,*

*Mila akeh wong ayu dhasar mriyayi,
Nanging datan klebu ngati, adhuh gusti,
Sung rewangi pati geni, pitung dina pitung bengi,*

*Wonten banyak nyosor ketos wonten toya,
Bagus alus gusti jeng Sunan Sala, badhe nglamar,
Nglamar putri ing Ngayogya
Kang daleme Mayaretna (Soeratman, 1989: 450 – 451).*

Terjemahan:

“Pohon kelapa dewata di dunia,
Sebenarnya orang wanita, sungguh nyata,
Sudah pernah menjelajah kerajaan,
Di Yogyakarta dan Surakarta

Memang banyak orang cantik dan bersikap seperti priyayi,
Tetapi tidak masuk di hati, duhai gusti,
Saya telah bertapa tidak makan dan tidak minum,
Tujuh hari tujuh malam,

Ada angsa menyosor ketan dalam air,
Bagus halus gusti saya Kanjeng Sunan Sala,
Akan melamar, melamar putri di Yogyakarta,
Yang bertempat di Mayaretna.

Seorang raja besar Susuhunan Paku Buwono X akan menikahi putri dari Sultan Hamengku Buwono VII untuk dijadikan permaisuri merupakan sebuah peristiwa yang sangat luar biasa serta menjadi perbincangan oleh kalangan luar tembok istana. Atas kesepakatan dua raja, pernikahan ditetapkan pada tanggal 27 Oktober 1915.

Setelah peristiwa besar bersatunya kembali Kraton Yogyakarta dan Kasunanan Surakarta, tidak selang lama pada tahun 1920 juga menjadi sebuah memori yang besar dengan bersatunya kembali Kraton Yogyakarta dengan Pura Mangkunegaran yang sebelumnya terjadi sebuah ketegangan selama tujuh generasi. Pada saat perkawinan Paku Buwono X dengan G.K.R. Hemas berlangsung (1915), Mangkunegara VI tidak hadir dengan alasan sakit yang setahun kemudian digantikan oleh adiknya, Mangkunegara VII (1916 – 1944) bernama B.R.M. Soerjo Soeprapto yang merupakan putra dari Mangkunegara V (Wasino, 2019: 29). Sebagai seorang raja yang dikenal berpengetahuan luas dan aktif dalam organisasi-organisasi, pada 7 Oktober 1915 Mangkunegara VII mengajukan kepada pemerintah Hindia Belanda agar para guru Sekolah Desa ditingkatkan kemampuannya dan ditambah jumlahnya untuk tenaga pengajar yang mampu mendidik rakyat dengan baik. Para guru Sekolah Desa harus diposisikan sebagai pemimpin dan pendidik rakyat (Hermono, 2014: 24).

Mangkunegara VII melihat peta politik bahwa ia harus mengambil langkah strategis untuk memperkuat kedudukannya sebagai seorang raja. Strategi yang digunakan oleh Mangkunegara VII yang tidak lain ialah juga menggunakan sebuah perkawinan dengan melamar putri dari Sri Sultan Hamengku Buwono VII yang nantinya akan dijadikan permaisuri. Sri Sultan Hamengku Buwono VII memberikan

kesempatan kembali pada GKR. Kencono untuk memberikan salah satu putrinya. Pada tahun 1918, Mangkunegara VII mengunjungi Kasultanan Yogyakarta untuk nonton putri-putri GKR. Kencono dan Mangkunegara VII jatuh hati pada G.R.Aj. Mursudariyah yang berusia 24 tahun. Kemudian setelah G.R.Aj. Mursudariyah dan Mangkunegara VII menikah pada 7 September 2021, Sri Sultan Hamnegku Buwono VII memberikan nama dan gelar baru bagi G.R.Aj. Mursudariyah dengan nama Gusti Kanjeng Ratu Timoer. Pada saat resepsi pernikahan di Kasultanan Yogyakarta, terdapat Beksan Lawung dan Beksan Trunajaya. Beksan Lawung ini selalu dipentaskan saat pernikahan anak-anak Sultan, karena Lawung dianggap sebagai wakil dari Raja. Kemudian, pada saat acara *ngundhuh mantu* terdapat pertunjukan wayang orang Bali yang merupakan persembahan dari Raja Bali. Ida Agung Anak Agung Bagus Djelantik, raja Karangasem Bali yang membawa 80 orang penari yang disumbangkan untuk menghibur tamu dengan tarian Bali (Hermono, 2014: 31). Perkawinan Mangkunegara VII dengan Ratu Timoer dikaruanai seorang putri bernama G.R.Aj. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardhani. Akibat dari pernikahan antara Mangkunegara VII dengan Gusti Timoer yang merupakan putri dari Sri Sultan Hamengku Buwono VII (1877 – 1921), mulai saat inilah beberapa pertunjukan tari gaya Yogyakarta terdapat di Pura Mangkunegaran karena adanya interaksi budaya. Hal tersebut disebabkan Mangkunegara VII dan Gusti Timoer mengirimkan beberapa penari untuk belajar tari di Kasultanan Yogyakarta disekolahkan di Krida Beksa Wirama Yogyakarta untuk belajar tari *bedhaya* dan *srimpi* (Soeryosoeyarso dan Darmawan, 1992: 13 – 15,

Suharti, 1990: 72 – 76, Sriyadi dan Pramutomo, 2020: 39). *Bedhaya* yang dipelajari ialah *Bedhaya Bedhah Madiun, Srimpi Pandhelori, dan Sari Tunggal*.

Sri Sultan Hamengku Buwono VII mempunyai istri sebanyak 21 dan mempunyai 78 orang anak yang terdiri dari 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). Kedudukan permaisuri kemudian 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). G.K.R. Hemas wafat pada 1892, kemudian disusul oleh sang putera mahkota yang masih berumur 17 tahun wafat setahun setelah G.K.R. Hemas. G.R.M. Pratistha yang kemudian diangkat oleh Sri Sultan Hamengku Buwono VII menjadi putera mahkota sebagai pengganti G.R.M. Akhadiyat dengan gelar Adipati Juminah. Namun demikian, tidak lama gelarnya dicabut kembali karena alasan kesehatan G.R.M. Pratistha. Ketiga kalinya pengangkatan putera mahkota yang jatuh pada G.R.M. Putro, namun putera mahkota meninggal karena sakit keras yang diderita. Sri Sultan Hamengku Buwono VIII atau sebelum naik tahta bernama G.P.H. Puruboyo merupakan putra Sri Sultan Hamengku Buwono VII dari permaisuri G.K.R. Hemas. Pada akhirnya G.P.H. Puruboyo yang diangkat sebagai putera mahkota yang waktu itu G.P.H. Puruboyo masih berada di Belanda. Hal tersebut diketahui dalam naskah *sindhenan* tari Bedhaya Sudira Gambuh B/S 19 yang berisi jalannya pengangkatan putera mahkota, serta *serat kandha* dengan kode B/S 17.

