

**DOKUMENTASI
TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA
BERBASIS METODE PENELITIAN ARSIP**

**R.M. PRAMUTOMO
SRIYADI**



**TAMAN BUDAYA YOGYAKARTA
2025**

Dokumentasi Tari Klasik Gaya Yogyakarta Berbasis Metode Penelitian Arsip

Penerbit

UPT Taman Budaya
Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta
Jl. Sriwedani No.1, Yogyakarta
<https://tby.jogjapro.go.id/>

Penanggung Jawab Umum

Dra. Purwati

Penanggung Jawab Teknis

Dyah Wahyu Aprilina, S.I.P., M.P.A.

Penulis

R.M. Pramutomo
Sriyadi

Editor

Aditya Eko Adrianto
Angga Febri Wibowo

Layouter

Nila Aryawati

Cetakan Pertama

xiv + 181 halaman; 15.5 cm x 23 cm
Dicetak di Yogyakarta, November 2025.
HAK CIPTA DILINDUNGI UNDANG-UNDANG

ISBN : 978-623-98370-4-4

Menggunakan Dana Alokasi Khusus Non Fisik-BOP Museum dan Taman Budaya melalui Sub Kegiatan Pelindungan, Pengembangan, Pemanfaatan Objek Pemajuan Kebudayaan di Taman Budaya Yogyakarta Tahun Anggaran 2025, Kementerian Kebudayaan.

PENGANTAR

KEPALA TAMAN BUDAYA YOGYAKARTA

Puji syukur marilah kita panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa, karena atas rahmat dan karunia-Nya, buku *“Dokumentasi Tari Klasik Gaya Yogyakarta Berbasis Metode Penelitian Arsip”* ini dapat tersusun dengan baik.

Penyusunan buku ini merupakan bagian dari upaya Taman Budaya Yogyakarta untuk terus mendokumentasikan, mengkaji, dan menghidupkan kembali khazanah seni tradisi, khususnya tari klasik gaya Yogyakarta yang menjadi salah satu pilar penting kebudayaan Jawa. Dalam perjalanan panjangnya, tari klasik Yogyakarta tidak hanya menjadi ekspresi estetika, tetapi juga media pembentukan karakter, spiritualitas, dan jati diri masyarakat.

Buku ini lahir dari kecintaan yang mendalam terhadap warisan budaya Yogyakarta, khususnya seni tari klasik yang tumbuh dan berkembang di lingkungan keraton serta lembaga-lembaga seni di sekitarnya. Tari klasik gaya Yogyakarta bukan sekadar bentuk gerak indah, melainkan juga cerminan filosofi, tata nilai, dan pandangan hidup masyarakat Jawa yang diwariskan lintas generasi.

Melalui pendekatan **metode penelitian arsip**, karya ini berusaha menelusuri kembali berbagai sumber dokumenter, manuskrip, catatan, dan rekaman yang merekam perjalanan tari klasik dari masa ke masa yang diambil dari koleksi Taman Budaya Yogyakarta. Pendekatan ini menjadi langkah penting untuk memastikan bahwa dokumentasi seni tidak berhenti pada bentuk visual semata, tetapi juga mencakup konteks sejarah, nilai filosofis, dan dinamika sosial yang melingkupinya, bukan hanya sebagai catatan masa lalu tetapi juga sebagai sumber inspirasi bagi masa kini dan masa depan.

Buku *“Dokumentasi Tari Klasik Gaya Yogyakarta Berbasis Metode Penelitian Arsip”* ini hadir atas dukungan anggaran Dana Alokasi Khusus Non Fisik Bantuan

Operasional Penyelenggaraan Museum dan Taman Budaya-Taman Budaya Kementerian Kebudayaan Republik Indonesia Tahun Anggaran 2025 pada Taman Budaya Yogyakarta. Diwujudkan dengan sub kegiatan Pelindungan, Pengembangan, Pemanfaatan Objek Pemajuan Kebudayaan, pada aktivitas Inventarisasi Karya Budaya.

Kami berharap buku ini dapat menjadi rujukan bagi para peneliti, akademisi, seniman, maupun masyarakat luas yang memiliki perhatian terhadap pelestarian dan pengembangan seni tradisi. Lebih dari itu, semoga karya ini menginspirasi lahirnya penelitian-penelitian lain yang memanfaatkan kekuatan arsip sebagai pintu masuk untuk memahami kebudayaan secara lebih mendalam.

Ucapan terima kasih kami sampaikan kepada para penyusun, peneliti, seniman, serta semua pihak yang telah berkontribusi dalam terwujudnya buku ini. Semoga kerja kolaboratif ini menjadi bagian dari komitmen bersama dalam menjaga warisan budaya Yogyakarta agar tetap hidup, relevan, dan memberi makna bagi generasi mendatang.

Yogyakarta, November 2025
Kepala Taman Budaya Yogyakarta

Dra. Purwiati

PROLOG

Puji syukur kami panjatkan kehadiran Tuhan Yang Maha Kuasa atas segala rahmat dan hidayah-Nya yang diberikan kepada kami, sehingga penyusunan buku ini dapat terwujud seperti harapan penulis. Penulisan buku berjudul **Dokumentasi Tari Klasik Gaya Yogyakarta Berbasis Metode Penelitian Arsip** ini didorong oleh sebuah kebutuhan para pegiat bidang seni pertunjukan yang jarang memperoleh sumber informasi atau rujukan yang memenuhi pengkajian sistem pendokumentasian yang berbasis kajian arsip secara mendalam. Tentu saja kebutuhan itu adalah penting dikarenakan pendokumentasian tari klasik gaya Yogyakarta merupakan sejenis kajian genre yang menjadi spesialisasi para pengkaji seni pertunjukan. Untuk itu, pada kesempatan ini perkenankan penulis menyampaikan ucapan terima kasih kepada beberapa pihak yang telah mendorong mewujudkan penerbitan buku ini.

Ucapan terima kasih itu terutama disampaikan kepada Ibu Dra. Purwati selaku Kepala Taman Budaya Yogyakarta atas kepercayaannya untuk menyusun buku ini, khususnya sebagai pengayaan atau referensi bagi kajian-kajian bidang seni tari. Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Editor Saudara Sriyadi S.Sn., M.Sn., yang telah berkenan menata data dan mengkaji sumber riset sampai mempersiapkan *draft* buku ini, dan juga Saudara Nila Aryawati yang berkenan menata *layout* yang telah mengusahakan penataan *cover*, tata letak dan perwajahan maupun tatanan dokumen. Terima kasih juga diucapkan kepada pihak Penerbit. Terima kasih dan penghargaan juga disampaikan kepada beberapa teman, sahabat, para mahasiswa, rekan pengajar, dan kolega di Program Studi Tari, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta. Tanpa motivasi mereka buku ini juga tidak mungkin terwujud.

Tentu saja, pengantar buku ini diilhami oleh sebuah model penelitian berbasis studi arsip. Dalam kajian arsip, segala bentuk dokumen menjadi sumber rujukan utama dari sebuah tahapan riset. Pendekatan ini dipinjam dari disiplin sejarah yang dikenal sebagai *archival studies*. Lokasi penelitian di Yogyakarta adalah hasil revitalisasi dan rekonstruksi tari klasik gaya Yogyakarta yang dikelola oleh Taman Budaya Yogyakarta. Sajian data arsip yang diperoleh dari program revitalisasi dan rekonstruksi tari klasik gaya Yogyakarta tersebut menjadi material utama sajian buku ini.

Melalui buku ini diharapkan dapat memberi transformasi pengetahuan kepada khalayak luas tentang kehadiran berbagai genre tari klasik gaya Yogyakarta yang tersebar di Pura Pakualaman dan beberapa kelompok tari di Yogyakarta yang secara konsisten menggeluti tari klasik gaya Yogyakarta. Dalam buku ini disajikan sepuluh model kajian arsip yang disusun ke dalam format deskriptif dan naratif. Sepuluh karya tari klasik itu antara lain adalah Golek Maya Asmara, Beksan Sang Dharmapara, Beksan Sekarsari, Beksan Sekarjagad, Topeng Surowijoyo, Srimpi Jatining Panembah, Beksan Kamajaya-Ratih, Bedhaya Temanten, Beksan Sihpie–Raden Wijaya, serta Beksan Lawung Alit.

Informasi dari buku ini diharapkan menjangkau khalayak luas dengan mempertimbangkan aspek sosiologis yang melibatkan proses pembinaan, pemeliharaan, dan pengembangan bagi para pegiat tari klasik gaya Yogyakarta. Melalui informasi buku ini juga diharapkan ada secercah harapan bagi para pegiat tari klasik gaya Yogyakarta untuk selalu menggali, mengidentifikasi, mempelajari dan menyajikan tari klasik gaya Yogyakarta di masa depan.

Kajian dalam buku ini bersifat kualitatif, dengan menggunakan metode penelitian arsip sebagaimana asalnya dari metode sejarah, maka di dalam sejarah seni sifat data kualitatif itu dicermati dengan melalui kritik sumber. Selain itu, pendekatan utama dalam pengkajian ini adalah pendekatan etnokoreologi. Pendekatan ini lazim dilakukan dalam spesifikasi metode sejarah seni yang agak

berbeda dengan metode sejarah. Pendekatan etnokoreologi adalah pendekatan dengan menempatkan kedudukan tari sebagai objek multidimensional. Dikarenakan objek tari adalah multidimensi, maka diperlukan pengkajian setiap sisi dimensi yang ada pada objeknya. Pada akhirnya paparan dalam buku ini sengaja dikemas dalam format yang tidak begitu ketat, namun juga tidak meninggalkan kaidah-kaidah metodologis yang standar. Atas dasar itu setiap kupasan dalam bagian per bagian dari buku ini ingin mengajak pembaca mengakrabi kembali sebuah fenomena kreatif yang telah menjadi kenyataan historis dari sebuah model penelitian arsip seni, khususnya tari klasik gaya Yogyakarta. Pilihan etnokoreologi sebagai payung pendekatan disebabkan metode penelitian yang berjenis non lapangan salah satunya bersumber dari data arsip dan dokumen.

Pada akhirnya, buku ini telah hadir di tengah sidang pembaca dengan segala kekurangannya. Sudah barang tentu segala kritik, komentar, tanggapan yang bersifat konstruktif akan selalu diterima dengan senang hati. Penulis sangat menyadari kehadiran buku ini sangat jauh dari kesempurnaan. Namun demikian, buku ini diharapkan turut melengkapi sumber rujukan bagi kajian seni pertunjukan Jawa, khususnya dalam bidang tari klasik gaya Yogyakarta. Akhir kata, silakan membuka lembar demi lembar dan selamat membaca.

