

## BAB IV

### ANALISIS BENTUK DAN ISI

#### A. Muatan Simbol

Tari-tari tradisi istana pada umumnya, khususnya tari tradisi Jawa dapat dikatakan hampir selalu bermuatan filosofi di dalam dan di sebalik sosok fisiknya. Keindahan gerak yang tampak secara fisik atau kasat mata dinikmati dalam balutan tatabusana, riasan wajah, atribut, perhiasan yang ditampilkan dan suara yang diperdengarkan. Kesatupaduan bagian-bagiannya tidak lain merupakan kesatupaduan simbol-simbol yang ditata sedemikian rupa untuk menyuarakan maksud penciptanya.

Oleh karenanya, untuk menatanya kembali seperti yang dimaksudkan oleh pencipta pada masanya sungguh memerlukan ketekunan dan kecermatan. Diperlukan ketekunan karena harus mengurai jalinan aspek-aspeknya yang saling kait-mengkait dan tersembunyi satu di antara yang lain di dalam naskah. Sangat tidak diharapkan bahwa terjadi pertukaran tempat yang tidak seharusnya karena kekurangtekanan melaksanakan penelitian. Kecermatan juga diperlukan untuk memperoleh rancangan yang sesuai, setidak-tidaknya mendekati ungkapan bentuk semula. Kecermatan semakin dituntut ketika sampai pada tahap merangkai dan menyusun gerak. Kecermatan merupakan salah satu faktor yang tidak dapat ditinggalkan yang turut menentukan keindahan sajian suatu tari sebagai sebuah seni yang dinikmati secara visual.

Langkah awal penataan/perancangan kembali tari *Srimpi Nadheg Putri* pada tahun kedua penelitian ini adalah membaca naskah-naskah yang memuat bentuk-bentuk tari putri, terutama naskah *Langen Wibawa*. Naskah *Langen Wibawa* yang telah dialihaksarakan pada tahun 2011, yaitu tahu pertama penelitian oleh Sri Ratna Sakti Mulya (Nyi M.W. Sestrorini) sangat mendukung kelancarannya. Naskah inilah yang menjadi landasan utama dalam melaksanakan penelitian. Sebagian besar data mengenai *Srimpi Nadheg Putri* diperoleh dari dalam naskah yang ditulis pada zaman K.G.P.A.A. IV ini.

Pembacaan data tertulis dilakukan simultan dengan pencermatan terhadap *wedana renggan* yang menghiasi naskah. Menyadari bahwa kegiatan penelitian yang berupa perancangan tari ini mencakup bermacam-macam aspek pembentuk penyajiannya. Aspek-aspek tersebut meliputi musik iringan, tatabusana, tatarias, dan atribut beserta perhiasan yang dipakai. Dengan demikian kegiatan menekankan untuk dilaksanakan seiring dan bersama dengan delapan peneliti lain. Masing-masing berkompeten dan menguasai bidangnya. Kesadaran bahwa penyajian seni pertunjukan tari tidak dapat berdiri sendiri, tetapi mutlak harus bersinergi dan bekerjasama dengan seluruh aspek dan pendukungnya, dimiliki oleh semua peneliti tanpa kecuali.

Tidak diragukan bahwa naskah yang tertulis maupun tergambar berkaitan dengan konteksnya. Oleh karena tulisan maupun gambar-gambar di dalam naskah *Langen Wibawa* berkaitan dengan konteks peristiwa yang terjadi pada masa tertentu, sangat mungkin ungkapan bentuk tarinya tidak terlepas dari peristiwa yang

hendak dikemukakan oleh pemrakarsa atau pencipta tarinya pada masa tersebut pula.<sup>1</sup> Hubungan antara bentuk dan isi merupakan kajian penting dalam penelitian ini, karena temuan awal mengindikasikan bahwa *Srimpi Nadheg Putri* bukan semata-mata dimaksudkan sebagai sajian seni pertunjukan tari yang dinikmati sebagai tontonan.