Sebetbyar wahuta, hanenggih ingkang kawiyosaken punika. Lelangen dalem Bedhaya, karsa dalem sampeyan dalem ingkan sinuwun. Kanjeng Sultan Hamengku Buwono Ngabdurrahman Sayidin Panatagama Kalifatullah Ingkang Jumeneng Kaping wolu. Komandurin Werdhe Van Dhe Nederlan Se Le Yo. Grut Opvisir Van Dhe Orde Van Ordhe Nasao. Met Selaver Renester Grut Khri Dher Meklen Bureh Se Is Ordhe Van Dhe Wendhe Sekrun. Grut Khri Van Koneng Lekke Ordhe Van Kamboja. Grut Opvisir Dher Ordhe Van Dhe Krun Van Siyem. Grut Opvisir Dher Ordhe Van Le Yo Pol. Saha Jendral Mayor Ri Wadyabalanipun Sri Maharaja putri ing Nagari Nederlan. Ingkang sudibya angrenggani Karaton dalem ing Yogyakarta Hadiningrat. Karsa dalem hamarsudeng karsa pinudya sinukmeng cipta. Ingkang dadya pamudyaning kawasitan nalika jumenengan dalem kaangkat dening Kanjeng Gupernurmen ingkang ngasta kuwasa ing tanah Jawi sedaya. Eyang dalem Kanjeng Sultan ingkang wicaksana Gupernur Jendral ing Nederlan Hindia. Saha para rat ing Nederlan Hindia sadaya. Saking karsanipun ingkang Eyang Kanjeng Sultan ingkang Gupernur Jendral Mister Yohan Pangdal Grap Van Bureh Setirem kapitadosaken dados wakilipun Kanjeng Tuan ingkang wicaksana Gupernur Jendral ingkang ngasta panguwasa nagari dalem ing Ngayogyakarta hadiningrat sadaya. Ingkang wasta Kanjeng Tuwan P. W. Yongki Yer Rider Dher Ordhe Van Oranye Nasao kala jumeneng dalem Kanjeng tuwan arta siniwaka badhe angangkat ingkang putra ingkang sinuwun Kanjeng Sultan ingkang jumeneng kaping wolu pinarak ing sithinggil binaturana hadi. (Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya utawi Srimpi B/S-17).

Setelah itu, Sri Sultan Hamengku Buwono VII memutuskan untuk *lerah keprabon* (turun tahta) dan bertempat tinggal di pesanggrahan Ambarrukmo. Pada tanggal 8 Februari 1921, G.P.H. Puruboyo kemudian dinobatkan sebagai Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (<https://www.kratonjogja.id/raja-raja/9/sri-sultan-hamengku-buwono-viii>).

Perkawinan antar keluarga besar trah Mataram pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VII tersebut di atas, mengindikasikan adanya peristiwa untuk menyatukan wilayah lewat suatu proses perkawinan. Sementara itu tari *Bedhaya Bedhah Madiun* yang ada sejak masa Sri Sultan Hamengku Buwono VII yang termuat dalam serat

kandha pada manuskrip dengan nomor *B/S- 13, B/S-15, B/S-16, B/S-17, B/S-18* yang juga berisi tentang *serat kandha bedhaya* dan *srimpi*. Kemudian pada masa HB VIII tari Bedhaya Bedhah Madiun dipentaskan kembali (*mutrani*) yang termuat pada naskah nomor (*B/S- 13, B/S-17, B/S-18, B/S-19*). Pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (1921 – 1939) ini juga masih semasa dengan Paku Buwono X (1893 – 1939) dan Mangkunegara VII (1916 – 1944).

Pementasan tari Bedhaya Bedhah Madiun yang terjadi pada masa HB VIII sebagai upaya *mutrani*, dimana masa tersebut merupakan keemasan seni pertunjukan dapat diasumsikan sebagai sebuah bentuk pralambang atau *pasemon*. Dikatakan *pasemon* karena isi cerita dari *Bedhaya Bedhah Madiun* yang terdapat pada *serat kandha* dan *serat pasindhen* merupakan pemberontakan Panembahan Senopati ke kota Madiun dengan membawa pasukan sebanyak 200 orang. Dalam ceritanya ialah seorang pangeran dari timur bernama Panembahan Madiun yang merupakan putra bungsu dari Sultan Tranggana dari Demak. Perkembangan Senapati membuat Panembahan Madiun cemas karena telah merugikan kerajaan Demak dan Pajang. Pembelotan Madiun membuat musuh Senapati meluas hingga perbatasan Pajang. Bahaya ini bertambah besar ketika musuh-musuhnya memakai Madiun sebagai titik tolak serangan terhadap Mataram (Graaf, 1985: 106). Para sekutu mengumpulkan pasukannya yang sangat besar di Madiun. Hal tersebut diketahui oleh Senapati melalui mata-matanya yang kemudian juga mempersiapkan pasukannya. Senapati bersama pamannya yaitu Adipati Mandaraka membicarakan sebuah siasat karena lawannya lebih besar dibanding pasukan Senapati. Diperintahkannya Adi Sara seorang abdi wanita yang cantik untuk

berpura-pura menyampaikan berita bahwa Senapati akan menyerah, dengan harapan Panembahan Madiun akan membubarkan pasukannya. Setelah surat dibaca oleh Panembahan Madiun, ia menerima penyerahan Senapati dan para Bupati yang hadir dimintanya untuk kembali pulang. Adi Sara lalu memohon air cuci Panembahan Madiun untuk diminum gustinya dan didapatnya air tersebut oleh Adi Sara. Panembahan Madiun dengan sangat gembira menerima Senapati sebagai putranya.

Mengenai penyerangan di Madiun, Senapati melihat sebagian musuh tinggal dan yang tinggal dalam keadaan kurang waspada (Graaf, 1985: 107). Lalu Senapati memerintahkan pasukannya untuk melakukan serangan sebelum fajar, dengan mengenakan baju Kyai Gundhil dan mengendarai Kuda Puspa Kencana. Kuda ini juga disebutkan dalam *serat pasindhen* Bedhaya Bedhah Madiun B/S 19: *Angrebaseng anenggih Kitha Madiyun wus dhahut sawadya anitih kuda Kyai Puspa Kencana kang wulup lumpung*. Kemudian Senapati juga melakukan penyerangan melawan Pangeran Surabaya dan pengikutnya. Dengan strategi perang yang sudah dipersiapkan, tantara Jawa Timur dapat dimusnahkan, lalu orang-orang Mataram menjarah dan bergerak menuju Kraton. Setelah kemenangannya dengan senjata keris dan tombak, Senapati juga mampu menaklukkan Retna Dumilah yang memiliki senjata *Kyai Gumarang* putri Pangeran timur, yang mana pada saat itu Panembahan Madiun kaget kekalahan pasukannya dan meninggalkan Madiun serta putrinya menuju Wirasaba. Sebelumnya Retna Dumilah pingsan, putri itu kembali dan berdandan seperti satria bersenjarakan keris, pistol, dan tombak, dengan senjata itulah ia menunggu Senapati di dalam Kraton (Graaf, 1985: 108). Namun demikian Senapati kebal akan senjata-senjata tersebut, pada

akhirnya Retna Dumilah dapat dirangkul oleh Senapati dan dinikahnya. Melalui perkawinan tersebut Senapati terangkat kedudukan di kalangan bangsawan karena Retna Dumilah merupakan cucu dari Tranggana raja terakhir Demak. Cara tersebut Madiun menjadi tunduk di bawah kekuasaan raja baru Senapati (Ham, 2019: 25). Kendati demikian, adapun syarat yang diajukan Retna Dumilah saat dinikahi oleh Senapati ialah nantinya anak keturunan Retna Dumilah harus menjadi raja di Madiun dan Senapati menyetujui, karna dengan begitu trah keturunan Senapati yang menjadi penguasa di Madiun (*trahing Kusuma rembesing madu*).