Yogyakarta, November 2025
RMP & S.S

DAFTAR ISI

Pengantar Kepala Taman Budaya Yogyakarta	iii
Prolog	v
Daftar Isi.....	viii
Daftar Gambar.....	ix
Bagian I.	
Pendahuluan.....	1
Bagian II.	
Golek Maya-Asmara.....	28
Bagian III.	
Beksan Sang Dharmapara.....	36
Bagian IV.	
Beksan Sekarsari	49
Bagian V.	
Beksan Sekarjagad	59
Bagian VI.	
Topeng Surowijoyo	70
Bagian VII.	
Srimpi Jatining Panembah	86
Bagian VIII.	
Beksan Kamajaya-Ratih	100
Bagian IX.	
Bedhaya Temanten	119
Bagian X.	
Beksan Sihpie–Raden Wijaya	137
Bagian XI.	
Beksan Lawung Alit	152
Bagian XII.	
Penutup	164
Daftar Pustaka	166
Glosarium.....	170
Lampiran	177

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.	Desain kostum Tari Golek Maya-Asmara.....	34
Gambar 2.	Kode QR video Tari Golek Maya-Asmara.....	35
Gambar 3.	Kode QR ragam gerak <i>nggrudha</i> yang digunakan oleh karakter Ramawijaya dalam Beksan Sang Dharmapara	39
Gambar 4.	Kode QR ragam gerak <i>kambeng dhengklik</i> yang digunakan oleh karakter Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara	40
Gambar 5.	Kode QR ragam gerak <i>bapang sekar suwun dengklik</i> yang digunakan oleh karakter Kumbakarna dalam Beksan Sang Dharmapara	41
Gambar 6.	Desain kostum karakter Ramawijaya dalam Beksan Sang Dharmapara	43
Gambar 7.	Desain kostum karakter Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara	45
Gambar 8.	Desain kostum karakter Kumbakarna dalam Beksan Sang Dharmapara	46
Gambar 9.	Kode QR video Beksan Sang Dharmapara.....	48
Gambar 10.	Desain kostum Beksan Sekarsari	56
Gambar 11.	Kode QR video Beksan Sekarsari	58
Gambar 12.	Desain kostum Beksan Sekarjagad	67
Gambar 13.	Formasi berbaris yang digunakan pada bagian awal Beksan Sekarjagad	68
Gambar 14.	Formasi dalam Beksan Sekarjagad yang menyerupai <i>rakit lajur</i> dalam tari <i>bedhaya</i> di Kraton Yogyakarta	69
Gambar 15.	Kode QR video Beksan Sekarjagad	69
Gambar 16.	Desain kain <i>supit urang</i> yang menjuntai di bagian depan ditendang dengan kaki kanan, menghasilkan efek visual yang dinamis serta menjadi salah	

	satu ciri khas gerak dalam tari topeng Yogyakarta	80
Gambar 17.	Kode QR rangkaian gerak penghubung <i>sabetan</i> dalam Topeng Surowijoyo	81
Gambar 18.	<i>Pondongan</i> dalam Topeng Surowijaya yang merepresen-tasikan ungkapan perasaan jatuh cinta	82
Gambar 19.	Desain kostum yang digunakan dalam Topeng Surowijaya.....	83
Gambar 20.	Kode QR video Topeng Surowijoyo	84
Gambar 21.	Sikap <i>mapan ngenceng</i> dalam ragam gerak <i>nggrudha</i> pada Tari Srimpi Jatining Panembah	90
Gambar 22.	Sikap lengan yang merepresentasikan berdoa atau <i>manembah</i> dalam Tari Srimpi Jatining Panembah.....	95
Gambar 23.	Kode QR ragam gerak dalam Tari Srimpi Jatining Panembah yang secara simbolik merepresentasikan <i>manembah</i>	95
Gambar 24.	Desain hiasan kepala Tari Srimpi Jatining Panembah	96
Gambar 25.	Desain kostum Tari Srimpi Jatining Panembah	97
Gambar 26.	Kode QR video Tari Srimpi Jatining Panembah	99
Gambar 27.	Kode QR ragam gerak <i>impur dewa</i> yang digunakan untuk mengungkapkan karakter Bathara Kamajaya dalam Beksan Kamajaya- Ratih	105
Gambar 28.	Kode QR ragam gerak <i>kipat gajahan</i> yang digunakan karakter Bathari Ratih dalam Beksan Kamajaya-Ratih	106
Gambar 29.	Kode QR ragam gerak <i>lampah semang</i> yang digunakan karakter Bathari Ratih dalam Beksan Kamajaya-Ratih	106

Gambar 30.	Kode QR ragam gerak <i>nggrudha</i> yang digunakan karakter Bathari Ratih dalam Beksan Kamajaya-Ratih	107
Gambar 31.	Kode QR ragam gerak yang mengungkapkan suasana mesra antara dua kekasih setelah ragam gerak <i>nggrudha</i> selesai dilakukan	108
Gambar 32.	Kode QR ragam gerak <i>ulap-ulap</i> yang dilakukan secara bersamaan antara karakter Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih	109
Gambar 33.	Kode QR ragam gerak <i>kipat gajahan</i> yang dilakukan secara bersamaan antara karakter Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih... ..	110
Gambar 34.	<i>Pangkon</i> dalam Beksan Kamajaya-Ratih yang secara eksplisit merepresentasikan suasana kasmaran atau percintaan	110
Gambar 35.	<i>Gandhengan asta</i> dalam Beksan Kamajaya-Ratih yang secara eksplisit merepresentasikan suasana kasmaran atau percintaan.....	111
Gambar 36.	Kode QR pola gerak <i>ngliling</i> dalam Beksan Kamajaya-Ratih	111
Gambar 37.	Kode QR ragam gerak <i>muryani busana</i> dalam Beksan Kamajaya-Ratih	112
Gambar 38.	Kode QR ragam gerak <i>dolanan sampur</i> dalam Beksan Kamajaya-Ratih	112
Gambar 39.	Kode QR ragam gerak <i>kicat ukel asta</i> dalam Beksan Kamajaya-Ratih	113
Gambar 40.	Desain kostum karakter Bathara Kamajaya	115
Gambar 41.	Desain kostum karakter Bathari Ratih .	116
Gambar 42.	Kode QR video Beksan Kamajaya-Ratih	118
Gambar 43.	<i>Rakit lajur</i> dalam tari <i>bedhaya</i> gaya Yogyakarta.....	121

Gambar 44.	Kode QR ragam gerak <i>ngenceng</i> yang dibawakan oleh peran <i>endhel, batak, gulu, dhadha, buntil, endhel wedalan ngajeng</i> , dan <i>endhel wedalan wingking</i> , serta ragam gerak <i>ngenceng nyolongi</i> yang dibawakan oleh <i>apit ngajeng</i> dan <i>apit wingking</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	124
Gambar 45.	Kode QR bagian prosesi seserahan dalam Tari Bedhaya Temanten, divisualisasikan melalui pembagian kelompok penari dengan ragam gerak <i>atur-atur</i> dan <i>ulap-ulap</i>	125
Gambar 46.	Kode QR ragam gerak <i>muryani busana</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	126
Gambar 47.	Kode QR pola gerak yang memvisualisasikan <i>balangan gantal</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	127
Gambar 48.	Kode QR pola gerak yang memvisualisasikan <i>mijiki</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	128
Gambar 49.	Kode QR bagian percintaan atau <i>love dance</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	128
Gambar 50.	<i>Gandhengan asta</i> yang secara eksplisit merepresentasikan bagian percintaan dan menegaskan simbolisasi kebersamaan pasangan pengantin dalam Tari Bedhaya Temanten	129
Gambar 51.	Tata rias <i>paes ageng</i> yang digunakan dalam Tari Bedhaya Temanten	130
Gambar 52.	Tata rias korektif yang digunakan dalam Tari Bedhaya Temanten	131
Gambar 53.	Desain kostum yang digunakan peranan <i>batak</i> dan <i>endhel</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	132
Gambar 54.	Desain kostum yang digunakan selain peranan <i>batak</i> dan <i>endhel</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	133

Gambar 55.	(a) <i>rakit lajur</i> , (b) <i>rakit lajur endhel</i> dan <i>batak</i> berhadapan, (c) <i>rakit endhel lumebet lajur</i> , (d) <i>rakit gelar</i> pertama, (e) <i>rakit gelar</i> kedua, (f) <i>rakit</i> penutup bagian inti, (g) <i>rakit</i> untuk bagian <i>mundur</i> dalam Tari Bedhaya Temanten	135
Gambar 56.	Kode QR video Tari Bedhaya Temanten	136
Gambar 57.	Sikap tangan hasil adaptasi seni bela diri Cina yang dipadu-kan dengan tari putri gaya Yogyakarta	139
Gambar 58.	Kode QR pola gerak silat yang digunakan untuk memvisuali-sasikan karakter Dewi Dara Jingga	139
Gambar 59.	Sikap tangan hasil adaptasi seni bela diri Cina yang dipadukan dengan tari <i>putra gagah</i> gaya Yogyakarta	140
Gambar 60.	Kode QR ragam gerak <i>kambeng</i> untuk memvisualisasikan tokoh Raden Wijaya serta ragam gerak hasil kreasi yang mengadaptasi unsur opera Pe-king dan dipadukan dengan tari <i>putra gagah</i> gaya Yogyakarta untuk karakter Jenderal Sihpie	141
Gambar 61.	Raden Wijaya dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya	141
Gambar 62.	Tata rias dan desain hiasan kepala Dewi Dara Jingga	143
Gambar 63.	Desain kostum Dewi Dara Jingga	144
Gambar 64.	Desain kostum Jenderal Sihpie	145
Gambar 65.	Tata rias dan desain hiasan kepala Raden Wijaya	146
Gambar 66.	Desain kostum Raden Wijaya	147
Gambar 67.	Kode QR bagian pertama dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya	148
Gambar 68.	Kode QR bagian kedua dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya	149
Gambar 69.	Kode QR bagian ketiga dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya	150

Gambar 70.	Kode QR video Beksan Sihpie–Raden Wijaya	151
Gambar 71.	Kode QR ragam gerak <i>kalang kinantang</i> dalam Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman	155
Gambar 72.	Sikap lengan <i>kalang kinantang</i> gaya Surakarta yang diterapkan dalam ragam gerak <i>kalang kinantang</i> , Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman	156
Gambar 73.	Sikap lengan <i>kalang kinantang</i> gaya Yogyakarta yang diterapkan dalam ragam gerak <i>kalang kinantang</i> , Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman	157
Gambar 74.	Tata rias Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman	158
Gambar 75.	Penari utama dalam Beksan Lawung Alit di Pakulaman	159
Gambar 76.	Tampak depan para penari Beksan Lawung Alit di Pakulaman	160
Gambar 77.	Tampak belakang para penari Beksan Lawung Alit di Pakulaman	160
Gambar 78.	Kode QR video Beksan Lawung Alit di Pakualaman	163

PENDAHULUAN

A. Arsip Sebagai Sumber Riset Etnokoreologi

1. Etnokoreologi sebagai sebuah disiplin ilmu

Etnokoreologi adalah cabang ilmu yang mempelajari tentang tari yang menjadi bagian dari suatu kelompok atau etnis tertentu. Istilah ini terdiri dari “etno” yang merujuk pada budaya atau kelompok etnis, dan “koreologi” yang mengacu pada studi tentang tarian. Maka dari itu, etnokoreologi mengintegrasikan aspek antropologi budaya, seni pertunjukan, dan studi tentang tari untuk memahami hubungan antara tari dengan nilai, norma, dan identitas budaya suatu masyarakat atau etnis tertentu. Etnokoreologi merupakan disiplin ilmu yang lebih muda dibandingkan dengan etnomusikologi dan dramaturgi pada kajian seni pertunjukan.

Awal keberadaan etnokoreologi tidak lepas dari disiplin ilmu antropologi, seperti yang dilakukan Gertrude Prokosh Kurath, Anya Peterson Royce, maupun Adrienne L. Kaeppler (Suharti 2015). Kurath sekitar tahun 1956 menggunakan istilah koreologi (*choreology*) sebagai ilmu tentang pola-pola gerak. Hal ini terjadi ketika ia mulai berhubungan dengan para antropolog Amerika. Selain itu, Kurath juga pernah memperkenalkan etnokoreografi (*ethnochoreography*) sebagai padanan etnologi tari (*dance ethnology*) (Narawati 2003). Kedua hal tersebut didefinisikan sebagai pengkajian ilmiah tentang tari mengenai segala hal penting yang terkait dengan kebudayaan, fungsi-fungsi keagamaan atau simbolismenya, bahkan juga kedudukannya dalam masyarakat. Dalam perkembangannya, etnokoreografi milik Kurath tersebut menekankan pada pengkajian budaya tari etnik non-Barat berdasarkan teks kebudayaan yang melahirkan budaya tari tersebut (Kurath 1960).

Kata "non-Barat" yang diungkapkan Kurath telah memberikan batasan kajian terkait etnokoreografi yang menjadi cikal bakal etnokoreologi. Sebagai sebuah disiplin, etnokoreologi memiliki fokus kajian pada tarian tradisional yang berkembang dalam masyarakat etnik di luar konteks berbagai budaya di dunia Barat. Maka dari itu, wilayah Indonesia atau wilayah Nusantara dengan keberagaman dan kekayaan tarian tradisional menjadi ladang subur dalam kajian etnokoreologi.