Pemrakarsa atau penciptanya berkehendak menggambarkan manusia yang baik dan indah seperti tertulis pada bagian tepi atas luar *rerenggan* yang berbunyi *sujalma sari makara uneng*. Manusia yang indah digambarkan dalam fisik perempuan cantik sedikit bungkuk, yang dalam keseharian mendapat sebutan ‘bungkuk udang’. Perempuan dengan postur demikian dianggap memiliki sifat dan daya seksual lebih dibandingkan dengan perempuan lain yang berpostur normal atau tidak ‘bungkuk udang’. Dengan kelebihanannya, perempuan yang baik (*sujalma*), yang menari sedemikian indah (*sari*), dengan perawakan ‘bungkuk udang’ (*makara*), mampu membuat jatuh cinta (*uneng*) pemirsanya. Keindahan yang mampu membuat jatuh cinta dan dipuji dituangkan lagi di dalam bingkai kecil di dalam bingkai besar seperti disebutkan di atas.

Terekam bahwa para perempuan penari berasal dari gunung seperti yang digambarkan di dalam naskah. Mereka diboyong ke Pura Pakualaman kemudian diajarkan adat istiadat istana termasuk juga belajar menari (*Langen Wibawa*, 83—98, 219—220 dan *Babad Pakualaman Jilid III*, 668 seperti dikemukakan oleh

---

<sup>1</sup> Pengamatan terhadap teks tari yang berkaitan atau bahkan menyatu dengan konteksnya dikemukakan dan diuraikan dengan jelas oleh Y. Sumandiyo Hadi dalam bukunya yang berjudul *Koreografi: Bentuk – Teknik – Isi* yang diterbitkan pada tahun 2011 di Yogyakarta oleh penerbit Cipta Media bekerjasama dengan Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

S.R. Saktimulya, 2011: 150—153). Peristiwa demikian analog dengan yang terjadi di kerajaan Karangasem Bali. Para perempuan desa di sekitar wilayah kerajaan Karangasem dibawa masuk ke istana. Di tempat yang baru mereka dilatih menari *Legong Keraton*, yaitu salah satu bentuk tari putri tradisi kerajaan tersebut. Mereka tinggal di lingkungan bangsawan di kerajaan selama proses belajar menari kemudian dikembalikan lagi ke desa-desa asal setelah terampil menarikan tarian khusus ini (I Made Bandem dan Fredrik Eugene deBoer, 2004). Raja Karangasem berusaha menyebarkan tari Legong Keraton ke berbagai wilayah kerajaannya melalui para penari istana yang kembali ke desa masing-masing.

Proses akhir ini yang tidak serupa antara Pura pakualaman dengan kerajaan Karangasem. Para perempuan penari *Srimpi Nadheg Putri* tetap tinggal di dalam istana Pakualaman. Mereka menjadi *priyayi* baru di istana ini dan mendapatkan perlakuan khusus yang lebih baik daripada para *abdi dalem* yang lain. Mereka dibantu dan dilayani ketika harus mempergelarkan tari. Beberapa *abdi dalem* membantu menyiapkan perlengkapan yang akan dipakai dan membantu berbusana, berhias, dserta mengenakan bermacam-macam perhiasan yang diperlukan.

Adapun para perempuan penari Legong Keraton setelah mahir menarikannya di istana Karangasem, mereka dikembalikan lagi ke desa masing-masing oleh raja untuk kembali berbaur ke dalam lingkungan masyarakatnya. Jarang di antara mereka yang kemudian menetap tinggal di istana Karangasem. Berangkat dari

data tersebut dapat dimengerti jika *Srimpi Nadheg Putri* hanya berkembang di Pura Pakualaman, sedangkan Legong Keraton juga berkembang di kalangan masyarakat kebanyakan selain di istana Karangasem.

Data yang menyebutkan tentang perempuan gunung yang beralih tempat dan berubah perilaku menjadi putri-putri istana bertalian dengan gambar gunung dan kupu-kupu dalam *wedana renggan*. Peneliti sependapat dengan S.R. Saktimulya (2010) yang menginterpretasikan bahwa para perempuan gunung tersebut 'bermetamorfosis' seperti ulat-ulat kecil yang menjadi kupu-kupu indah memesona ketika berada di istana. Balutan busana, perhiasan, bermacam-macam pengetahuan yang diajarkan kemudian, dan lingkungan yang dihadapi dalam kehidupan sehari-hari ketika berada di istana Pakualaman memunculkan penampilan yang berbeda.