Penggunaan wanita dalam politik di Jawa bukan sesuatu yang tidak biasa dilakukan. Senapati sebagai pihak yang lemah menggunakan tipu daya dapat dimengerti (Graaf, 1985: 106). Gambaran seperti peristiwa tersebut sudah ada sejak lama oleh sastrawan Jawa, dengan menoleh gaya yang dilakukan Arjuna dalam salah satu contoh ceritanya ialah Arjunawiwaha. Dimana Arjuna mengutus Supraba mendekati Niwatakwaca yang hanya bisa dikalahkan oleh manusia. Saat itu Niwatakwaca ingin merusak surga dan salah seorang dewa yaitu Indra meminta bantuan kepada manusia dan jatuh pada Arjuna. Lalu kemudian diutus Supraba untuk berpura-pura mendekati Niwatakwaca dan akhirnya takluk sampai Supraba mengatakan bahwa dia mau bersama Niwatakwaca tetapi ada satu pertanyaan apa yang membuatnya sangat sakti bahkan dewa tidak bisa mengalahkannya. Niwatakwaca yang terlena oleh Supraba akhirnya mengatakan bahwa kesaktiannya ada di tenggorokan sembari tertawa lebar dengan membuka mulutnya, Arjuna melepaskan panah *pasopati*

ke mulut Niwatakwaca. Perlu diketahui bahwa sebelumnya Arjuna pernah berperang secara fisik dengan Niwatakwaca namun Arjuna kalah.

Hal demikian merupakan salah satu cara Senapati untuk menaklukkan Retna Dumilah yaitu dengan politik perkawinan. Dengan demikian pertunjukan *Bedhaya Bedhah Madiun* menunjukkan adanya keinginan Sultan bahwa nenek moyangnya dalam hal ini Panembahan Senapati pernah berada di posisi yang sama dengan colonial yang juga memperluas kekuasaannya. Pertunjukan ini dapat dimaksudkan sebagai *pasemon* atau sindiran terhadap Belanda secara halus yang saat itu juga memperluas wilayahnya hingga pula Jawa (Yogyakarta). Selain itu perkawinan antara Retna Dumilah dan Panembahan Senapati dapat menghindarkan banyak korban disebabkan peperangan secara fisik menjadi teredam dan memperkuat posisi Senapati di wilayah Madiun. Hal tersebut dapat dimaknai bahwa secara tersirat *Bedhaya Bedhah Madiun* memberi pesan bahwa peperangan (kekerasan) dapat diselesaikan dengan *soft power* (cinta). Dengan kata lain, mengalahkan tidak harus membunuh, dalam *Bedhaya Bedhah Madiun* menggunakan percintaan. Oleh karena hal tersebut, dalam tari *Bedhaya Bedhah Madiun* ini *gendhing* yang digunakan ialah *Gandakusuma*. *Ganda* berarti bau, *Kusuma* berarti bunga, artinya ialah bunga yang harum. Bunga yang harum ini dapat ditujukan kepada Retna Dumilah maupun Panembahan Senapati diakarenakan keduanya merupakan seorang panglima perang yang sama-sama ingin mempertahankan kedudukannya. Sementara *gendhing ketawang* juga menggunakan *ketawang mijil wedaringtyas*. *Wedar* berarti menyatakan dan *tyas* artinya hati yang artinya menyatakan dari hati.

Sebuah penciptaan pertunjukan tidak lepas dari Sultan memiliki konsep serta kepentingan yang kemudian dituangkan dalam tari bedhaya dan disebut *yasana ndalem*. Artinya setiap pertunjukan dapat saja digunakan sebagai media komunikasi yang memiliki sistem symbol dan makna sebagaimana yang terdapat dalam definisi tari menurut B.P.H. Suryodiningrat yaitu *jumbuhing pasemon kalayan pikajenging joged*. Secara mikro atau terbatas *pasemon* adalah sebuah ekspresi, seperti yang terdapat di dalam bausastra Jawa, secara etimologis *pasemon* berasal dari kata *semu*: *glagat sing kawahya ing polatan (praèn)*. *Semu*: semu, semu-semu; *Disemoni*: disindir; *Pasemon*: sindiran, lambang, kiasan, ibarat, air muka, roman muka (Prawiroatmojo, 1980: 69 & 185). Namun demikian *pasemon* terdapat dalam suatu pertunjukan sebagaimana dinyatakan oleh Sultan Hamengku Buwono X dalam pidato Penganugerahan Gelar Doctor Honoris Causa bidang Seni Pertunjukan di Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang menyatakan bahwa: Setiap karya cipta seni itu punya konteks dengan waktu (Sri Sultan Hamengku Buwono X Pidato Penganugerahan Doctor Honoris Causa bidang Seni Pertunjukan, 2011: 7). Pernyataan tersebut sejalan dengan Suzzane K. Langer:

It seems to me possible, though by no means certain, that created form moves us so profoundly because it expresses the emotion of its creator. A work of art is often a spontaneous expression of feeling, i.e., a symptom of the artist's state of mind. If it represents human beings it is probably also a rendering of some sort of facial expression which suggests the feelings those beings are supposed to have. Moreover, it may be said to "express," in another sense, the life of the society from which it stems, namely to indicate customs, dress, behavior, and to reflect confusion or decorum, violence or peace. And besides all these things it is sure to express the unconscious wishes and nightmares of its author (Langer, 1953: 25).

(Bagi saya tampaknya mungkin, meskipun tidak berarti pasti, bentuk ciptaan menggerakkan kita begitu dalam karena mengekspresikan emosi penciptanya.

Sebuah karya seni seringkali merupakan ekspresi perasaan yang spontan, yaitu gejala dari keadaan pikiran seniman. Jika itu mewakili manusia, itu mungkin juga merupakan terjemahan dari semacam ekspresi wajah yang menunjukkan perasaan yang seharusnya dimiliki makhluk itu. Selain itu, dapat dikatakan untuk "mengungkapkan," dalam arti lain, kehidupan masyarakat dari mana ia berasal, yaitu untuk menunjukkan adat istiadat, pakaian, perilaku, dan untuk mencerminkan kebingungan atau kesopanan, kekerasan atau perdamaian. Dan selain semua hal ini pasti mengungkapkan keinginan bawah sadar dan mimpi buruk dari penulisnya).

Sejalan dengan itu Ben Suharto menyatakan bahwa:

It is important to note that spectators often get impression that the Yogyanese dance is expressionless. This is partly true in considering the existence of a concept of effortless facial expression, pasemon. A large part of the spectator impression depends on the dance performer. If the dance performer has a strong inner urge, then conceptually he will be able to express it with his pasemon. If not, he will certainly look expressionless. Prince Suryobrongto described pandangan (focus of the eyes) in various levels leading to the ultimate level, that is pasemon. He said the focus of the eyes is not only matter of technique (outer aspect), but it signifies the inner quality based on the concept of jogè Mataram (Suharto, 1998: 57 – 58).

(Penting untuk dicatat bahwa penonton sering mendapat kesan bahwa orang Yogya menari tanpa ekspresi. Ini sebagian benar dalam mempertimbangkan keberadaan konsep ekspresi wajah yang mudah, *pasemon*. Sebagian besar kesan penonton tergantung pada penari. Jika penari memiliki dorongan batin yang kuat, maka secara konseptual ia akan mampu mengungkapkannya dengan *pasemon*-nya. Jika tidak, dia pasti akan terlihat tanpa ekspresi. Pangeran Suryobrongto menggambarkan *pandangan* (fokus mata) dalam berbagai tingkatan menuju ke tingkat tertinggi, yaitu *pasemon*. Ia mengatakan fokus mata bukan hanya soal teknik (aspek luar), tetapi menandakan kualitas batin berdasarkan konsep *jogè Mataram*).