Kajian etnokoreologi ini bertujuan untuk mengungkap makna, peran, dan nilai-nilai yang tersemat dalam suatu tarian etnis yang mencerminkan identitas, warisan sejarah, serta sistem nilai budaya dari etnis tersebut. Hal ini berkaitan dengan pandangan bahwa tari dapat menjadi salah satu bentuk produk budaya dalam suatu masyarakat atau etnis tertentu. Sebagai produk budaya, tari memiliki kedudukan signifikan yang dapat mencerminkan historis, nilai-nilai budaya, dan identitas suatu etnis. Dengan demikian, etnokoreologi membantu dalam memperluas perspektif tentang keragaman budaya di Indonesia serta pentingnya tarian etnis sebagai ekspresi kebudayaan yang unik dan berharga.

Etnokoreologi menjadi sebuah kelompok studi yang berada pada sebuah komunitas yang dikenal dengan nama International Council for Traditions of Music and Dance (ICTM) atau sebelumnya dikenal dengan nama International Folk Music Council (IFMC). Pada konferensi IFMC di tahun 1962 yang diselenggarakan di Zlín, bekas Cekoslowakia telah didirikan sebuah Komisi Tarian Rakyat (Folk Dance Commission). Komisi yang berfokus pada kajian tari rakyat tersebut kemudian pada tahun 1970-an mengubah namanya menjadi Kelompok Studi tentang Etnokoreologi (Study Group on Ethnochoreology). Perubahan nama ini mencerminkan perubahan ruang lingkup kajian yang semula hanya mencakup terminologi tarian menjadi kajian pada berbagai dimensi budaya dan isu-isu lain terkait tari yang menjadi sebuah produk budaya dari suatu etnis.

Kiranya sudah waktunya kita menumbuhkan suatu kebiasaan untuk menyimak sebuah peristiwa tari dengan cara memposisikannya sebagai perwujudan ekspresi budaya (*dance as culture*) atau dalam konteks lingkungan budayanya (*dance in culture*). Hal ini sejalan dengan pakar koreologi (etnologi tari) Gertrude P. Kurath, yang menawarkan kajian ilmiah terhadap tari dalam kaitannya dengan lingkungan budayanya (*cultural setting*) (Kurath 1986). Dengan cara pandang seperti ini, kita bisa menyimak dan memaknai sajian tari secara lebih holistik dengan mengkaji kompleksitas nilai dan konsep budaya yang menyatu di dalamnya.

2. Tari sebagai objek multidimensional

R.M. Pramutomo dkk. (2016) berpendapat, objek material bidang seni tari memiliki kedudukan sebagai objek multidimensional. Pemahaman objek multidimensional ini sudah begitu melekat ke dalam acuan faktual, bahwa tari tidak dapat berdiri sendiri. Hal ini disebabkan, karena sebagai produk budaya suatu masyarakat atau etnis tertentu tari melekat dengan berbagai konteks sosial budaya di mana tarian tersebut hidup dan berkembang. Dalam hal ini, tari dapat dipahami menjadi teks kebudayaan dari suatu masyarakat atau etnis tertentu. Tarian bukan sekadar gerakan tubuh, melainkan juga merupakan refleksi dan terkait erat dengan nilai-nilai, norma, dan identitas budaya suatu masyarakat. Oleh karena itu, tari sebagai objek multidimensional tidak dapat dipahami secara terpisah dengan berbagai konteks yang melingkupinya. Melalui hal tersebut memungkinkan pemahaman yang lebih mendalam tentang hubungan antara tari, budaya, dan masyarakat sebagai pemilik budaya tari tersebut.

Berkaitan dengan kedudukan tari sebagai objek multidimensional, Soedarsono (2007) menuturkan bahwa seni pertunjukan (termasuk tari) merupakan *multi-layered entity* atau entitas multilapis. Artinya, sebuah seni pertunjukan terdiri dari berbagai aspek pembentuk mulai dari pemain (penari), koreografer (untuk tari), penata rias dan busana, penata musik,

penata panggung, penonton, penyandang dana, dsb. Bahkan selain itu, perkembangan seni pertunjukan (termasuk tari) tidak lepas dari keadaan sosial, politik, dan ekonomi. Sifat seni tari sebagai sebuah seni pertunjukan yang sangat kompleks tersebut menjadikan tari sebagai objek multidimensional, bahwa seni tari tidak dapat berdiri sendiri karena melekat dengan berbagai konteks yang melingkupinya. Sifat seni tari sebagai objek yang multidimensional pada bidang kajian etnokoreologi menjadikannya sebagai sebuah pendekatan multidisiplin. Artinya, pendekatan etnokoreologi dibentuk dari landasan pemikiran yang dipinjam dari berbagai disiplin ilmu, namun proporsi *dance studies* ditonjolkan sangat spesifik (Pramutomo dkk. 2016).

Selain itu, berkaitan dengan banyaknya aspek, *layer*, atau dimensi dalam seni tari maka diperlukan batasan kajian. Batasan kajian dapat dibentuk melalui cara memilih *layer* atau dimensi yang menjadi perhatian utama. Maka, di dalam memaparkan *layer* atau dimensi yang menjadi fokus kajian dapat meminjam teori, konsep, sistem, atau metode dari disiplin ilmu lainnya (Soedarsono 2007). Tentunya dalam mengadopsi disiplin ilmu lain harus memperhatikan keselarasan dengan *layer* atau dimensi yang dipilih sebagai fokus kajian. Etnokoreologi adalah salah satu disiplin yang berkembang dari studi tari di dalam konteks kebudayaan. Jadi, dapat dipahami bahwa kehadiran tari merupakan sebuah teks budaya masyarakat atau etnis setempat. Pada disiplin etnokoreologi ini terdapat berbagai aspek yang dihasilkan seperti perubahan nilai, pergeseran estetika, filosofis, makna simbolis, perubahan bentuk, struktur, gaya penampilan atau gaya penyajian, genre, perkembangan artistik, perubahan sosial, dsb. (Pramutomo dkk. 2016).

Sebagai bentuk umpan balik dari peristiwa tari dan pernyataan budaya itu, *Simposium Etnokoreologi Nusantara* di tahun 2007 juga menghadirkan beberapa tokoh lintas bidang. Pada waktu itu salah satu dorongan kuat yang mengemuka sebagai isu sentral diperlukan upaya untuk penegakan etnokoreologi sebagai disiplin tari yang bersifat

multidisipliner. Aspek pernyataan perilaku dan pernyataan budaya dalam kaitannya dengan tari merupakan bagian dari penegakan disiplin etnokoreologi. Salah satu *entry point* dari pernyataan perilaku dan pernyataan budaya itu bisa ditelusuri dari pandangan Desmond Morris ketika menerbitkan buku yang sangat terkenal berjudul *Manwatching: A Field Guide to Human Behaviors* pada tahun 1977. Buku ini kemudian diterbitkan ulang pada tahun 2000 dengan judul sedikit diubah *People Watching: A Field Guide to Human Behaviors* (Morris 1977; 2000).

Dalam salah satu argumennya Morris melihat pernyataan perilaku dan pernyataan budaya dari masyarakat didasarkan dari status manusia sebagai makhluk simbolis sekaligus sebagai *extra-ordinary animals* (Morris 2000). Sampai dengan pandangan ini kehadiran tari sebagai pernyataan perilaku sekaligus sebagai pernyataan budaya memiliki akar yang kuat secara antropologis pada kontekstualitas kehidupan masyarakat kita. Dataran konseptual dalam praktik keterkaitan tari dan kehidupan masyarakat pada akhirnya membawa serta kedua pernyataan perilaku maupun pernyataan budaya itu di dalam ranah antropologis.

Jika kita menempatkan status masyarakat penikmat tari, bahwa masyarakat penonton cenderung menyimak sajian tari, sebagai produk seni atau produk budaya, menggunakan norma-norma yang berlaku umum, atau berdasarkan kebiasaan-kebiasaan yang berlaku di lingkungan budayanya sendiri. Akibatnya, akan terjadi pemahaman atau pemaknaan yang keliru terhadap suatu budaya tari. Terkait dengan ini, pakar antropologi tari Adrienne Kaeppler mengingatkan, bahwa untuk memahami suatu perwujudan budaya seperti tari seharusnya berdasarkan kekhususan tradisi budaya (Kaeppler 1985). Pemahaman tari, dalam kaitannya dengan manusia dan masyarakat yang menciptakannya, tampak belum mengalami peningkatan yang berarti. Mungkin salah satu penyebabnya adalah kecenderungan masyarakat untuk melihat suatu peristiwa tari terlepas bahkan keluar dari lingkungan budaya yang melahirkannya.

Dalam perkembangannya, tampak pendekatan yang dipilih Kurath menekankan adanya pengkajian terhadap budaya tari etnik non-Barat berdasarkan teks kebudayaan yang melahirkan budaya tari tersebut (Frosch; dalam Horton-Fraleigh dan Heinsteins eds. 1999). Sama seperti sebelumnya, hal tersebut dikenal istilah yang diperkenalkan terlebih dahulu, yakni koreologi atau *choreology*. Hanya saja koreologi lebih banyak digunakan di Inggris, karena lebih menyerupai pencatatan tari. Pada akhirnya R.M. Soedarsono (2007) mulai memperkenalkan istilah etnokoreologi sebagai pendekatan baru kajian budaya tari ini dengan spesifikasinya sendiri. Tujuan spesifikasi di sini sangat jelas, yakni mempertajam visi *dance ethnology* yang masih banyak bernaung di bawah bidang antropologi spesifik. Sifat pendekatan etnokoreologi yang kualitatif menempatkan proporsi *dance studies* lebih dominan dibandingkan *dance ethnology*. Ini seperti kritik yang pernah dilontarkan Joan D. Frosch terhadap Kurath bahwa "... *she was not satisfied with limiting the scope of dance ethnology to "ethnic dance" and suggested that "a culturally complete picture" should include "all dance"* (Horton dan Heinsteins ed. 1999).

3. Bentuk penelitian lapangan dan non lapangan dalam etnokoreologi

Dalam penelitian atau kajian seni tari selain dapat menggunakan disiplin etnologi tari (*dance ethnology*) juga dapat menerapkan disiplin antropologi tari (*dance anthropology*). Menurut R.M. Soedarsono (2007) kedua disiplin ilmu tersebut pada dasarnya merupakan suatu kegiatan penelitian tentang tari etnis. Kurath dalam artikelnya yang berjudul *Panorama of Dance Ethnology* yang terbit dalam jurnal *Current Anthropology* Vol. 1 No. 3 tahun 1960 dan Royce dalam bukunya yang berjudul *The Anthropology of Dance* (1980) secara lengkap dapat menjadi buku teks tentang etnologi tari dan antropologi tari. Namun demikian, Soedarsono memiliki pendapat bahwa apabila akan menggunakan kedua disiplin ilmu tersebut maka harus masuk dalam kantung antropologi.

Konsekuensi logis dari hal tersebut adalah harus bernaung di bawah panji-panji disiplin antropologi yang banyak mengandalkan bentuk penelitian lapangan atau etnografi. Hal ini tentunya dapat mempersempit ruang kajian tari karena terikat dengan batasan ruang dan waktu.

Di dalam penelitian lapangan atau etnografi memiliki konteks yang spesifik dan terbatas, terutama berkaitan dengan objek kajian yang harus masih eksis dan dapat dijumpai di lapangan. Berkaitan dengan keterbatasan di atas, Soedarsono memberikan alternatif solusi dengan menggunakan etnokoreologi sebagai sebuah pendekatan kajian budaya tari yang memiliki spesifikasi sendiri. Soedarsono memilih etnokoreologi dengan sasaran kajian tari etnis atau suku bangsa dengan bentuk penelitian lapangan dan/atau non lapangan (Soedarsono 2007). Kedua bentuk penelitian tersebut dapat digunakan untuk memperluas wilayah kajian tari sehingga tidak terikat batasan ruang dan waktu. Hal ini terutama berkaitan dengan teknik pengumpulan data yang dapat mendukung untuk mencapai tujuan riset. Bentuk penelitian lapangan dapat digunakan untuk melakukan riset yang berkaitan dengan objek kajian yang masih eksis dan dapat dijumpai di lapangan, sedangkan bentuk penelitian non lapangan berkaitan dengan objek kajian yang sulit atau bahkan tidak dapat dijumpai di lapangan.