Kehadiran para perempuan penari yang fenomenal ini barangkali dapat dikaitkan dengan kehadiran regalia yang diperlukan oleh istana pada umumnya. Regalia adalah alat-alat atau benda-benda tertentu penunjang kewibawaan dan kebesaran raja. Kebiasaan memiliki regalia ditemukan di istana-istana di Asia Tenggara (Robert von Heine – Geldern terjemahan Deliar Noer, 1982). Regalia bisa berupa payung kebesaran, senjata tertentu seperti tombak, keris, atau pedang. Di beberapa istana, manusia cebol, waria, kasim, dan penari dapat dipandang sebagai regalia yang diharapkan mampu menjaga kebesaran dan kewibawaan raja. Di samping itu, orang-orang dengan ciri tertentu ini juga mempunyai tugas tertentu pula di istana-istana. Misalnya kasim berperan sebagai penjaga harem raja, waria yang

dikenal sebagai Bissu di istana Gowa Sulawesi adalah penjaga istana yang memiliki kekuatan supranatural, dan orang-orang cebol serta penari berperan sebagai penghibur raja.

Dari zaman ke zaman, perempuan berperan penting karena daya tertentu yang dimiliki. Perempuan mampu menggugah bermacam-macam gagasan terutama yang berkaitan dengan keindahan. Perempuan seringkali menjadi sumber inspirasi bagi seniman dan maestro seni untuk penciptaan karya-karya akbar. Sepenting itu pula, tidak kurang perempuan yang terampil menjadi pelaku seni, sebagaimana halnya para perempuan yang diboyong ke Kadipaten Pakualaman. Pada masa K.G.P.A.A. Paku Alam IV, beberapa perempuan gunung mampu menarik perhatian pemimpin Kadipaten Pakualaman, sehingga memperoleh kesempatan belajar dan menikmati tatacara kehidupan istana dan kemewahan lain yang tidak pernah dimiliki sebelumnya.

Meskipun sudah dikenalkan dan dilatih adat istiadat para bangsawan di dalam tembok istana, tidak dapat dielakkan bahwa tradisi dan kebiasaan yang sudah lebih dulu dialami masih melekat kuat dalam diri para perempuan yang berpindah ke istana. Perilaku *trègèl* dan *kenès*<sup>2</sup> sangat dimungkinkan masih terbawa dan berbaur dengan 'gaya halus' bangsawan. Stilisasi perilaku ini diimplementasikan dalam koreografi yang dirancang. Berbaur dengan perilaku *trègèl* dan *kenès*,

---

<sup>2</sup> *Trègèl* mengandung pengertian spontan yang terkesan tergesa-gesa, sedangkan *kenès* dimengerti sebagai cara berbicara atau perilaku yang kurang tenang, kurang bisa berdiam diri, sehingga mengarah pada perilaku yang berlebihan. Dua istilah Jawa ini banyak digunakan untuk mencandra perilaku perempuan.

mereka kemungkinan juga belum dapat menanggalkan sifat bersahaja sebagaimana masyarakat pedesaan pada umumnya.

Teks berupa gunung dapat dimengerti secara harafiah sebagai asal beberapa penari perempuan. Akan tetapi gunung dapat dimaknakan lebih luas. Gunung sepanjang sejarah budaya manusia merupakan penggambaran titik pusat dunia dan tempat bersemayam Sang Hyang Widhi, Yang Maha Esa, Yang Maha Tinggi, Yang Maha Kuasa, atau sebutan lainnya yang melebihi kuasa segala makhluk di bumi. Ia sering dijumpai melalui bermacam-macam simbolisasi mitologi dan implementasinya dalam kehidupan sehari-hari. Miniaturnya tampak sebagai atap rumah yang melindungi seluruh penghuninya. Dalam cerita pewayangan dijumpai mahkota berbentuk miniatur gunung yang menyimbolkan bahwa pemakainya adalah raja atau penguasa. Miniatur lain adalah nasi *tumpang* yang hampir selalu disertakan dalam sesaji merupakan perwujudan simbolisasinya pula. Kain batik, tenun atau songket, dan sarung tradisional tidak sedikit yang menggunakan motif-motif yang menyimbolkan gunung.