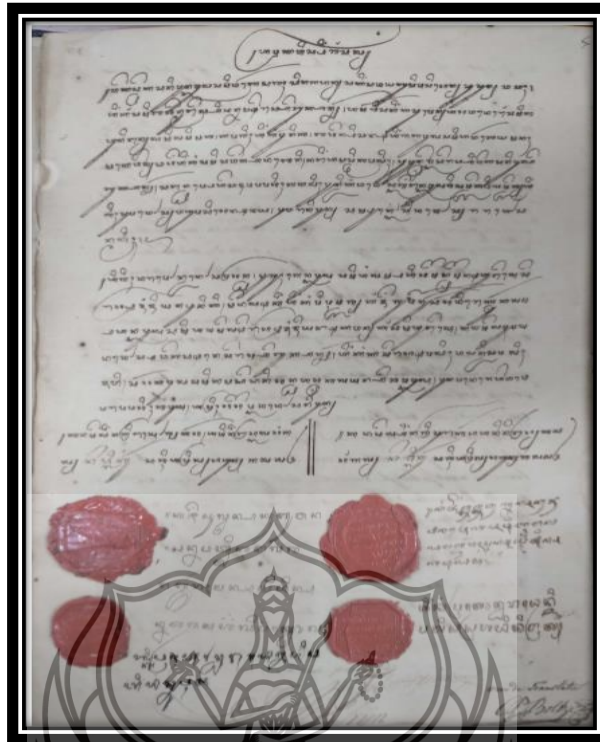
Dari pernyataan tersebut nampaklah suatu pertunjukan itu menunjukkan bahwa ada isyarat atau pesan secara implisit yang ingin disampaikan. Penyampaian pesan tidak melalui gerak-gerak tari, dapat saja pesan tersebut melalui tema cerita dari *Bedhaya Bedhah Madiun*. Naskah tari *Bèdhaya Bedhah Madiun* diketahui ada sejak masa

pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono VII yang kemudian ada upaya *mutrani* (mementaskan kembali) pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII.

Upaya *mutrani* sebuah pertunjukan terlebih tari *Bĕdhaya*, walaupun dalam *serat kandha* dinyatakan sebagai *yasas ndalem* tentu tidak lepas campur tangan *empu* tari dan *empu gendhing* pada masa HB VII dan HB VIII. Salah satu empu tari pada masa tersebut ialah K.R.T. Purbaningrat putra dari G.P.H. Suryamataram yang lahir pada 10 Mei 1865. Pada masa pemerintahan HB VII, K.R.T. Purbaningrat diangkat sebagai Bupati Anom Wedana Agung Punakawan dan diberi mandat untuk menjadi pimpinan dalam bidang seni tari, tembang, dan karawitan di Kraton Yogyakarta. Kemudian pada masa HB VIII menyelenggarakan pertunjukan wayang orang dengan cerita Jowo Semedi, K.R.T. Purbaningrat berperan sebagai Sri Suwela dan dalam pertunjukan Pregiwa Pregiwati memerankan Bethara Kresna. Selain itu, K.R.T. Purbaningrat menciptakan beberapa tari Bedhaya diantaranya adalah *Bĕdhaya Kuwung-Kuwung*, *Bĕdhaya Sapta*, dan *Bĕdhaya Sangaskara*. Terdapat satu tari golek yang diciptakannya yaitu Golek Lambangsari dimana tarian tersebut ialah satu-satunya tari golek yang menggunakan *gendhing ageng*. Dengan demikian, dalam upaya *mutrani* tari *Bĕdhaya Bedhah* Madiun pada masa HB VIII dapat dimungkinkan ialah K.R.T. Purbaningrat memiliki kontribusi yang besar dalam setiap pertunjukannya.

Pada masa HB VIII juga diketahui memproduksi seni pertunjukan secara *massive* dan permisif dalam keadaan Belanda masih di Indonesia. Masa keemasan pertunjukan di Kraton Yogyakarta ini semasa dengan pemerintahan Paku Buwono X (1893 – 1939) di Surakarta. Perkembangan politik di kedua kerajaan ini diasumsikan

ada penyusutan kekuasaan dalam bidang politik, namun di sisi lain dalam perkembangan peradaban maupun kesenian semakin memuncak, mengutamakan kebesaran serta kemegahan. Dalam Disertasi Darsiti menuliskan bahwa perkembangan kebudayaan Kraton Surakarta masa Paku Buwono X disebut sebagai peradaban barokisasi (Soeratman, 1989). Gaya barok merupakan seni yang menonjolkan pada sebuah kemegahan. Oleh karena hal tersebut adanya barokisasi ini juga adanya unsur kesengajaan untuk melakukan pembaratan dalam atribut seni pertunjukan, seperti bertopeng putih untuk mensejajarkan posisi Kraton maupun Kasunan dengan colonial. Semakin putihlah dia artinya semakin dekat dia dengan manusia sesungguhnya (Fanon, 2008: 2). Berkaitan dengan kondisi yang demikian bagi Surakarta maupun Yogyakarta, sesudah perang Diponegara berakhir telah didahului oleh beberapa perjanjian yang isinya memperkuat kedudukan pihak Belanda (Soeratman, 1989: 178). Perjanjian tersebut ditandai dengan beberapa kontrak yang salah satunya ialah tentang pembagian wilayah kekuasaan. Perjanjian baru ini merupakan hasil dari perundingan yang ditengahi oleh Gubernur Pantai Timur Laut Jawa J. R. van den Burgh. Persoalan ini dipicu oleh adanya konflik perbatasan antara pembagian wilayah masing-masing yang tidak jelas. Setelah *palihan nagari* Kasultanan Yogyakarta dan Kasunanan Surakarta memiliki daerah-daerah yang tidak hanya kabur batas-batasnya tetapi juga tumpang tindih letaknya (Marihandono & Juwono, 2008: 31).



Gambar 42. Foto tersebut merupakan *Acte Van Contract* koleksi ANRI nomor K. 10 Yogyakarta, didalamnya disepakati antara Sultan Hamengku Buwono dan Susuhunan Pakubuwono. Isi dari kontrak tersebut seputar pembagian wilayah dan Belanda juga mempunyai hak separuh wilayah yang diinginkan.

Untuk itu di sisi lain seperti halnya Sunan Pakubuwono X maka Sultan Hamengku Buwono VIII lebih mencurahkan perhatiannya pada penyelenggaraan upacara dan pesta di Kraton secara besar-besaran yang merupakan lambang untuk menunjukkan kekuasaan dan kebesaran raja (Soeratman, 1998: 94). Pada masa ini juga penari mendapatkan jaminan kehidupan dari Kraton. Jaminan tersedia melimpah untuk 400 hingga 500 orang diantaranya terdapat 300 atau 400 orang penari. Perintah Sultan semua petugas dan pelaku tidak boleh diterlantarkan atau kekurangan (Wibowo, 1981: 52). Hal ini juga berlaku di Kasunan Surakarta bahwa abdi dalem *bědhaya*

mendapatkan perhatian khusus dari raja dan masa Paku Buwana X, jumlahnya sekitar 100 orang. Yang masih kecil berusia antara sepuluh sampai dua belas tahun mengenakan kain *sabuk wala*, yang lebih besar berusia lima belas tahun masuk kelompok *pinjungan* dan yang telah dewasa masuk kelompok *dodotan*. Setiap bulan mereka mendapat uang F2,00 untuk yang paling muda, F3,00 untuk kelompok kedua, dan F5,00 untuk kelompok ketiga (Soeratman, 1989: 87).