Bentuk penelitian lapangan merujuk pada metode penelitian di mana data dikumpulkan dengan cara melibatkan kehadiran dan interaksi antara peneliti dengan objek kajian di lokasi studi atau di mana tarian yang menjadi objek kajian tersebut hidup dan berkembang. Pengamatan mendalam secara detail dan rinci oleh peneliti terhadap objek kajian di lokasi studi menjadi salah satu karakteristik bentuk penelitian lapangan. Hal ini berbeda dengan bentuk penelitian non lapangan yang tidak membutuhkan kehadiran peneliti di lokasi studi untuk melakukan pengumpulan data. Bentuk penelitian non lapangan umumnya dipilih ketika akses langsung ke lokasi studi tidak memungkinkan atau tidak praktis untuk dilakukan. Penelitian non lapangan ini biasanya diterapkan di berbagai

bidang, termasuk ilmu humaniora sesuai dengan tujuan riset yang dilakukan serta ketersediaan data yang relevan.

Pada bentuk penelitian lapangan dan non lapangan dalam etnokoreologi tentunya masing-masing memiliki karakteristik, keunggulan, dan kekurangan. Pemilihan bentuk penelitian lapangan dan/atau non lapangan ini harus diselaraskan dengan rumusan permasalahan dan tujuan riset yang dilakukan. Bentuk penelitian lapangan umumnya dilakukan dengan objek kajian yang masih eksis dan dapat dijumpai di lapangan, sehingga peneliti secara langsung dengan datang ke lokasi studi dapat melakukan pengamatan secara detail dan rinci terhadap objek kajian. Bentuk penelitian non lapangan pada umumnya dilakukan dengan objek kajian yang sulit bahkan tidak dapat dijumpai di lapangan, sehingga peneliti pada saat datang ke lokasi studi tidak dapat melakukan pengamatan secara detail dan rinci terhadap objek kajian.

Pada bentuk penelitian lapangan dapat memberikan kemungkinan untuk memperoleh pemahaman yang lebih mendalam tentang fenomena yang diteliti. Hal ini disebabkan karena peneliti dapat sangat dekat dengan objek kajian sehingga secara langsung dapat berinteraksi dan bahkan berpartisipasi. Pada bentuk penelitian non lapangan dapat mencakup sampel yang lebih luas dan memperoleh data dari berbagai sumber. Bentuk penelitian non lapangan dapat memiliki keunggulan tidak adanya keterbatasan ruang dan waktu dari sumber data yang digunakan. Hal ini yang membedakan dengan bentuk penelitian lapangan, mengingat tari terikat dengan dimensi ruang dan waktu. Namun demikian, dalam bentuk penelitian non lapangan harus memperhatikan ketersediaan sumber data yang relevan untuk mencapai tujuan riset yang dilakukan.

4. Studi arsip sebagai sebuah metode

Studi arsip (*archival study*) adalah sebuah metode penelitian yang memanfaatkan data dan/atau informasi dari arsip atau koleksi dokumen yang sudah ada. Studi arsip dapat dilakukan untuk berbagai tujuan, seperti memperoleh

pemahaman tentang suatu peristiwa sejarah, melakukan analisis yang berhubungan dengan kebiasaan atau pola perilaku masa lampau, dan/atau mencari sudut pandang baru tentang topik tertentu dari perspektif sejarah. Metode studi arsip umumnya diterapkan dalam berbagai disiplin ilmu yang menghargai pemahaman tentang masa lampau.

Di dalam riset sejarah, studi arsip menjadi sub bagian dari metodologi penelitian yang digunakan. Arsip memiliki kedudukan yang cukup signifikan sebagai sumber informasi dan pusat ingatan dalam studi sejarah. Arsip merupakan rekaman suatu kegiatan sehingga mempunyai peran penting dalam mengungkap peristiwa sejarah (Alamsyah 2018). Hal ini selaras dengan penuturan Ventresca dan Mohr (2002) bahwa studi arsip mampu memberikan informasi mengenai sebuah organisasi (istana, kelompok seni, dsb.), individu, dan kegiatan-kegiatan pada masa lampau. Hal ini disebabkan karena dalam studi arsip melibatkan studi dokumen sejarah yang dibuat di beberapa titik pada masa lampau yang kemungkinan besar dekat dengan peristiwa atau kegiatan yang sedang diamati.

Sumber data utama yang digunakan dalam studi arsip adalah berbagai dokumen yang merekam berbagai peristiwa di masa lampau, sesuai dengan topik riset yang dilakukan. Metode ini melibatkan analisis mendalam terhadap dokumen-dokumen tersebut untuk memahami konteks, kejadian, dan pola-pola yang terjadi di masa lampau. Peneliti melakukan pencarian, evaluasi, serta interpretasi terhadap berbagai dokumen tersebut untuk menjawab rumusan permasalahan dan mencapai tujuan riset yang telah ditentukan.

Dalam evaluasi, peneliti harus memperhatikan keaslian dan keakuratan dokumen serta mempertimbangkan konteks sejarah yang melingkupi pembuatan dokumen tersebut. Hal ini seperti melakukan kritik sumber yang umumnya dilakukan dalam pendekatan sejarah. Kritik sumber ini memiliki kedudukan signifikan dengan tujuan untuk memperoleh keandalan, keakuratan, keberpihakan, serta nilai interpretatif dari setiap sumber yang digunakan. Melalui kritik sumber yang

cermat peneliti dapat memperoleh data yang akurat, terperinci, dan mendalam, serta mengurangi kemungkinan kesalahan interpretasi atau pengaruh bias.

Keunggulan studi arsip sebagai sebuah metode penelitian adalah memiliki sumber data yang dapat melampaui batasan ruang dan waktu. Dalam studi arsip, peneliti dapat memperoleh pemahaman mendalam tentang berbagai perspektif dan konteks yang melingkupi peristiwa atau fenomena masa lampau yang mungkin tidak tersedia pada saat ini. Selain itu, studi arsip memungkinkan dapat dilakukannya studi komparasi atau perbandingan lintas wilayah atau periode waktu tertentu, serta pelacakan perubahan atau evolusi suatu fenomena budaya dari masa ke masa. Studi arsip juga dapat digunakan dalam riset yang menjadi dasar dalam melakukan rekonstruksi atau pemulihan kembali tari-tari tradisi lama. Hal ini dimungkinkan karena adanya ketersediaan sumber data yang tidak terbatas dari segi ruang dan waktu.

Akan tetapi, dari berbagai keunggulan tersebut, studi arsip juga memiliki keterbatasan terutama terkait dengan ketersediaan sumber data dan kesulitan mengakses dokumen yang langka atau terbatas. Tidak adanya keterbatasan ruang dan waktu menjadikan studi arsip sebagai konstelasi yang longgar untuk mendapatkan informasi guna memecahkan suatu problematika dari studi etnokoreologi. Selain itu, studi arsip memiliki ciri keberagaman sumber data dan kecerdikan desain. Hal ini menjadikan studi arsip sangat bervariasi diselaraskan dengan tujuan penelitian, teori, dan perspektif yang digunakan (Ventresca dan Mohr 2002).

5. Kedudukan studi arsip dalam etnokoreologi

Telah dipaparkan sebelumnya, bahwa etnokoreologi berawal dari disiplin ilmu antropologi. Etnokoreologi pada dasarnya memiliki wilayah kajian seperti etnologi tari dan antropologi tari. Namun demikian, R.M. Soedarsono (2007) berpendapat etnologi tari dan antropologi tari menjadi subbagian dari bidang ilmu antropologi. Hal ini menjadikan

adanya keterbatasan metode yang digunakan khususnya dalam pengumpulan data, sebab seorang etnolog tari maupun antropolog tari pada umumnya menjadi etnografer. Artinya, riset yang dilakukan banyak mengandalkan penelitian lapangan atau etnografi tari. Maka dari itu, Soedarsono menawarkan etnokoreologi dengan bentuk penelitian lapangan dan/atau non lapangan.

Tari sebagai sebuah seni pertunjukan terikat dengan dua komponen pokok yaitu ruang dan waktu. Hal tersebut didasarkan dari pendapat Anya Peterson Royce (1980) yang menerangkan bahwa tari merupakan gerak yang hanya dapat diwujudkan dalam kualitas ruang dan waktu. Menurut Sedyawati (1981) seni tari seperti halnya seni musik dan teater yang mempunyai sifat hilang dalam waktu. Seni tari berbeda dengan seni rupa dan arsitektur yang pada hakikatnya mempunyai daya komunikasi terhadap audiens dengan tidak adanya keterbatasan waktu. Selaras dengan hal tersebut, R.M. Soedarsono (1999) menuturkan seni tari menjadi bagian dari seni pertunjukan yang begitu selesai dipresentasikan maka lenyap peristiwa tersebut. Artinya, sifat tari yang terikat dengan ruang dan waktu ini menjadikan suatu tarian akan hilang dan tidak dapat disaksikan atau diamati setelah penari selesai mempresentasikannya.

Seni tari yang memiliki keterbatasan dimensi ruang dan waktu menyebabkan diperlukannya metode khusus sesuai dengan objek dan tujuan riset. Hal ini terutama berkaitan dengan riset yang objek kajian karya tarinya jarang bahkan sudah tidak dipresentasikan lagi, namun masih dikenal masyarakat. Misalnya, seperti Beksan Wireng Bandawala dan Beksan Wireng Gathutkaca Gandrung gaya Mangkunegaran yang sudah tidak diketahui wujudnya akan tetapi masih dikenal namanya. Selain itu, juga terdapat tari Bedhaya Kadukmanis, Bedhaya Kabor, Bedhaya Gandrungmanis, dan Bedhaya Sinom dari Kraton Kasunanan Surakarta yang masih dikenal nama dan gendingnya namun tidak diketahui wujud tariannya. Permasalahan dengan objek kajian tersebut tentunya tidak dapat diselesaikan dengan etnologi tari maupun

antropologi tari. Hal ini disebabkan karena melalui etnografi tari data yang dibutuhkan tidak akan ditemukan. Karya tari yang menjadi objek kajian sudah tidak dapat dijumpai di lapangan.

R.M. Soedarsono dalam bukunya yang berjudul *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* memiliki objek kajian yang tidak bisa dipecahkan dengan etnologi tari maupun antropologi tari. Buku tersebut pada dasarnya merupakan disertasi yang berhasil disusun dengan judul *Wayang Wong: The State Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Berkaitan dengan hal tersebut, Soedarsono menuturkan:

Saya tidak senang dengan *ethnology*, karena yang saya teliti sudah lama. Tidak ada penelitian lapangan. Kalau ke lapangan harus ke makam. Karena, terakhir penelitian saya tahun 1939. Jadi, hanya data prasasti, lalu *kakawin*, lalu sumber-sumber Belanda, dan artefak (Soedarsono 2007).

Selaras dengan paradigma antropologi, etnologi tari, dan antropologi tari memiliki karakteristik dengan objek kajian yang aktual. Artinya, objek kajian yang dipilih harus eksis atau masih sering dipresentasikan oleh masyarakat pemiliknya. Dengan demikian, maka dapat melakukan studi lapangan atau etnografi tari.

Berbeda dengan hal tersebut, etnokoreologi dapat menggunakan bentuk penelitian lapangan dan/atau non lapangan. Melalui paradigma ini dapat membantu studi tari etnis dengan objek kajian yang sudah tidak dapat dijumpai di lapangan namun masih dikenal oleh masyarakat. Hal ini tentunya dengan pertimbangan harus dapat menemukan sumber data akurat dan dapat dipertanggungjawabkan, yang mampu memberikan informasi terkait objek kajian. Mengingat, keterbatasan ketersediaan dan aksesibilitas sumber data dalam studi arsip meskipun memiliki keunggulan terkait sumber data yang dapat melampaui batasan ruang dan waktu.