Gunung sebagai suatu benda, tempat, atau ruang memiliki arti yang dalam dan sangat penting seiring konteks budaya masyarakat pemangkunya. Ia dimengerti sebagai simbol wilayah budaya ayam tentrem, kerta raharja, serta thukul kang sarwa tinandur. Gunung juga menerima penafsiran sebagai salah satu budaya



alamiah tempat bersemayam nilai-nilai kesederhanaan, kejujuran, keadilan, mistik, *guyub rukun, rame ing gawe sepi ing pamrih*.<sup>3</sup>

Gunung bersama dengan flora, fauna, dan manusia yang digambar dalam warna-warna putih, kuning, hijau, biru, merah, dan hitam menampilkan lambang warna-warna berbagai unsur alam dalam pandangan tradisi. Putih melambangkan kejernihan dan kesucian air, kuning melambangkan semilir dan kesejukan udara atau angin, hijau dan biru melambangkan kesuburan tanaman, merah melambangkan letupan nyala api, dan hitam melambangkan kesetiaan tanah atau bumi terhadap manusia. Masing-masing dipercaya memiliki kekuatan dan selalu bertautan antara satu dengan lainnya. Gunung dan air merupakan kesatuan dalam sistem kepercayaan yang telah berumur seumur manusia. Gunung atau tanah dan air diciptakanNya agar selalu terjaga harmonis dan dialogis tiada henti bersama dengan manusia, flora, serta fauna sebagai isi dunia. Teks tari bagian awal ini merupakan ungkapan untuk memuliakan keagungan Sang Pencipta melalui gambar-gambar indah yang menghiasinya.

## B. Perancangan Gerak

Data struktur tari *Srimpi Nadheg Putri* tidak tercatat secara lengkap. Keterbatasan dan ketidaklengkapan data tari yang termuat di dalam naskah *Langen Wibawa* merupakan tantangan yang selayaknya dijawab. Sebagaimana struktur tari-tari

---

<sup>3</sup> Slamet Wibowo, 2008, "Kebudayaan Gunung di Megelang" dalam Dorothea Rosa dan Andreas Darmanto, ed. *Budaya Lima Gunung Belum Tergantung Trias Politika*, Magelang: Komunitas Lima Gunung, 162 seperti dikutip dalam disertasi S3 Sekolah Pascasarjana UGM Rr. Paramitha Dyah Fitriyani berjudul "Kreativitas Tari *Soreng* dan *Gupolo Gunung* Komunitas Seni di Desa Banyusidi, Kecamatan pakis, Kabupaten Magelang, Jawa tengah, 2012: 1 dan 2.



tradisi istana yang sangat kuat diikat oleh struktur musik yang menjadi mitra penyajiannya, maka penataan kembali gerakannya banyak bersandar pada struktur musik beserta aspek-aspeknya. Meskipun juga tidak utuh, struktur musik iringannya sangat memberikan arah ketika melacak dan membangun struktur tarinya.

Struktur iringannya secara garis besar dapat dikelompokkan ke dalam tiga bagian yang berurutan dan saling berhubungan. Masing-masing adalah bagian awal, bagian pokok, dan bagian akhir. Walaupun urutan dan nama-nama gending disebutkan, tetapi notasinya tidak sedikit pun dinyatakan secara tertulis. Catatan tertulis mengenai lirik yang digunakan pada *lagon*, *kandha*, dan *bawa* pun tidak dijumpai. Namun demikian, catatan ini bisa dilacak karena hampir semua gending dan struktur tembang yang disebutkan masih dikenal dan diperdengarkan hingga saat ini.

Struktur tarinya diawali dengan gerak berjalan yang dilakukan oleh para penari menuju area tari. Berjalan dimulai dari sisi timur laut atau kiri belakang Sri Paku Alam. Gerak berjalan ditempatkan pada bagian awal, disesuaikan dengan iringan yang disebutkan pada bagian tersebut, yaitu *lagon*. Tidak ada gerak lain –yang ditampilkan dalam tari-tari tradisi istana— selain berjalan menuju dan meninggalkan area tari yang diiringi dengan *lagon*. *Lagon* merupakan serangkaian lagu yang dinyanyikan oleh sejumlah perempuan dan laki-laki di dalam kelompok pemusik atau *pengrawit*. Nyanyian ini seringkali diiringi instrumen gamelan tertentu, yaitu rebab/seruling/gender/gambang. Kadang-kadang hanya instrumen

rebab saja yang digunakan menyertai *lagon*. Instrumen yang digunakan merupakan instrumen yang memiliki karakter lembut/mengalun.