Pengeluaran yang digunakan untuk keperluan seni pertunjukan tidaklah sedikit, padahal saat itu keuangan Kraton kurang stabil. Diketahui margin finansial di Yogyakarta antara *income* dan pengeluaran tetap adalah f5.822,10 per bulan. Kendati demikian, situasi keuangan di Yogyakarta dapat dikatakan jauh lebih sulit dibandingkan dengan Solo. Dampak perang Jawa jauh lebih besar di Yogyakarta dibanding Solo. Tahun 1830 pemerintah tidak siap untuk memberikan bantuannya untuk menalangi utang warga istana. Pada tahun 1833, utang para bangsawan Yogya diperkirakan mencapai f300.000 tetapi sekretaris jendral memerintahkan Residen Valck untuk membiarkannya, atau setidaknya menunjukkan bahwa pemerintah di Batavia tidak punya niat untuk mengambil alih utang tersebut. Situasi keuangan di Yogya menjadi tak tertahankan lagi sehingga pemerintah terpaksa mengeluarkan segala bentuk pinjaman yang akan tampak dari laporan-laporan Kolonial tahun (Houben, 1994: 349). Lebih dari itu, yang terjadi di masyarakat mulai pada tahun 1938 menjadi sebuah keharusan bagi masyarakat petani yang selalu khawatir dengan masalah pajak. Untuk membayar pajak kepala dengan f2.00 setahun, mereka harus menjual beras sebanyak 40 kg, kira-kira untuk anggota keluarganya sebanyak empat

orang untuk satu bulan. Selain itu, dia bisa membayar pajak kepala dengan menjual 100 batang bambu atau 200 butir telur ayam (Soemarjan, 2009: 295). Selain itu, krisis ekonomi yang terjadi di Amerika Utara dan Eropa yang berakibat diberlakukannya kebijakan proteksi secara menyeluruh, ditambah dengan harga-harga yang menurun, tiba-tiba menjerumuskan Indonesia ke dalam suatu krisis ekonomi yang tak pernah sepenuhnya teratasi sebelum penaklukan oleh bangsa Jepang pada tahun 1942 (Ricklefs, 2005: 385). Suatu peringatan bahwa memang Kraton bergantung dalam hal keuangan kepada Kolonial. Serta dengan peristiwa tersebut (pajak) sangatlah menjadi beban masyarakat khususnya para petani. Namun demikian, rasanya Kasultanan dengan dimegahkannya seni pertunjukan seperti dininabobokkan oleh masyarakat di luar Kraton.

Jika dikaitkan dengan seni pertunjukan khususnya *bĕdhaya* yang salah satu pemirsanya adalah dari pemerintahan colonial di dalam teks *kandha* tersebut biasanya juga menyertakan Sultan yang sedang bertahta. Namun terdapat beberapa *serat kandha Bĕdhaya utawi Srimpi* pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII setelah menyebutkan gelar Sultan juga dilanjutkan dengan gelar Belanda:

Sebetbyar wahuta hanenggih ingkang kawiyosaken punika lelangen dalem bedhaya karsa dalem ingkang sinuwun, Kanjeng Sultan Hamengku Buwana Senapati ing Ngalaga Ngabdurrahman Sayyidin Panatagama Khalipatullah ingkang Jumeneng Kaping VIII. Opvisir ring orde van Oranye Nasao Metdheswerden. Saha Jendral Mayor Ring Wadyabalanipun Kanjeng Sri Maharaja Putri ing Nagari Nederlan. Saha Jendral Mayor Ri Wadyabalanipun kanjeng Sri Maharaja Putri ing Nagari Nederlan. Kang sudibya angrenggani Karaton dalem ing Ngayogyakarta. Karsa dalem hamurweng langening beksa Bedhaya, wondene ing ingkang dadya pamudyaning karsa dalem amundhut cariyosipun kagungan dalem serat babad nalikanira eyang dalem (Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya utawi Srimpi B/S-13).

Sebetbyar wahuta. Hanenggih ingkang kawiyosaken punika, lelangen dalem, sampeyan dalem ingkang sinuwun, kanjeng Sultan Hamengku Buwana Senapati ing Ngalaga Ngabdurrahman Sayidin Panatagama Khalifatulla ingkang Jumeneng Kaping VIII. Komandhur in dhe Orde Van Oranye Ne Serlansen le yo. Grut Opvisir Van de Orde Van Oranye Nasao. Met Selaver Rensatar. Grut Kris dher Meklen Bureh se his Orde Van de weh dhi sekrut. Saha jendral Mayor Ri Wadyabalanipun Kanjeng Sri Maharaja putri ing Nagari Nederlan. Inkang sudibya angrenggani Karaton dalem ing Ngayogyakarta Hadiningrat. (Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya utawi Srimpi B/S-15).

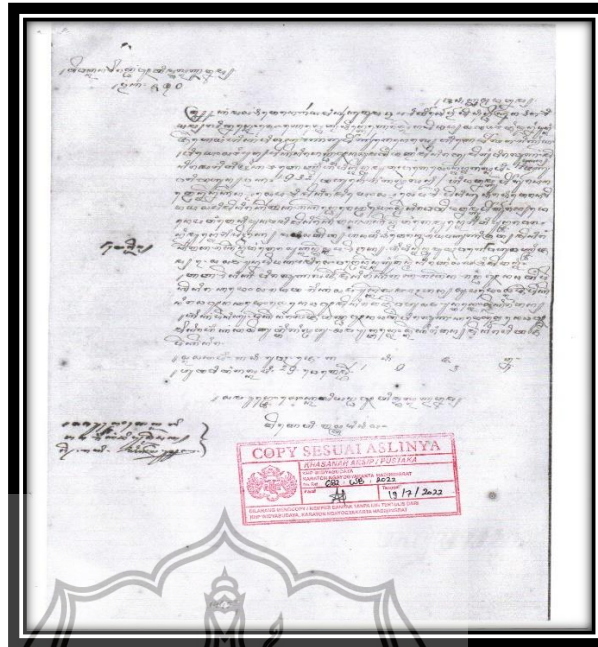
Sebetbyar wahuta, hanenggih ingkang kawiyosaken punika. Lelangen dalem Bedhaya, karsa dalem sampeyan dalem ingkan sinuwun. Kanjeng Sultan Hamengku Buwono Ngabdurrahman Sayidin Panatagama Kalifatullah Inkang Jumeneng Kaping wolu. Komandurin werdhe van dhe Nederlan se le yo. Grut opvisir van dhe orde van ordhe Nasao. Met selaver renester grut khiris dher meklen bureh se is ordhe van dhe wendhe sekrun. Grut khiris van koneng lekke ordhe van Kamboja. Grut opvisir dher ordhe van dhe krun van siyem. Grut opvisir dher ordhe van le yo pol. Het grut kreis van dhe ordhe. Saha Jendral Mayor Ri Wadyabalanipun Sri Maharaja putri ing Nagari Nederlan. Inkang sudibya angrenggani Karaton dalem ing Yogyakarta Hadiningrat. (Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya utawi Srimpi B/S-17)