Studi arsip dalam etnokoreologi memiliki kedudukan menjadi suatu metode - khususnya dalam teknik pengumpulan data - dalam bentuk penelitian non lapangan. Melalui studi arsip dapat dimungkinkan untuk menutup kekurangan dari bentuk penelitian lapangan (etnografi). Hal ini selaras dengan pendapat Ventresca dan Mohr (2002) yang menyatakan bahwa dalam perkembangannya studi arsip sering kali digunakan sebagai alat untuk melengkapi strategi penelitian lainnya, seperti metode lapangan dan survei. Studi arsip pada dasarnya diadopsi dari disiplin ilmu sejarah, namun sudah diadaptasi sesuai kebutuhan terkait dengan rumusan permasalahan dan tujuan riset yang dilakukan. Jadi, melalui studi arsip terdapat kemungkinan untuk melakukan riset dengan objek kajian karya tari yang jarang atau bahkan sudah tidak dipresentasikan namun masih dikenal oleh masyarakat.

Dalam etnokoreologi, studi arsip mengacu pada penggunaan dokumen untuk melakukan analisis tari dalam konteks budaya dan sejarah, yang mencerminkan pandangan bahwa tari merupakan ekspresi budaya dari suatu masyarakat atau kelompok etnis tertentu. Dengan menggunakan studi arsip, memungkinkan para peneliti etnokoreologi atau etnokoreolog untuk menyelidiki sejarah, perkembangan dan evolusi, serta konteks budaya di balik praktik tari sebagai representasi budaya suatu etnis. Para peneliti tersebut dapat mempelajari perubahan dalam gaya tari atau presentasi tari, peran tari dalam kehidupan suatu etnis atau masyarakat pemilik kebudayaan, dan interpretasi berbagai gerakan tari dari waktu ke waktu. Seperti halnya pada studi sejarah, peneliti dalam melakukan studi arsip dalam etnokoreologi harus melakukan pengumpulan sumber data, telaah sumber atau evaluasi data, dan interpretasi data.

Pada tahun 2021 Kemantren Langenpraja Pura Mangkunegaran mereaktualisasi Beksan Wireng Lawung Alus guna disajikan dalam Gelar Budaya Catur Sagatra. Di dalam proses reaktualisasi tersebut memanfaatkan metode studi arsip dalam etnokoreologi. Hal ini dipilih karena Beksan Wireng Lawung Alus sudah tidak diketahui wujudnya sehingga

tidak mungkin melakukan studi lapangan. Reaktualisasi dilakukan dengan menginterpretasi sumber data dari naskah yang tersimpan di Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran. Selain itu, reaktualisasi juga dilakukan dengan menganalisis sumber data dari fotografi. Hal ini dilakukan terutama untuk mengetahui desain kostum yang digunakan.

Tesis Sriyadi yang berjudul *Gaya Penyajian Tari Bedhaya Bedhah Madiun di Pura Mangkunegaran* dapat menjadi salah satu contoh riset dengan metode studi arsip. Tesis yang disusun pada tahun 2020 tersebut pada dasarnya mengungkap proses pembentukan gaya penyajian tari Bedhaya Bedhah Madiun di Mangkunegaran. Permasalahan itu didasarkan dari tinjauan historis bahwa tari Bedhaya Bedhah Madiun merupakan hasil absorpsi dari gaya Yogyakarta. Akan tetapi, dalam presentasinya sekarang ini memiliki perbedaan signifikan dengan gaya Yogyakarta. Problematika ini tentunya tidak dapat diselesaikan dengan etnografi tari, sebab absorpsi terjadi pada masa pemerintahan Mangkunegara VII (1916-1944) yang kemudian diwariskan pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII (1944- 1987) dan hingga sekarang ini. Maka dari itu, dalam tesis tersebut menggunakan studi arsip untuk menguraikan permasalahan karena tidak mungkin akan bisa melakukan penelitian lapangan untuk melihat gaya penyajian tari Bedhaya Bedhah Madiun pada masa pemerintahan Mangkunegara VII dan Mangkunegara VIII.

Disertasi R.M. Pramutomo yang diterbitkan menjadi buku dengan judul *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial I* (2009) serta *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial II* (2010) tidak dapat menggunakan etnografi tari. Maka dari itu, pendekatan yang dipilih adalah etnokoreologi bukan etnologi tari maupun antropologi tari. Kedua buku tersebut pada dasarnya memiliki tujuan untuk mengkaji "*pseudoabsolutisme*" pasca perjanjian Giyanti dan konteks perkembangan tari Jawa gaya Yogyakarta dari tahun 1755 sampai 1940. Problematika ini tentunya tidak dapat diuraikan dengan bentuk penelitian lapangan, sebab tidak akan mungkin melakukan etnografi tari pada masa

perjanjian Giyanti sampai tahun 1940. Berkaitan dengan hal itu Pramutomo memilih penelitian non lapangan dengan banyak menggunakan sumber data dari manuskrip, arsip, dan rekaman (audio dan video). Hal ini menunjukkan bahwa Pramutomo telah menggunakan metode studi arsip, meskipun secara tersurat tidak disampaikan.

Pada tahun 2003, Tatik Narawati menerbitkan buku berjudul *Wajah Tari Sunda dari Masa ke Masa*. Buku ini pada dasarnya adalah sebuah disertasi yang disusun pada tahun 2002 dengan topik *Pengaruh Budaya Priyayi dan Tari Jawa terhadap Tari Sunda*. Pengaruh budaya priyayi dan tari Jawa terhadap tari Sunda menjadi sangat kentara ketika di Jawa Barat tampil seorang penari dan koreografer yang bernama R. Tjetje Soemantri. Pada tahun 1940-1970an, karya-karya Soemantri berkembang subur di kota Bandung dan sekitarnya. Karya-karya Soemantri ini banyak berkiblat pada tari-tarian Jawa klasik seperti *wayang wong*, *golek*, *bedhaya*, dan *srimpi*. Berkaitan dengan hal itu, Narawati dalam risetnya secara historis mengungkap pengaruh budaya priyayi dan tari Jawa terhadap perkembangan tari Sunda sehingga menghadirkan tari Jawa gaya Sunda atau tari klasik Sunda. Dalam riset yang dilakukan Narawati tersebut memilih untuk menggunakan pendekatan etnokoreologi bukan antropologi tari atau etnologi tari. Hal ini dikarenakan sumber data utama yang digunakan diperoleh dengan melakukan bentuk penelitian non lapangan. Narawati dalam risetnya banyak mengandalkan studi terhadap berbagai dokumen dan/atau arsip.

Pada bidang antropologi, penggunaan studi arsip telah diterapkan oleh Franziska Boas yakni seorang putri dari antropolog ternama bernama Franz Boas. Franziska mengadopsi studi arsip dengan memanfaatkan kekayaan dokumen milik ayahnya tersebut. Franziska mengumpulkan berbagai dokumen yang berkaitan dengan karya dan kehidupan Franz Boas, seperti catatan lapangan, surat, artikel, buku, dan dokumen pribadi lainnya. Setelah itu, Franziska melakukan klasifikasi atau pengelompokan berdasarkan tema dan topik tertentu. Kemudian, Franziska melakukan analisis

dan interpretasi terhadap berbagai konten dalam dokumen tersebut. Melalui hal ini, Franziska dapat mempelajari dan memperoleh pemahaman mendalam tentang karya dan pemikiran ayahnya, sehingga dapat mengembangkan pengetahuan khususnya dalam bidang antropologi.

Studi arsip yang telah dilakukan Franziska Boas menunjukkan signifikansi dokumen yang secara komprehensif dapat digunakan untuk memperoleh informasi sehingga dapat memperdalam suatu pengetahuan. Berdasarkan pengalaman Franziska dalam melakukan studi arsip tersebut mampu memberikan pemahaman bahwa dokumen dapat memiliki kedudukan krusial sebagai sumber data sehingga dapat digunakan untuk mengembangkan ilmu pengetahuan. Hal ini terutama berkaitan dengan studi pada masa lampau yang kemungkinan besar secara etnografi tidak efektif untuk dilakukan.

Studi arsip atau *archival study* dapat menjadi sarana akses belajar tentang peristiwa pada masa lampau. Arsip berisi kehidupan organisasi (istana, kelompok seni, dsb.) yang terbentang melintasi ruang dan waktu (Ventresca dan Mohr 2002). Hal tersebut menunjukkan bahwa studi arsip memiliki kedudukan signifikan dalam riset etnokoreologi dengan objek kajian karya tari yang jarang atau bahkan sudah tidak dipresentasikan kembali. Karya tari yang terikat dengan dimensi ruang dan waktu, yang hilang setelah dipresentasikan masih dapat dipelajari dengan menggunakan metode studi arsip.

B. Sumber Data Studi Arsip dalam Etnokoreologi

Sumber data dari studi arsip dalam etnokoreologi pada dasarnya memanfaatkan kumpulan laporan etnografi yang telah dilakukan. Laporan etnografi tersebut merupakan suatu sumber data yang kaya akan informasi. Jadi, etnologi dan studi arsip merupakan suatu aktivitas yang didasarkan dari landasan etnografi. Perbedaan terletak pada etnografi dalam etnologi tari dilakukan langsung oleh peneliti, sedangkan pada studi arsip memanfaatkan laporan yang telah disusun. Hal ini

selaras dengan pendapat John W. Berry dkk. (1999) yang menyatakan bahwa studi arsip dilakukan dengan menyimak ratusan laporan etnografis untuk mencari berbagai informasi guna memenuhi tujuan penelitian. Artinya, riset dengan metode studi arsip dilakukan dengan teropong laporan etnografi.

Laporan etnografi tentunya memiliki model yang beragam. Laporan etnografi sebagai sumber data studi arsip memiliki beberapa kelebihan. Pertama, sebagai hasil etnografi atau penelitian lapangan tentunya sang peneliti memiliki kedekatan dengan objek kajian. Hal ini mempengaruhi kualitas informasi yang didapatkan. Kedua, laporan etnografi memiliki berbagai informasi terkait segala bentuk kegiatan, pandangan, dan gagasan dari suatu masyarakat. Ketiga, data dalam laporan etnografi melampaui batasan ruang dan waktu sehingga dapat dimanfaatkan untuk mengetahui segala aktivitas masa lampau. Namun demikian, laporan etnografi sebagai sumber data studi arsip memiliki kerumitan pada masalah pencarian data. Mencari laporan etnografi sesuai dengan tujuan riset merupakan tugas yang menyita banyak waktu. Selain itu, tidak seluruh aktivitas masyarakat disajikan dalam laporan etnografi sehingga memiliki keterbatasan data guna menguraikan problematika dari riset yang dilakukan.

Pada etnokoreologi yang menjadi sumber data studi arsip dapat dikualifikasi menjadi teks dan rekaman. Teks merupakan sumber data studi arsip yang berupa narasi atau tulisan sedangkan rekaman adalah sumber data yang berupa foto, video, maupun audio. Di dalam studi arsip ini selain memanfaatkan data yang bersifat konvensional juga dapat menggunakan data berbasis elektronik. Hal ini sesuai dengan pendapat Ventresca dan Mohr (2002) yang menyatakan metode studi arsip dapat diterapkan dengan melakukan analisis teks digital termasuk basis data elektronik, e-mail, dan halaman web.

Teks menjadi sumber data tertulis dari metode studi arsip dalam etnokoreologi. Sumber data tertulis tersebut memiliki keberagaman model. Ventresca dan Mohr (2002) menyebutkan beberapa model dari sumber data yang

berbentuk teks, yaitu arsip, dokumen, narasi pribadi, surat kabar, artikel jurnal, risalah, dan literatur akademik. R.M. Soedarsono (1999) menuturkan beberapa model dari sumber data tertulis yakni manuskrip, buku, artikel jurnal, kamus dan ensiklopedi, brosur, surat kabar, surat-surat berharga, arsip, dan dokumen. Berdasarkan dua pendapat tersebut dapat disimpulkan bahwa yang dapat menjadi sumber data tertulis adalah (1) manuskrip; (2) arsip dan/atau dokumen; (3) brosur, *booklet*, *leaflet*, dan sejenisnya; (4) surat kabar dan majalah; (5) ensiklopedi; (6) artikel jurnal; (7) literatur akademik seperti buku dan laporan hasil penelitian; (8) narasi pribadi seperti buku harian dan kertas kerja; (9) teks digital seperti data elektronik dan halaman web; serta (10) berbagai sumber data lainnya yang sejenis.