Sesuai dengan sifat dan karakter penyampaian lagunya yang mengalun lembut, maka gerak berjalan dilakukan dengan perlahan-lahan dan lembut pula. Para penari berjalan berurutan melingkar ke kanan mulai dari sisi kiri belakang Sri Paku Alam dan berhenti di tengah arena tari, yaitu tepat di hadapan pemimpin Kadipaten ini. Berada di urutan terdepan adalah peran *batak*, dilanjutkan dengan *jangga*, *jaja*, dan *buncit*. Urutan cara berjalan demikian mengacu pada tradisi yang digunakan dalam pertunjukan tari *Srimpi* pada umumnya di istana ini. Berjalan melingkar ke arah kanan dengan menempatkan 'Yang Ditinggikan' di sebelah kanan diperkirakan merupakan perpanjangan akar *pradaksina* dalam budaya Hindu.

Menjelang sampai akhir akhir *lagon*, para penari kemudian menempatkan diri *lenggah trapsila* atau duduk bersila di tengah area tari berjajar dua ke belakang menghadap ke utara. Pola iringan berikutnya menuntun pada pola geraknya pula. Pada bagian iringan ini yang dinamakan *kandha* mengharuskan penari tradisi dalam sikap duduk bersila. *Kandha* merupakan bermacam-macam penjelasan yang berkaitan dengan tari yang sedang disajikan. Penjelasan dibacakan dalam lagu khusus oleh petugas yang disebut *pemaos kandha* atau pembaca *kandha*. Dalam *kandha Srimpi Nadheg Putri* tertulis berbentuk syair dengan pola yang disebut *asmaradana*. Di dalamnya tertangkap pola lantai yang dimaksudkan dan nama-nama para penarinya sebagai berikut.

*Kandha Sekar Asmaradana*

*Brangta sarining sarimpi,  
kang masyeng ngajeng kang wetan,  
Retna Dewati sang sinom,  
wedana nawang kirana,  
kasembu busana bra,  
kedhaping barleyan gumyur,  
lir murca kinedhepena.*

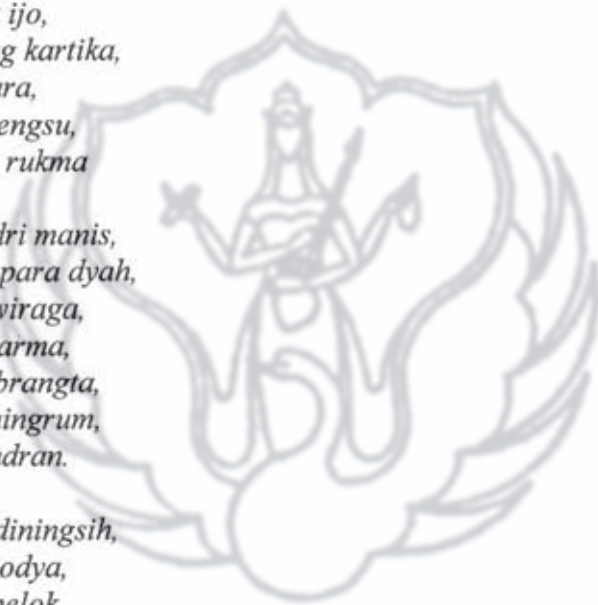
*Wingkingnya sang dyah Retnadi,  
usika amya-maya,  
sinambungan atos ijo,  
asengkang graning kartika,  
kalpika dyi kembara,  
wedan mindha sitengsu,  
umpama jim pura rukma*

*Ngajeng kilen badri manis,  
tuhu mustikaning para dyah,  
tindak gendreh awiraga,  
budyarya susila karma,  
cahyanya agawe brangta,  
den lara Retnadinigrum,  
Lir widadari kaendran.*

*Wuntatnya Retnadiningsih,  
saestu lasing wanodya,  
wedana amelok-melok.  
kasembuh ing widyajenar,  
sinotya her mandaya,  
kapagut panjuta gandrung,  
gandrung akarya la-ela.*

(Jatuh cinta kepada *sarimpi* yang indah,  
yang berada di depan sebelah timur,  
Retna Dewati yang muda,  
wajah bagaikan rembulan,  
memakai busana gemerlap,  
penuh dengan berlian,  
bagai dalam kedipan.