Serat kandha diatas terdapat di dalam manuskrip tari *Bēdhaya Bedhah Madiun*. Dari beberapa teks *serat kandha* tersebut sangat jelas bahwa termuat gelar-gelar Belanda di dalamnya. Pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII bertahta (1921 – 1942) Belanda masih berada dan menguasai Indonesia. Pengaruh Belanda tentunya sangat besar untuk Indonesia termasuk Kraton Yogyakarta. Teks *Kandha* tersebut juga menyebutkan bahwa pengangkatan tahta oleh Gupernemen: “*Inkang dadya pamudyaning kawasitan nalika jumenengan dalem kaangkat dening Kanjeng Gupernurmen ingkang ngasta kuwasa ing tanah Jawi sedaya*”. (Yang menjadi penasehat saat bertahtanya Sultan yang diangkat oleh Kanjeng Gupernemen yang

menguasai seluruh tanah Jawa). Gelar kebangsawanan yang saling disandingkan karena akibat kontrak perjanjian yang meruntuhkan kekuasaan utama Sultan. Kendati begitu, Belanda masih memperkenankan Sultan menggunakan gelar yang menunjukkan kekuasaannya. Jika di Kasunanan Surakarta masa PB X sesudah upacara resmi berakhir residen dan tamu-tamu undangan lainnya segera meninggalkan tempat pasamuwan, sehingga tarian *Bĕdhaya Ketawang* itu hanya disaksikan oleh Sunan bersama keluarga, kerabat dan para abdi dalem saja. Keadaan ini berubah ketika pada 1920 Sunan mengizinkan permohonan Residen Harloff untuk ikut menyaksikan tarian sakral ritual itu (Soeratman, 1989: 152).

Serat kandha bukan satu-satunya manuskrip atau arsip yang secara eksplisit mendudukan keberadaan Kolonial itu tinggi. Diketahui dari katalog di perpustakaan Widya Budaya Kraton Yogyakarta terdapat bab Sri Maharaja juga selalu melibatkannya (colonial). *Tedhakan serat dhawuh timbalan dalem angka: 650*

Kangmas Pengeran Arya Magkukusuma. Opvisir dher ordhe van dhe krun van Siyam. Letnan Kolonel Banayden Jendral Lansetap. Sarta ajudanipun Kanjeng Eyang kang wicaksana Gupernur Jendral ing Nederlan. Wiyosipun pekenira, andhawuh sadhumateng andi menira Tumenggung Wiraguna, menira maringi priksa dinten jumungah wage tanggal kaping 13 wulan januari tahun angka: 1932 tahun enggal Walandi ing dalem Gupernemen, awentenaken resepsi. Menira miyos resepsi peniku para pangeran sadaya sami menira kersakaken ndherek wiyos menika dhateng dalem Gupernuran dene pangagemipun sami menira kersakaken mengangge munteringipun cara Walandi munten ring perak (Koleksi perpustakaan Widya Budaya Kraton Yogyakarta nomor 1445).

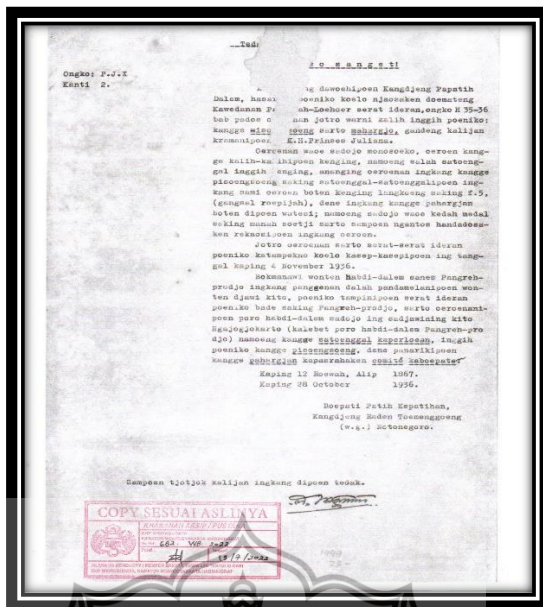


Gambar 43. *Serat tedhakan dahwuh timbalan dalem angka 650.*

Selain itu terdapat di katalog surat bab Sri Maharaja, salah satunya berisi tentang pemberitahuan bahwa Princess Yuliana melahirkan serta merayakannya. *Tedhakan surat tersebut dengan angka: H 24761/ 311/ 13, Bab program mapahargyan babaranipun H.K.H. Prinses Yuliana.*

Dhawuh katur Kawedanan Parentah Luhur Karaton saprang punika, nagari maringaken program mapahargyan babaranipun H.K.H. Prinses Yuliana supados priksa sarta kawradinaken saperlunipun. (Koleksi perpustakaan Widya Budaya Kraton Yogyakarta nomor 1449).

Selain merayakannya, juga Kanjeng Papatih Dalem memerintahkan adanya iuran bersama untuk merayakan pernikahnya H.K.H. Princess Yuliana.



Gambar 44. Serat tedhakan dhawuh timbalan dalem bab mapahargyan lan pisungsungan Princess Yuliana.

Dalam perayaan yang lain yaitu lahirnya anak Princess Yuliana juga diadakannya pementasan wayang orang pada tanggal 12 dan 13 Februari 1938, dimana hadirin diminta untuk mengenakan baju sutra pendek, peniti satu, dan menggunakan sepatu untuk para putri dari almarhum kangmas Adipati Anom. Serta cucu dari istri bupati mengenakan kaos kaki dan sepatu, yang pada pukul 07.30wib berkunjung ke Bangsal Trajumas. Adanya sebuah perayaan besar dari mulai pernikahan, melahirkannya Princess Yuliana hingga lahirnya anak dari Princess Yuliana, semua itu juga karena pengaruh dari kontrak politik. Terdapat satu pasal yang menyatakan bahwa “vasal diharapkan loyal kepada raja atau Ratu Belanda dan kepada Gubernur Jendral Hindia Belanda”.

BAB V

KESIMPULAN

Pada umumnya tari bedhaya ditarikan oleh sembilan penari, namun di Kraton Yogyakarta terdapat juga bedhaya yang ditarikan oleh tujuh penari yaitu Bedhaya Sapta. Bedhaya Bedhah Madiun yang terdapat di Pura Mangkunegaran juga ditarikan oleh tujuh penari. Pola penyusunan tari bedhaya telah memiliki tata aturan tertentu yang sudah baku dan mencari disetiap polanya. Gerakan di dalam tari *bedhaya* merupakan gerak yang abstrak, memiliki nama pada urutan motifnya akan tetapi tidak menggambarkan suatu makna. Tidak ada skema yang menyatu dan konsisten untuk membuat gerakan dan memberinya nama. Pada umumnya bentuk penyajian tari *bedhaya* terdiri dari *kapang-kapang majeng*, *rakit lajur*, *rakit medali lajur*, *rakit mlebeti lajur*, *rakit tiga-tiga*, *rakit gelar*, dan *kapang-kapang mundur*.

Sebuah simbol akan dapat kita pahami ketika kita memahami ide yang dihidirkannya. Bedhaya yang ditarikan oleh sembilan penari berkaitan dengan konsep *babahan hawa sanga*. Ketika seseorang berkeinginan meraih sesuatu dengan cara *bersamadi*, bermeditasi, *mesubudi*, mendekatkan diri pada Tuhan, maka dia harus *pati rasa* (memusatkan pikiran kepada Yang Tunggal), dan *pati raga* menutup sembilan lubang yang menjadi sumber segala nafsu (*amarah, luamah, dan supiah*). Dapat diketahui bahwa di dalam tari bedhaya memiliki sebuah siklus. Siklus tersebut bisa dinamakan *laku telu* pada kehidupan manusia yaitu lahir, hidup, dan mati. Siklus tersebut bisa di masyarakat Jawa dinamakan *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) (Ahmad, 2019: 17). Siklus tersebut menjadikan bahwa kebutuhan yang bersifat duniawi bukan menjadi utama, karena harus selalu diingat bahwa manusia darimana asalnya dan akan kembali kemana.