1. Manuskrip

Manuskrip merupakan tulisan tangan yang pada umumnya menggunakan huruf serta bahasa yang sangat spesifik, yakni huruf dan bahasa yang digunakan oleh masyarakat setempat. Berkaitan dengan hal tersebut dibutuhkan keahlian khusus dalam memahami manuskrip sebagai sumber data. Peneliti dapat bekerja sama dengan para ahli filologi untuk membantu dalam memahami sumber data tersebut. Penggunaan bahasa yang spesifik dalam manuskrip meskipun menjadi sebuah tantangan namun dapat memberikan sebuah informasi mendalam. Hal ini terutama berkaitan dengan untuk mengetahui sistem tradisi peristilahan pemilik budaya tari yang dalam kajian etnokoreologi sangat perlu untuk dipahami.

Salah satu manuskrip yang banyak memberikan data dalam studi arsip dengan objek kajian karya tari adalah *serat kondha ringgit tiyang* dan *bedhaya-srimpi* di Kraton Kasultanan Yogyakarta. *Serat kondha* dalam pertunjukan *wayang wong* atau *ringgit tiyang* menjadi salah satu teks drama atau naskah lakon. Di dalam *serat kondha* memiliki banyak informasi mengenai struktur dramatik dan *sasmita gendhing* (penunjuk musik tari yang akan dimainkan)

(Soedarsono 1999). *Serat kondha* pada pertunjukan tari *bedhaya* maupun *srimpi* setidaknya mampu memberikan informasi mengenai tema atau cerita yang dibawakan. Hal ini selaras dengan pendapat Clara Brakel- Papehuyzen (1988) bahwa salah satu cara untuk mengetahui cerita atau tema tari *bedhaya* dan *srimpi* adalah melalui *kondha* yang digunakan.

Sebagai salah satu contoh, berikut dipaparkan *serat kondha* yang digunakan dalam *Srimpi Muncar* dari Kraton Kasultanan Yogyakarta.

Sebetbyar wahuta, hanenggih hingkang pinurweng kandha, pra kanca abdi dalem bedaya-srimpi, ingkang sami kakersakaken caos beksa hing Ngarsa Dalem, lelangen dalem beksa Srimpi Muncar, methik saking kagungan dalem Serat Menak. Wahuta, hanenggih hingkang rinenggeng gupita, hanyariyosaken duk nalika bitutamanipun, Sang Dyah Dewi Kelaswara lawan Sang Dyah Dewi Adaninggar... (Pramutomo 2019).

Terjemahan:

Tersebutlah, yang digambarkan dalam penuturan, para *abdi dalem* dari kelompok *bedhaya-srimpi*, yang dikehendaki untuk mempresentasikan di hadapan Raja, tarian kesukaan Raja yaitu *Srimpi Muncar*, mengambil tema dari *Serat Menak*. Tersebutlah, tersusun dengan indah, tarian yang berceritakan tentang perselisihan antara Dewi Kelaswara melawan Dewi Adaninggar...

Melalui *serat kondha* tersebut dapat diketahui bahwa *Srimpi Muncar* mengambil tema dari *Serat Menak* yang mengisahkan tentang peperangan antara Dewi Kelaswara melawan Dewi Adaninggar. Selain tema yang diungkapkan, dalam *serat kondha* juga dapat diketahui nama dari pencipta atau penggubah dan penarinya.

Selain *serat kondha* yang digunakan dalam *Srimpi Muncar*, sebagai sebuah contoh berikut dipaparkan *serat kondha* yang digunakan dalam *Bedhaya Durma* dari Kraton Kasultanan Yogyakarta.

Sebetbyar wau ta, anenggih ingkang kakersaaken kawiyosaken punika, kalangenan dalem yasan dalem sampeyan dalem Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Anom Hamangkunegara Sudibya Raja Putra Narendra Mataram, Nagari Ngayogyakarta Hadiningrat, saha Kolonel Ajudannipun Kanjeng Tuwan Inkgang Wicaksana Gubernur Jendral India Nederland. Karsa dalem amulyakaken kagungan dalem Bedhaya Durma, duk kala tasih kadospaten dalem Kanjeng Eyang dalem, Inkgang Sinuwun Suwargi Inkgang Kaping Tiga taksih jumeneng Kanjeng Gusti Adipati Anom Hamangkunegara wondene sakpunikanipun karsa dalem sampeyan dalem Kanjeng Gusti dipun laras malih, yen karsa dalem kaagem kanca bedhaya jaler, karsa dalem kalaras sanes yen karsa dalem kaagem priyayi putri. Wau ta, para bendara bedhaya, sareng sampun marak munggeng ngarsa dalem, tindakira ana teka kadya peksi bayak muluk aneng tawang (Suharti 2015).

Terjemahan:

Tersebutlah, bahwa yang disajikan ini sebuah kesenian karya K.G.P.A.A. Hamangkunegara Sudibya Raja Putra Narendra Mataram, dari Kraton Yogyakarta, serta (atau) Kolonel Ajudan Gubernur Jendral Belanda. Beliau berkenan melestarikan atau membangun kembali *Bedhaya Durma*, ketika masih bersama dengan *eyang dalem* di kadipaten, ketika Sri Sultan Hamengku Buwana III masih bergelar K.G.P.A.A. Hamangkunegara, adapun pada waktu itu Kanjeng Gusti berkenan menyelaraskan kembali, dengan pemikiran bahwa antara *bedhaya* yang ditarikan oleh *kanca bedhaya* laki-laki itu dibuat berbeda dengan *bedhaya* yang dibawakan oleh para penari putri. Tersebutlah, para *bendara bedhaya*, setelah sampai di hadapan raja, langkahnya laksana burung yang berjajarjajar terbang tinggi di udara. (*Sasmita Gendhing Peksi Bayak*) (Suharti 2015).

Melalui *serat kondha* tersebut diperoleh informasi terkait perubahan jenis kelamin para penari *Bedhaya Durma* yang semula laki-laki menjadi perempuan. Selain itu, disebutkan pula sistem tradisi peristilahan di Kraton Kasultanan Yogyakarta yang menunjuk pada para penari

bedhaya. Dalam *serat kondha* tersebut para penari *bedhaya* tidak disebut sebagai *abdi dalem bedhaya* akan tetapi *bendara bedhaya*. Berdasarkan pemaparan Suharti (2015), dalam tradisi peristilahan *bendara bedhaya* merujuk pada para penari *bedhaya* yang masih memiliki status kebangsawanan. Berdasarkan status sosial yang dimiliki, hal ini berbeda dengan para *abdi dalem bedhaya*.

2. Arsip dan/atau dokumen

Pada dasarnya, arsip dan dokumen adalah sumber data yang tidak dapat dipisahkan. Arsip merupakan kumpulan dari berbagai dokumen yang telah ditata dan disimpan dengan sedemikian rupa dan secara tertib untuk berbagai tujuan, seperti administrasi dan penelitian. Dokumen, di sisi lain, adalah rekaman data yang dapat menyampaikan pesan atau informasi tertentu. Dokumen yang disimpan dalam jangka panjang karena dianggap memiliki nilai historis, administratif, atau ilmiah dapat menjadi bagian dari arsip. Pengelolaan arsip sering dilakukan oleh lembaga atau organisasi tertentu, seperti perpustakaan, museum, institusi pemerintah, perusahaan, organisasi nirlaba, dsb.

Arsip dan dokumen dapat memberikan informasi mengenai kegiatan-kegiatan yang dilakukan oleh suatu organisasi seperti institusi, istana, kelompok seni, dsb. Arsip dan dokumen itu dapat berwujud di antaranya laporan kegiatan, catatan karya seni yang dimiliki, surat, piagam, dsb. Salah satu sumber data arsip yang pernah penulis gunakan adalah laporan kegiatan berjudul *Lawatan Misi Kesenian Mangkunegaran ke Paris dan London tahun 1989*. Laporan kegiatan tersebut menjadi salah satu koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran dengan kode naskah MN. 1407. Di dalam laporan kegiatan itu diperoleh informasi mengenai penari, karya tari yang disajikan, sinopsis, jadwal pementasan, serta komentar dari PT. Patra Image selaku mitra dalam penyelenggaraan misi kesenian dari Mangkunegaran ke Paris, Inggris, dan Belanda tahun 1989.

Sebagai sebuah contoh, penulis juga pernah menggunakan arsip *Penjelasan Mengenai SK Sri Mangkunegara VIII 19 Juli 1978 No.78/SP/78* yang menjadi koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran dengan kode naskah Arsip No. 1189. Arsip tersebut memberikan informasi mengenai pengembangan pariwisata di Pura Mangkunegaran yang dilakukan oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII. Menurut Mangkunegara, pada saat terjadi revolusi kemerdekaan dan pembekuan aset yang dimiliki Pura Mangkunegaran terdapat beberapa hal yang tidak dapat diambil alih oleh pemerintah pusat, antaranya spiritual, kultural, dan nilai-nilai luhur sebagai pandangan Mangkunegaran. Selain itu, terdapat bangunan Mangkunegaran yang merupakan bekas pusat pemerintahan Kadipaten Mangkunegaran, koleksi benda-benda budaya, perpustakaan, dan kekayaan lainnya yang dihimpun dalam *Fonds van Eigendommen Mangkunegaran*. Hal ini, tentunya dapat digunakan sebagai modal dalam pembangunan perekonomian Mangkunegaran melalui pariwisata.

3. Brosur, *booklet*, dan *leaflet*

Brosur, *booklet*, dan *leaflet* adalah jenis dokumen yang dirancang untuk menyampaikan informasi kepada publik. Perbedaan utama antara ketiga bentuk publikasi ini terletak pada ukuran, jumlah halaman, dan tingkat kedalaman informasi yang disampaikan. Brosur adalah dokumen cetak yang biasanya berukuran kecil hingga sedang, dengan satu hingga beberapa halaman. Umumnya, brosur digunakan untuk menyampaikan informasi singkat tentang suatu acara atau kegiatan tertentu. *Booklet* adalah publikasi cetak yang lebih besar dari brosur, biasanya terdiri dari beberapa halaman yang dijilid bersama. *Booklet* dapat berisi informasi yang lebih lengkap dan rinci tentang suatu topik. Sementara itu, *leaflet* adalah dokumen cetak yang berukuran kecil hingga sedang, biasanya terdiri dari satu atau dua lembar yang dapat dilipat. *Leaflet* cenderung menyampaikan informasi singkat atau promosi yang kuat secara visual dalam format yang mudah dibawa dan dibagikan.

Brosur, *booklet*, *leaflet*, dan sejenisnya dapat digunakan sebagai sumber data studi arsip dalam etnokoreologi. Sumber data tersebut mampu memberikan informasi terkait pementasan yang dilakukan. Sebagai contoh, terdapat sebuah *booklet* dengan judul *Konser Tari Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat* yang menjadi koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran kode naskah G. 560. Di dalam *booklet* tersebut didapatkan informasi mengenai jadwal pementasan, karya tari yang dibawakan, penari, dan sinopsis. Pementasan karya tari dari Kraton Yogyakarta tersebut diselenggarakan pada 7-9 April 1988 di Gedung Kesenian Jakarta dengan repertoar tari yang disajikan adalah Bedhaya Wiwaha Sangaskara, Beksan Lawung Ageng, Golek Menak, Fragmen Arjuna Wiwaha, Srimpi Renggowati, dan Fragmen Subali Leno.

Selain *booklet*, penulis juga pernah menggunakan brosur sebagai salah satu sumber data. Brosur tersebut mengungkap tarian *bedhaya* yang dipresentasikan dalam acara Peringatan Triwindhu Kenaikan Tahta K.G.P.A.A. Mangkunegara VII pada 16 Juni 1939. Brosur ini sekarang menjadi salah satu koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran dengan kode naska MN. 345. Di dalam brosur, dengan menggunakan bahasa Belanda dan Indonesia disampaikan jumlah penari dan tema atau cerita yang diungkapkan dalam tarian *bedhaya* yang dipresentasikan. Melalui brosur ini diperoleh informasi bahwa tarian *bedhaya* yang dipresentasikan dalam acara *tingalan jumenengan dalem* tersebut adalah Bedhaya Bedhah Madiun atau Bedhaya Gandakusuma.