Di belakangnya adalah sang Dyah Retnadi,  
halus indah sekali,  
bersemu kehijauan,



bergiwang ujung bintang,  
 bercincin kembar,  
 wajah bak rembulan,  
 bagaikan peri dari kerajaan emas.

Di bagian depan sebelah barat manis sekali,  
 sungguh permata para puteri,  
 berjalan gemulai berirama,  
 berbudi bertatakrama,  
 sinarnya membuat jatuh cinta,  
 Den Lara Retnadinigrum,  
 Bagai bidadari kahyangan.

Di belakangnya Retnadiningsih,  
 sungguh perempuan yang jarang ditemukan,  
 wajah terang,  
 berpengetahuan tinggi  
 bertabur perhiasan,  
 membuat jatuh cinta,  
 jatuh cinta yang memabukkan).

Maksud utama *kandha* di atas mengelu-elukan kecantikan para penari. Kecantikan salah seorang di antara mereka dipadankan dengan bidadari dari *kaendran* atau istana Dewa Indra. Dewa Indra dalam pewayangan adalah dewa keindahan dan dewa para prajurit serta menjadi pimpinan para *hapsari* atau bidadari (Heru S. Sudjarwo, Sumari, dan Undung Wiyono, 2010: 118). Pada bagian yang lain, mereka dicandra bak Dewi Sumbadra dan Dewi Srikandhi Pujian terhadap kecantikan para penari juga tertulis dalam beberapa lirik yang ditembangkan oleh *pesindhèn* dalam gending-gending pengiringnya.

Dalam *kandha* termuat pula nama-nama keempat penarinya. Tampak bahwa nama-nama para gadis yang berasal dari gunung atau desa telah disesuaikan atau mendapatkan nama-nama baru ketika berada di tempatnya yang baru. Nama-nama yang berciri pedesaan pada masanya tidak lagi digunakan. K.G.P.A.A. Paku Alam

IV berkenan memberikan nama-nama yang lazim digunakan oleh para perempuan di kalangan kerabat istana. Nama-nama mereka di Pura Pakualaman adalah Retna Dewati, Retnadingrum, Retnadi, dan Retnadiningsih.

Pola iringan selanjutnya masih menjadi ikatan pula untuk pola tarinya. Disebutkan bahwa bagian pola iringannya adalah *bawa*. *Bawa* merupakan suatu lirik yang dinyanyikan secara solo oleh *pesindhèn* pada awal iringan tanpa diiringi instrumen gamelan. Lirik digunakan untuk mengawali suatu iringan yang berarti juga mengawali tari yang diiringinya. Dalam bermacam-macam tari tradisi di Pura Pakualaman, penari masih tetap berada pada sikap duduk bersila ketika *bawa* disuarakan.

Pola-pola gerak selanjutnya lebih merupakan interpretasi terhadap gending-gending yang disuarakan sebagai mitra tari. Gerak sembah selalu ditampilkan sebagai pembuka tari, selain juga sebagai penutupnya. Gending yang memberi kesan agung diupayakan untuk dapat diikuti oleh gerakan yang berkarakter senada, tanpa menggunakan banyak variasi yang rumit. Akan tetapi, sebagai penari yang berasal dari gunung, beberapa gerak yang memberi kesan *tregèl*, *kenès*, namun bersahaja berusaha ditampilkan. Dalam bagian ini ditampilkan variasi dan tekanan tertentu untuk mencapainya.