Penggunaan atribut atau property tari *bĕdhaya* banyak dijumpai menggunakan keris. Keris memiliki istilah *curiga manjing warangka*, *warangka manjing curiga* yang berarti keris masuk kedalam sarung, sarung keris Bersatu dengan keris. Keris digunakan dalam *bĕdhaya* karena memiliki arti *sipat kandel* yang melambangkan ketajaman pikir dan kelembutan hati. *Sipat kandel* ini merupakan pusaka andalan dimana seseorang (dalam hal ini adalah raja) yang memiliki *sipat kandel* kepemimpinannya akan langgeng dan lebih berwibawa. Konon mendapatkan *sipat kandel* ini tidaklah mudah dan melalui proses yang cukup panjang. Maka penggunaan keris dalam tari *bĕdhaya* yang dimana *bĕdhaya* merupakan pusaka seorang raja dan dianggap sebagai *Ratu Gung Binathara* atau titisan dewa, maka hal ini dapat melegitimasi kekuasaan raja bahwa pemimpin yang sebenar-benarnya pemimpin.

Seni pertunjukan istana (tari *bedhaya*), dimana Sultan memiliki konsep serta kepentingan yang kemudian dituangkan dalam tari *bedhaya* dan disebut *yasan ndalem*. Artinya setiap pertunjukan dapat saja digunakan sebagai media komunikasi yang memiliki sistem simbol dan makna sebagaimana yang terdapat dalam definisi tari menurut B.P.H. Suryodiningrat yaitu *jumbuhing pasemon kalayan pikajenging joged*. Tari Bedhaya Bedhah Madiun diketahui sudah ada sejak masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono VII sebagai induk yang paling tua sumbernya melalui naskah *serat*

kandha dan *serat pasindhen*. Kemudian pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII *diputrani* kembali. Proses reproduksi tari *Bedhaya Bedhah Madiun* mengacu pada reproduksi tari *Bedhaya Bedhah Madiun* mengacu pada naskah masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII. *Bedhaya* ini bercerita tentang Panembahan Senapati yang melakukan ekspansi Madiun sebanyak tiga kali dan pada akhirnya Senapati merangkul Retna Dumilah untuk diperistri. Melalui perkawinan tersebut Senapati terangkat kedudukan di kalangan bangsawan karena Retna Dumilah merupakan cucu dari Tranggana raja terakhir Demak. Cara tersebut Madiun menjadi tunduk di bawah kekuasaan raja baru Senapati (Ham, 2019: 25). Kendati demikian, adapun syarat yang diajukan Retna Dumilah saat dinikahi oleh Senapati ialah nantinya anak keturunan Retna Dumilah harus menjadi raja di Madiun dan Senapati menyetujui, karna dengan begitu trah keturunan Senapati yang menjadi penguasa di Madiun (*trahing kusuma rembesing madu*). Cara demikian bukan merupakan cara yang baru di Jawa, dengan meminjam idiom Jawa yaitu *nglurug tanpa bala menang tanpa ngasorake* yang berarti berjuang tanpa masa, menang tanpa ada yang mempermalukan lawan. Walaupun sebelumnya Panembahan Senapati pernah melakukan ekspansi dengan membawa prajurit, namun pada akhirnya Senapati sendiri yang turun tangan. Dari peristiwa pernikahan trah Mataram tersebut dapat dikatakan sebuah rekonsiliasi budaya yang direpresentasikan melalui *Bedhaya Bedhah Madiun*.

DAFTAR PUSTAKA

Manuskrip

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 7. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 10. Koleksi Perpustakaan KHP. Widya Budaya Kraton Yogyakarta.

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

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 14. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 15. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 16. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 17. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Kandha Bedhaya Utawi Srimpi B/S 18. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Pasindhen Bedhaya Utawi Srimpi B/S 19. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Kagungan Dalem Serat Pasindhen Bedhaya Utawi Srimpi B/S 22. Koleksi Perpustakaan KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Arsip Nasional Republik Indonesia

Acte Van Verband halaman 8 – 11. K. 10 Yogyakarta. Koleksi Arsip Nasional Republik Indonesia

Acte Van Contract. K. 10 Yogyakarta. Koleksi Arsip Nasional Republik Indonesia.

Acte Van Vriend. Halaman 13 – 25. K. 10. Koleksi Arsip Nasional Republik Indonesia.

Arsip Widya Budaya

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat atur kasugengan ngleresi dinten wiyosan dalem Kanjeng Sri Maharaja Putri*, nomor 1444. Koleksi Widya Budaya

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat Bab Ndhawuhaken Para Pangeran Ndherek Miyos Wonten Gupernuran Saperlu Ngawontenaken Resepsi*, nomor 1445. Koleksi Widya Budaya.

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat-serat Saking Parentah Luhur Kraton Bab Pisowanan dinten Wiyosanipun Kanjeng Sri Baginda Raja Putri ing Nederland*, nomor 1446. Koleksi Widya Budaya.

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat Saking Riya Prawira Arya Angka 484/T.B, Ngaturaken Serat Saking Kanjeng Gubernur Joogjakarta Katur Pangeran Harya Mangkukusuma bab Parade wonten Alun-alun Ler Yogyakarta Kagem Ngormati Wiyosanipun Princess Juliana*, nomor 1447.

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat Bab Pangeran Mangkukusuma Maringi Priksa Dhumateng Para Pangeran Sadaya Supados Sami Urunan Yatra Minangka Pisungsung Anggenipun Krama Princess Juliana*, nomor 1448.

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Berkas Serat-Serat Saking Kanjeng Gubernur Bab Princess Juliana Kagungan Pasangan Dumugi Pahargyan Babaranipun Princess Juliana*, nomor 1449.

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat Saking Kawedanan Parentah Luhur Kraton Dhumateng Raden Riya Prawira Harja bab Tatanan Lampah-Lampah Wiyos Dalem Taunan Raja wonten Gupernuran*, nomor 1450.

Senarai Arsip KHP. Sri Wandawa Karaton Yogyakarta. *Serat Kanjeng Gouverneur Jogjakarta Perihal akan diadakannya parade dalam rangka perayaan Wiyosanipun Hare Koninklijke Hoogheid Princess Yuliana*, nomor 1451.

Sumber Tertulis:

- Anonim. *Bedhaja Bedhah Mediun*. Koleksi Perpustakaan Reksa Pustaka pura Mangkunegaran, kode G. 42.
- Anonim. 1990. *Konferensi Kritik Tari Dunia Los Angeles Multikulturalisme: Upaya Memahami Tari-Tarian Antarbangsa*. Koleksi Perpustakaan Reksa Pustaka Pura Mangkunegaran, kode G. 352.
- Abdullah, Irwan. 2015. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Yogyakarta. Pustaka Pelajar.
- Adji, Tjandrasih. 2016. Teks Kandha dan Teks Sindhènan Tari Bèdhaya Dalam Naskah-Naskah Skriptorium Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Sebagai Sarana Memahami Kearifan Lokal. *Jurnal Daun Lontar*. Nomor 3, tahun ke 3, 63 – 92.
- Ariyanti, Margi., Yulianto, Vissia Ita., Koapaha, Royke B. 2020. Musik Indisch dalam Perspektif Poskolonial: Studi Kasus Karya Ki Hadjar Dewantara dan Constant van De Wall. *Jurnal Kajian Seni*. Volume 07, No. 01, November 2020: 72-94.
- Balai Bahasa Yogyakarta. 2005. *Kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa)*. Yogyakarta. Penerbit Kanisius.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London. Routledge Published.
- Binangun, Panji Satriyo & Prakoso, Septyanto Galan. Traditional Dance as a Diplomatic Tools Srimpi Sangupati Dance by Pakubuwono IX Against Dutch Colonialism. In *4th International Coference on Social and Political Sciences (IcoSaPS, 2017)*. 163 – 166.
- Brakel, Clara-Papenhuyzen. 1991. *Seni Tari Jawa Tradisi Surakarta dan peristilahannya*. Jakarta. ILDEP-RUL.
- Dillistone, F.W. 2002. *The Power of Symbol*. Yogyakarta. PT. Kanisius.
- Ellfeldt, Lois (Terj. Sal Murgiyanto). 1977. *Pedoman Dasar Penata Tari sebuah Diktat Kuliah*. Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta.
- Fanon, Frantz. 2008. *Black Skin White Masks*. Yogyakarta. Jalasutra.
- Foucault, Michel. 2002. *Power/Knowledge*. Yogyakarta. Benteng Budaya.