4. Surat kabar dan majalah

Surat kabar dan majalah dapat memiliki beragam informasi yang tidak terbatas. Dalam surat kabar dan majalah selain memberitakan segala aktivitas pementasan karya seni juga dapat memaparkan berbagai pandangan dan gagasan. Misalnya, dalam surat kabar *Mekar Sari* yang terbit pada 20 September 1988 terdapat artikel bertajuk *Nlusur Tari Lewat Candhi: Tari Jawa Kuna dadi Simbol Status*. Di dalam artikel

yang ditulis oleh Poerwanto tersebut terdapat sebuah pernyataan berisi pandangan dan gagasan terkait kedudukan karya tari dalam masyarakat Jawa. Berikut kutipan dari pernyataan tersebut,

Tari minangka pelengkap kebesaran sawijining pawongan utawa golongan (tari alus kang digelaring kraton utawa kadipaten malah kena diunekne dadi simbol status, during lengkap jabatan utawa kasugihane sawijining paraga yen ing daleme ora duwe kagunan tari) (Poerwanto 1989).

Terjemahan:

Tari digunakan sebagai pelengkap kebesaran oleh seseorang atau golongan (tari *alus* yang dimiliki oleh istana atau kadipaten dapat menjadi simbol status, suatu jabatan (kedudukan) atau kekayaan dari seseorang belum lengkap apabila di tempat tinggalnya belum memiliki karya tari).

Melalui sumber data itu didapatkan informasi terkait kedudukan signifikan tari Jawa Kuna dalam kehidupan sosial masyarakat pendukungnya. Tari dalam kehidupan masyarakat Jawa dapat memiliki kedudukan sebagai simbol status dari seseorang atau golongan.

Selain *Mekar Sari*, masih terdapat beberapa surat kabar yang dapat menjadi sumber data dalam studi arsip seperti *Djaka Lodang*, *Kedaulatan Rakyat*, *Suara Merdeka*, *Jaya Baya*, dsb. Kebanyakan dari surat kabar tersebut menjadi koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran. Sebagai sebuah contoh, pada surat kabar *Jaya Baya* yang terbit pada 24 Januari 1982 memaparkan hasil rekonstruksi Bedhaya Anglirmendhung yang dilakukan oleh Pura Mangkunegaran. Tarian ini merupakan salah satu dari tiga tarian *bedhaya* yang diciptakan oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara I. Melalui surat kabar tersebut diperoleh informasi terkait jumlah penari, musik tari, desain kostum, properti, sesaji, dan latar belakang penciptaan.

Sebuah momentum yang menjadi kebanggaan Pura Mangkunegaran dan mungkin oleh masyarakat lainnya dapat terabadikan dalam suatu majalah. Majalah tersebut

memberitakan aktivitas pementasan yang dilakukan oleh G.R.Aj. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardhani di Belanda dalam acara pernikahan Pangeran Bernhard dan Putri Juliana pada 1937. Pada saat itu Gusti Nurul membawakan tari Sari Tunggal yang berhasil dipelajari dari Krida Beksa Wirama Yogyakarta. Sebelum Gusti Nurul menyajikan tari Sari Tunggal dalam pernikahan Putri Juliana, diadakan tes terlebih dahulu yang disaksikan oleh Ratu Wilhelmina dan anggota kabinet yang berjumlah 30 orang. Gusti Nurul menari dengan iringan gamelan yang dipancarkan langsung dari Pendapa Mangkunegaran melalui SRV (*Solosche Radio Vereeniging*) (Hermono 2014). Keberhasilan Gusti Nurul dalam menyajikan tari *Sari Tunggal* di Belanda dimuat dalam beberapa majalah antaranya, *Une Danse de la Princesse* dalam *L'illustration* terbit 9 Januari 1937 di Paris, *Javaasche Prinses Danst ten Palaize* dalam *d'Orient* terbit 7 Januari 1937 di Batavia, serta *The Queen of the Netherlands Entertains for her Daughter and Dr. Erik Salamon* dalam *life* terbit 25 Januari 1937 di New York.

5. *Diary* atau buku harian

Bentuk buku harian mulai berkembang pesat pada akhir Renesains, ketika pentingnya individu mulai ditekankan. Selain mengungkap kepribadian penulisnya, buku harian juga sangat penting dalam mencatat sejarah sosial dan politik. Jurnal *Borjuis Paris*, yang ditulis oleh seorang pendeta Prancis anonim dari tahun 1409 hingga 1431 dan dilanjutkan oleh penulis lain hingga tahun 1449, misalnya, sangat berharga bagi sejarawan masa pemerintahan Charles VI dan Charles VII. Perhatian serupa terhadap peristiwa sejarah menjadi ciri khas *Memorials of the English Affairs* karya pengacara dan anggota parlemen Bulstrode Whitelocke (1605–75) dan buku harian Marquis de Dangeau dari Prancis (1638–1720), yang mencakup tahun 1684 hingga kematiannya. Penulis buku harian Inggris John Evelyn hanya dilampaui oleh penulis buku harian terhebat sepanjang masa, Samuel Pepys, yang buku hariannya dari 1 Januari 1660 hingga 31 Mei 1669,

memberikan gambaran yang sangat jujur tentang kelemahan dan kekurangannya dan gambaran yang menakjubkan tentang kehidupan di London, di istana dan teater, di rumah tangganya sendiri, dan di kantor angkatan lautnya.

Penelitian arsip jenis buku harian atau diary mendorong curiositas akademik seseorang dalam memperdalam sebuah observasi. Unsur observasi atau pengamatan merupakan cara kerja pengetahuan mengenai fakta-fakta tertentu dengan menggunakan persepsi (*sense of perception*), sedangkan unsur nalar adalah suatu kekuatan dari fakta-fakta, hubungan dan interrelasi terhadap pengetahuan yang timbul. Sampai dengan pandangan ini, sebenarnya terdapat garis penghubung yang kuat di antara proses dengan hasil yang didapatkan dari sebuah penelitian. Kedua-duanya menganut kebenaran ilmiah. Sehubungan dengan hal kebenaran tersebut, sifat *inquiry* yang mendasari adanya proses penelitian menjadi hal yang prinsip. Cara yang lazim dikenal sebagai tradisi penelitian, yakni dengan memandang sifat kualitatif atau kuantitatif dalam pencapaian hasil penelitian.

Jika seseorang sudah mengenali sifat-sifat tersebut di atas, maka akan memungkinkan keberangkatan penelitian diperoleh dari ide menuju ke penyusunan tujuan penelitian. Cara ini yang kemudian dikenal dalam istilah Penelope Hanstein sebagai keseimbangan sistematis dengan kumpulan persoalan atau teka-teki (Hanstein dalam Horton-Fraleigh dan Hanstein eds. 1999). Pandangan Hanstein ini banyak diacu sebagai metode terkini dalam *research proposal* di bidang pengkajian seni tari. Apa yang kemudian dikenal sebagai pengembangan mode-mode pencarian (*evolving modes of inquiry*), hampir mendominasi pandangan Hanstein di setiap pembicaraan kajian dan penelitian bidang tari di era terkini. Oleh sebab itu, mengapa kemudian dikatakan oleh Hanstein, bahwa *research as scholarship*? Hal ini dikarenakan, bidang penelitian meneliti adalah sebuah proses pengetahuan dan pemahaman manusia. Dengan demikian, dalam pengertian *evolving modes of inquiry* sumber arsip yang

berasal dari buku harian atau diary menjadikannya sebuah perspektif yang sangat khas. Nilai subjektivitas akan menjadi tantangan tersendiri dari seseorang dalam mengembangkan kuriousitas penelitian arsip jenis ini.

BAGIAN II.

GOLEK MAYA-ASMARA

A. Diskripsi Umum

Tari Golek Maya-Asmara merupakan salah satu bentuk tari *golek* yang berkembang dalam tradisi tari klasik gaya Yogyakarta. Sebagai representasi simbolik dari perempuan muda yang memasuki masa remaja, tarian ini menampilkan transformasi identitas. Setiap elemen dalam tari ini merefleksikan nilai-nilai estetika Jawa, seperti keindahan, kelembutan, dan kesopanan, yang menjadi bagian integral dari konsep kehalusan (*alus*) dalam budaya Jawa. Gerakan tari yang halus namun terstruktur, penggunaan kostum dengan warna dan ornamen yang indah, serta ekspresi yang menampilkan rasa anggun, menjadi sarana komunikasi nonverbal yang memperlihatkan proses pendewasaan perempuan dalam kerangka budaya Jawa. Dengan demikian, Tari Golek Maya-Asmara tidak hanya menjadi ekspresi artistik, tetapi juga media untuk memahami konstruksi gender dan estetika dalam konteks sosial-budaya masyarakat Jawa.

Narasi simbolik mengenai kedewasaan perempuan diperkuat melalui pemilihan ragam gerak yang digunakan dalam Tari Golek Maya-Asmara. Tarian ini merepresentasikan sosok gadis remaja yang sedang memasuki masa transisi menuju kedewasaan, yakni fase ketika seorang anak perempuan mulai mengenal dan merasakan ketertarikan terhadap lawan jenis. Representasi tersebut diungkapkan secara simbolik melalui ragam gerak yang khas, salah satunya adalah *muryani busana*. Ragam gerak ini menggambarkan aktivitas bersolek atau berhias diri, yang dalam konteks budaya Jawa menjadi simbol kesiapan seorang perempuan untuk tampil di hadapan publik, termasuk dalam konteks relasi sosial dengan lawan jenis. *Muryani busana* merupakan ragam gerak yang lazim dijumpai dalam genre tari *golek*, dan dalam Tari

Golek Maya-Asmara, gerakan ini memperkuat konstruksi karakter penari sebagai sosok perempuan muda yang tengah mengalami proses transformasi identitas, baik secara emosional maupun sosial. Dengan demikian, ragam gerak *muryani busana* tidak hanya berfungsi sebagai unsur estetika, tetapi juga sebagai simbol komunikasi nonverbal mengenai makna kedewasaan dalam kerangka budaya Jawa.

Karya tari ini merupakan hasil kreasi K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara, yang lahir dari keprihatinan terhadap minimnya komposisi tari tradisional yang dapat dipelajari dan dipentaskan dalam waktu singkat. Dalam konteks perkembangan seni pertunjukan saat ini, generasi muda cenderung kurang tertarik pada bentuk-bentuk tari tradisional yang berdurasi panjang serta memiliki struktur gerak yang berulang-ulang. Menanggapi fenomena tersebut, K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara menciptakan Tari Golek Maya-Asmara sebagai bentuk adaptasi terhadap selera estetika generasi muda tanpa meninggalkan prinsip dasar tari klasik gaya Yogyakarta. Hal ini tercermin dalam gaya penampilan tari yang menghindari pengulangan gerak secara berlebihan, memiliki durasi yang relatif singkat, serta memuat dinamika gerak yang variatif namun tetap berpijak pada nilai-nilai estetika dan tata aturan normatif tari gaya Yogyakarta.






Lebih jauh, karya ini merepresentasikan dinamika antara pelestarian dan pembaruan dalam seni pertunjukan tradisional Jawa. Sebagai bagian dari genre tari *golek*, Golek Maya-Asmara tetap mempertahankan idiom-idiom dasar gaya Yogyakarta yang tercermin melalui berbagai aspek penampilannya, seperti penggunaan *gendhing*, pola gerak, serta struktur penyajian. Namun demikian, kreasi dihadirkan melalui pembaruan dalam struktur koreografi, pengolahan dinamika gerak yang lebih bervariasi, serta durasi pertunjukan yang lebih singkat. Perubahan tersebut tidak dapat dipandang sebagai pelanggaran terhadap tradisi. Sebaliknya, ia merupakan bagian dari proses regenerasi budaya yang memungkinkan warisan seni tetap hidup dan relevan di tengah konteks sosial yang terus berubah. Dalam kerangka






ini, Tari Golek Maya-Asmara dapat dianggap sebagai model pengembangan tari klasik yang bersifat adaptif dan reflektif, sekaligus menjadi jembatan antara nilai-nilai tradisional dan tuntutan estetika kontemporer. Dengan demikian, kreasi dalam tradisi bukan berarti menghapus yang lama, melainkan melakukan reinterpretasi kreatif guna menghidupkan kembali nilai-nilai klasik dalam bentuk yang lebih kontekstual dan dapat diterima oleh generasi masa kini.