Gerak yang tidak lazim dalam tari tradisi istana, yaitu *nyangking sèrèdan* atau menjinjing *sèrèdan* ditampilkan dalam *Srimpi* ini. *Sèrèdan* adalah ujung kain panjang yang menjuntai yang dipakai oleh perempuan penari atau penari yang berperan sebagai perempuan. *Sèrèdan* tidak pernah dipegang atau *dicangking*

ketika posisi penari sedang berdiri, tetapi dibiarkan menjuntai di sisi kanan, atau kiri, atau belakang kaki disesuaikan dengan arah *seblak* kaki. *Sèrèdan* hanya ditata diarahkan ke belakang kaki pada waktu penari sedang melakukan rangkaian gerak sembah di awal dan akhir tarian. Gerak ini di dalam naskah dilakukan mengacu pada *sasmita* atau tanda yang terdapat di dalam bagian iringannya seperti yang tertulis:

*Pithing kali toya mijil sing gegana,  
Dhasar ayu sèrèdan cinangking asta.*

(*Yuyu* [kepiting yang hidup di sungai] muncul dari angkasa,  
Memang ayu *sèrèdan* dijinjing di tangan.)

Kata *sèrèdan* juga difungsikan sebagai *sasmita* atau pratanda yang menghantarkan atau menunjukkan bahwa gending yang akan digunakan selanjutnya adalah *Gunjang Sèrèt*. *Sasmita* di atas juga masih terbaca memberikan pujian kepada para penari. Pilihan kata yang digunakan di dalam liriknya adalah *pithing kali* yang disebut juga *yuyu* untuk memberi *sasmita* ayu atau cantik. Dalam bukunya yang membahas luas mengenai *Wayang Wong* di Keraton Yogyakarta, R.M. Soedarsono mengemukakan betapa *sasmita* merupakan kata kunci yang penting dalam rangkaian suatu seni pertunjukan tradisi yang dipergelarkan. Dikemukakannya bahwa tidak kurang dari 46 *sasmita* dalam bentuk *wangsalan* di dalam *Serat Kandha Lampahan Mintaraga* (1997: 218).

Berangkat dari isi lirik-lirik yang tertuang di dalam *lagon*, *kandha*, *bawa*, dan *tembang* yang diperdengarkan, maka wujud tari ini pada dasarnya diupayakan sebagai gambaran kecantikan para penarinya. Di dalamnya disisipkan sebagian

perilaku kehidupan sehari-hari para putri istana, misalnya memetik bunga, menangkap kupu-kupu,<sup>4</sup> membatik, dan bercanda. Gerak-gerakannya diharapkan sebagai ekspresi para perempuan gunung yang *kenès, trègèl*, dan bersahaja yang mampu memukau pemirsanya. Namun demikian keanggunan sebagai putri istana juga menjadi jangkauan penampilannya.

Koreografi ini tetap berpijak pada desain atau pola lantai tari *Srimpi* pada umumnya. Desain lantai tersebut meliputi persegi empat bujursangkar dengan semua penari menghadap ke satu arah, bujursangkar dengan semua penari saling berhadapan, bujursangkar dengan semua penari saling membelakangi, bujursangkar dengan semua penari menghadapkan lengan kiri/lengan kanan masing-masing, dan semua penari membentuk satu garis. Pola lantai berubah ketika proses dari satu pola lantai tertentu menuju pola lantai yang lain sedang dilakukan.

Semua desain lantai dan motif gerak dilakukan dalam level yang sama. Misalnya ketika dalam sikap *lenggah trapsila*, *lenggah jèngkèng*, atau berdiri, maka keempat penari melakukannya dalam level yang sama. Demikian pula ketika melakukan motif-motif gerak tarinya dalam sikap berdiri, mereka menggunakan level yang sama. Perbedaan level hanya ditampilkan dalam satu bagian yang memperlihatkan dua penari yang menari dalam sikap berdiri dan dua yang lainnya menari dalam sikap *lenggah jèngkèng*.

---

<sup>4</sup> Penggambaran kupu-kupu seperti yang tergambar pada *wedana renggan* ditampilkan pula dalam tari *Srimpi Nadheg Putri*.

Motif-motif gerak yang digunakan meliputi *kapang-kapang*, *sembahan*, *sembahan laras*, *laras Nadheg Putri*, *ngincup kupu*, *nyerat*, *atur-atur*, *engkyèk kebyok sampur*, *golèk iwak glébagan*, *gagak lincak*, *pendhapan ngglangsur*, *kèngser*, dan *tristik*. Ketiadaan data yang menunjuk langsung pada tema dan pola gerak tarinya serta keterbatasan kemampuan peneliti, membawa pada interpretasi yang mungkin kurang selaras dengan harapan.