- Gandhi, Leela. 1998. *Teori Poskolonial Upaya Meruntuhkan Hegemoni Barat*. Yogyakarta. Penerbit Qalam.
- Ham, Ong Hok. 2019. *Madiun Dalam Kemelut Sejarah: Priyayi dan Petani di Karesidenan Madiun XIX*. Jakarta. PT. Gramedia.
- Hadi, Sumandiyo. 2001. *Pasang Surut Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta. Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Harjanto, Feri Catur. 2020. Hybridity of Beksan Floret Pura Pakualaman Yogyakarta: Postcolonial Studies. *European journal of Education Studies*. Vol. 7, Issue. 5. (295 – 300).
- Harjono, Susilo. *Kronik Suksesi Keraton Jawa 1755 – 1980*. Yogyakarta. Universitas Gadjah Mada.
- Houben, Vincent. J.H. 2002. *Kraton and Kumpeni Surakarta and Yogyakarta, 1830 – 1870 (Terj)*. Yogyakarta. Penerbit Bentang.
- Hughes Felicia-Freeland. 2008. *Komunitas yang Mewujud: Tari Tradisional dan Perubahan di Jawa*. Yogyakarta. Gadjah Mada University Press.
- Irianto, Maladi Agus. 2017. *Interaksionisme Simbolik: Pendekatan Antropologi Merespon Fenomena Keseharian*. Semarang. Penerbit Gigih Pustaka Mandiri.
- Kartodirdjo, Sartono. 1987. *Pengantar Sejarah Indonesia Baru: 1500 – 1900 Dari Emporium Sampai Imperium*. Jakarta. Penerbit Gramedia.
- Langer K, Suzzane (Terj. FX. Widaryanto). 2006. *Problematika Seni*. Bandung. Sunan Ambu Press.
- Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik Kitsch Kontemporer Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta. Gadjah Mada University Press.
- Lombard, Denys. 2008. *Nusa Jawa: Silang Budaya Batas-Batas Pembaratan 1*. Jakarta. Gramedia Pustaka Utama.
- Loomba, Ania. 2016. *Kolonialisme/Pascakolonialisme*. Yogyakarta. PT. Kanisius.
- Margana. 2016. *Sri Sultan Hamengku Buwono VII dan Kedaton Ambarukmo*. Yogyakarta. Dinas Kebudayaan DIY.

- Marihandono, Djoko & Harto Juwono. 2008. *Sultan Hamengku Buwono II Pembela Tradisi dan Kekuasaan Jawa*. Yogyakarta. Banjar Aji Production.
- Nye, Joseph S. 2004. *Soft Power the Means to Success in World Politics*. New York. Public Affairs.
- Rasyadan, Muhammad Farish. 2018. Kontrak Politik 1940 Di Yogyakarta Tahun 1939 – 1942. *Jurnal Pendidikan Sejarah*. Vol. 5, No. 3 (1 – 11).
- Ricklefs, M.C. 2002. *Yogyakarta di Bawah Sultan Mangkubumi 1749 – 1792*. Yogyakarta. Penerbit: Matabangsa.
- Ricklefs, M.C. 2005. *Sejarah Indonesia Modern 1200 – 2004*. Jakarta. PT. Serambi Ilmu Semesta.
- Prawiroatmojo, S. 1980. *Bahasa Jawa – Indonesia*. Jakarta. CV. Haji Masagung.
- Poerwokoesoemo, Soedarisman. 1994. *Kesultanan Yogyakarta dan Kadipaten Pakualaman*. Yogyakarta. PT. Kanisius.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2008. *Postkolonialisme Indonesia Relevansi Sastra*. Yogyakarta. Pustaka Pelajar.
- Safitri, Ilmiawati. 2019. Keraton Yogyakarta Masa Lampau dan Masa Kini: Dinamika Suksesi Raja-Raja Jawa dan Politik Wacana “Raja Perempuan”. *Tesis*. Yogyakarta. UGM.
- Said, Edward. 2001. *Orientalism*. Bandung. Penerbit Pustaka.
- Sesana, Riya. 2010. Intrik Politik dan Pergantian Tahta di Kasultanan Yogyakarta 1877 – 1921. *Tesis*. Depok. UI.
- Schimmel, Annemarie. 2006. *The mystery of Numbers: Misteri Angka-angka dalam Berbagai Peradaban Kuno dan Tradisi Agama Islam, Yahudi, dan Kristen*. Bandung. Pustaka Hidayah.
- Soemardjan, Selo. 2009. *Perubahan Sosial di Yogyakarta*. Yogyakarta. Komunitas Bambu.
- Soedarsono. 1974. *Dance in Indonesia*. Jakarta. PT. Gunung Agung.

- Soeratman, Darsiti. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830 – 1939*. Yogyakarta. *Disertasi*. UGM.
- Suharto, Ben. 1998. *Dance Power: The Concept of Mataya in Yogyakarta Dance*. Bandung. Sastrataya – Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Suryodiningrat, B.P.A. 1934. *Babad Lan Mekaring Joged*. Kolf Buning.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (Translator). 1997. *Of Grammatology*. Maryland. The Johns Hopkins University.
- Sri Sultan Hamengku Buwono X dalam Pidato Penganugerahan Gelar Doctor Honoris Causa Bidang Seni Pertunjukan. ISI Yogyakarta.
- Spradley, James. 2007. *Metode Etnografi*. Yogyakarta. Penerbit Tiara Wacana.
- Suharti, Th. 2015. *Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Yogyakarta. PT. Kanisius.
- Suharti, Th. 1983. *Sekelumit Catatan tentang Tari Puteri Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: ASTI Yogyakarta
- Surtihadi, RM. 2014. Instrumen Musik Barat dan Gamelan Jawa dalam Iringan Tari Keraton Yogyakarta. *Journal of Urban Society's Art*. Vol. 1, No. 1 (27 – 43).
- Wibowo, Fred (Editor). 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta. Dewan Kesenian Provinsi DIY.
- Zoetmulder, P.J (terj. Dick Hartoko). 1985. *Kalangwan Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*. Anggota IKAPI. Penerbit Djambatan.
- Zoetmulder, P.J (terj. Dick Hartoko). 1935. *Manunggaling Kawula Gusti: Pantheisme dan Maonisme Dalam Sastra Suluk Jawa*. Jakarta. PT. Gramedia.

Webtografi:

<https://youtu.be/ehgEC32dEBU>

<https://www.gatra.com/detail/news/471535/gaya%20hidup/menyusuri-jejak-busana-keraton-yogya-di-pameran-abalaluswa>

<https://sabdalangitwordpress.com>