B. Pola Gerak

Pola gerak dalam Tari Golek Maya-Asmara merujuk pada tari putri gaya Yogyakarta, khususnya sebagaimana lazim diterapkan dalam genre tari *golek*. Ragam gerak khas seperti *sembahan*, *kicat cangkol udhet*, *muryani busana*, *kapang-kapang encot*, *nggrudha*, *embat-embat asta*, *trisig tint-ing encot*, dan *kicat mandhe udhet* menjadi salah satu unsur yang membentuk karakter tari ini. Dalam penyajiannya, instrumen *kendhang* memainkan peran penting, terutama melalui teknik permainan *kendhangan miraga*, yaitu suatu bentuk teknik tabuhan yang memiliki aksentuasi selaras dengan tekanan dan dinamika gerak penari. Meskipun tidak seluruh bagian tarian menggunakan *kendhangan miraga*, teknik ini mendominasi bagian-bagian tertentu yang menonjolkan dinamika gerak dan perubahan tempo. Keselarasan antara aksentuasi *kendhang* dan gerak tubuh bertujuan menciptakan kesan anggun dan *kenes*—dua kualitas estetika yang merepresentasikan karakter perempuan muda dalam tari putri gaya Yogyakarta. Keterpaduan antara struktur gerak dan bentuk permainan *kendhang* ini menjadi unsur penting dalam mempertahankan kehalusan dan keindahan genre tari *golek*.

Tabel 1. Ragam gerak Tari Golek Maya-Asmara

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
1	<i>Sembahan, berdiri, sendhi nglerek, kicat cangkol udhet, nyamber trisig</i>	
2	<i>Muryani busana</i>	
3	<i>Kapang-kapang encot</i>	
4	<i>Sendhi gedruk kiri, nggrudha</i>	
5	<i>Cathok udhet mlampah miring, minger mlampah majeng</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
5	<i>Cathok udhet mlampah miring, minger mlampah majeng</i>	
6	<i>Cangkol udhet mlampah miring, minger mlampah majeng</i>	
7	<i>Lembehan udhet, usap suryan</i>	
8	<i>Sendhi cathok udhet-nglerek, trisig tinting encot</i>	
9	<i>Embat-embat asta</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akses Video
10	<i>Kicat mandhe udhet</i>	
11	<i>Nyamber trisig, cathok udhet, mapan ngenceng, jengkeng, sila, sembahan</i>	

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias yang digunakan dalam Tari Golek Maya-Asmara mengadopsi teknik rias korektif, yakni teknik tata rias yang bertujuan untuk mempertegas dan memperindah karakter wajah penari sesuai dengan estetika tari putri gaya Yogyakarta. Rias korektif ini tidak hanya berfungsi sebagai unsur kosmetik, tetapi juga sebagai media visual untuk menampilkan citra ideal perempuan muda yang anggun dan *kenes*. Teknik ini mencakup penggunaan *foundation* untuk meratakan warna kulit, pembentukan alis yang melengkung halus, serta aplikasi *eyeshadow* dan *eyeliner* yang mempertegas ekspresi mata, yang merupakan pusat perhatian dalam komunikasi nonverbal tari Jawa. Pemulas pipi dan lipstick warna lembut digunakan untuk menambah kesan segar dan feminin, selaras dengan karakter tari *golek* yang merepresentasikan gadis remaja yang mulai beranjak dewasa. Dengan demikian, tata rias dalam tari ini tidak hanya mendukung penampilan visual, tetapi juga memperkuat karakterisasi dan makna simbolik dari keseluruhan pertunjukan.

Desain kostum dalam Tari Golek Maya-Asmara dapat diklasifikasikan berdasarkan tiga bagian tubuh, yaitu bagian atas (kepala), bagian tengah (torso dan lengan), serta bagian bawah (tungkai). Pada bagian atas, hiasan kepala terdiri dari berbagai elemen khas desain kostum tari putri gaya Yogyakarta, seperti *jamang elar*—yaitu ikat kepala yang dihiasi bulu *menthog*, *sinyong*, *pelik*, *ceplok*, *jebehan*, *godheg*, lima buah *cundhuk mentul*, *cundhuk jungkat*, serta sepasang *subang* dan *sumping* sebagai hiasan telinga. Pada bagian tengah tubuh, penari mengenakan rompi tanpa lengan yang dipadukan dengan *udhet cindhe*, *slepe* atau *pending* sebagai pengikat pinggang, serta aksesoris pelengkap seperti *kalung tanggalan* (susun tiga), *klat bahu*, dan *gelang kana* di lengan. Sementara itu, pada bagian bawah digunakan kain batik bermotif *parang nggrudha* dengan desain *seredan*, yang umum digunakan dalam kostum tari putri gaya Yogyakarta. Keseluruhan desain kostum ini tidak hanya memperkuat identitas visual penari, tetapi juga mendukung karakterisasi perempuan muda yang menjadi pusat representasi dalam Tari Golek Maya-Asmara.



Gambar 1. Desain kostum Tari Golek Maya-Asmara
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

D. Struktur Sajian

Struktur sajian Tari Golek Maya-Asmara terdiri atas tiga bagian, yaitu *maju beksan (ajon-ajon)*, *beksan*, dan *mundur beksan*. Bagian *maju beksan* diawali dengan *lagon*, yang mengiringi kemunculan penari dari sisi kanan panggung (dari sudut pandang penonton) dengan gerak *kapang-kapang*, lalu duduk *silu*. Setelah itu, terdapat perubahan *gendhing* untuk melakukan rangkaian gerak pembuka seperti *sembahan*, *kicat cangkol udhet*, dan *nyamber trisig* menuju tengah panggung. Selanjutnya, bagian inti atau *beksan* dimulai, yang ditandai dengan ragam gerak *muryani busana* hingga ragam gerak *kicat mandhe udhet*. Setelah itu, bagian *mundur beksan* diawali dengan gerak *nyamber trisig* ke arah sisi kiri panggung (dari sudut pandang penonton), diikuti dengan gerakan *cathok udhet*, *mapan ngenceng*, *lengah jengkeng*, dan *silu*, lalu diakhiri dengan *sembahan*. Usai melakukan *sembahan*, penari keluar panggung melalui sisi kiri. Struktur sajian Tari Golek Maya-Asmara secara lebih rinci dapat diamati melalui dokumentasi video yang tersedia dengan memindai Kode QR pada **Gambar 2**.



Gambar 2. Kode QR video Tari Golek Maya-Asmara
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN III.

BEKSAN SANG DHARMAPARA

A. Diskripsi Umum

Beksan Sang Dharmapara karya K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara merupakan sebuah ekspresi dramatik yang berakar pada epos Ramayana, dengan menampilkan peperangan antara Ramawijaya dan Kumbakarna. Dalam karya ini, Ramawijaya diposisikan sebagai simbol penegak kebenaran, sedangkan Kumbakarna digambarkan sebagai tokoh yang berjuang mempertahankan tanah airnya meskipun berada di pihak Rahwana, yang identik dengan sifat angkara murka. Pada dasarnya, Kumbakarna tidak sepenuhnya menyetujui tindakan kejahatan saudaranya. Tindakannya justru dilandasi oleh rasa tanggung jawab dan kesetiaan untuk melindungi negerinya dari serangan musuh. Dengan demikian, pertarungan antara Ramawijaya dan Kumbakarna tidak semata-mata merepresentasikan oposisi biner antara kebenaran dan kejahatan, tetapi menyingkap kompleksitas moral di mana masing-masing tokoh memperjuangkan bentuk kebenaran menurut perspektifnya. Pada titik inilah keduanya dapat dipahami sebagai sama-sama menjalankan *dharma*, yakni kewajiban moral yang melekat pada peran dan tanggung jawab mereka.

Sebagai sebuah karya yang bertolak dari Ramayana, Beksan Sang Dharmapara menampilkan tiga tokoh utama, yakni Ramawijaya, Kumbakarna, dan Anoman. Pemilihan ketiga tokoh ini bukan sekadar penyederhanaan dramatik, melainkan strategi artistik untuk menyoroti keragaman bentuk *dharma* yang pada hakikatnya berakar pada landasan moral yang serupa. Di satu sisi, Ramawijaya harus menegakkan kebenaran dengan melawan Rahwana, yang berarti pula menyerang negeri Alengka. Namun, di sisi lain, Kumbakarna yang sejatinya tidak sepaham dengan tindakan angkara murka

Rahwana tetap memilih membela tanah airnya. Dari sudut pandang Ramawijaya, Kumbakarna berada di pihak yang salah, tetapi dari perspektif Kumbakarna, tindakan Ramawijaya pun tidak sepenuhnya dapat dianggap benar. Ketegangan ini menyingkap dilema etis, di mana kedua tokoh menjalankan *dharma* masing-masing sesuai dengan peran dan tanggung jawab yang melekat pada mereka. Dalam konteks tersebut, Anoman hadir sebagai mediator sekaligus prajurit yang setia, yang dengan penuh pengabdian mendukung Ramawijaya di medan perang. Kesetiaan Anoman menegaskan bahwa *dharma* tidak hanya dimaknai sebagai kewajiban seorang raja atau pimpinan, melainkan juga sebagai wujud pengabdian total seorang bawahan terhadap pemimpin yang dianggap menegakkan kebenaran. Dengan demikian, ketiga tokoh tersebut pada dasarnya sama-sama merepresentasikan pelaksanaan *dharma* dalam kehidupannya masing-masing.

Dari segi bentuk, Beksan Sang Dharmapara dikonstruksi sebagai karya tari berjenis fragmen, yang ditandai dengan kehadiran sejumlah adegan dramatik. Pola gerak dan desain kostum yang digunakan menunjukkan rujukan yang kuat pada tradisi pertunjukan *wayang wong* di Kraton Yogyakarta, sebuah bentuk seni pertunjukan istana yang menempati posisi penting dalam khazanah budaya Jawa. Pengaruh *wayang wong* terlihat jelas tidak hanya dalam ragam gerak dan desain kostum, tetapi juga dalam atmosfer dramatik yang dibangun melalui interaksi antartokoh. Namun demikian, sebagai sebuah fragmen, karya ini tidak bermaksud mengisahkan keseluruhan alur Ramayana, melainkan hanya mengangkat fragmen tertentu yang dianggap esensial. Dengan cara demikian, Beksan Sang Dharmapara berhasil memadatkan narasi epik menjadi potongan dramatik yang terfokus, sehingga esensi peperangan antara Ramawijaya dan Kumbakarna dapat ditampilkan sebagai refleksi atas kompleksitas *dharma*, di mana masing-masing tokoh menjalankan kebenaran menurut perspektif dan tanggung jawab moralnya.

Dengan perpaduan antara landasan filosofis, struktur dramatik, dan rujukan pada tari tradisi, Beksan Sang Dharmapara dapat dipahami sebagai representasi artistik yang sekaligus berfungsi sebagai media transformatif. Ia tidak hanya menghadirkan estetika pertunjukan yang berakar pada tradisi kraton, tetapi juga menyampaikan pesan moral universal yang tetap relevan di masa kini. Dalam konteks tersebut, karya ini menegaskan posisi tari tradisi bukan sekadar sebagai rekonstruksi bentuk-bentuk lama, melainkan sebagai ruang kreatif yang mampu menjembatani warisan budaya dengan kebutuhan reflektif masyarakat modern.

B. Pola Gerak

Pola gerak dalam Beksan Sang Dharmapara pada dasarnya berorientasi pada tari klasik gaya Yogyakarta. Karya ini menampilkan tiga tokoh utama dalam Ramayana, yaitu Ramawijaya, Anoman, dan Kumbakarna, yang masing-masing dihadirkan melalui pola gerak khas sesuai karakter mereka. Diferensiasi pola gerak tersebut berfungsi sebagai representasi simbolik atas watak setiap tokoh, sehingga gerak tidak hanya dipahami sebagai aspek estetis, tetapi juga sebagai medium penanda identitas dramatik. Penggunaan pola gerak yang berkarakter ini secara jelas merujuk pada tradisi pertunjukan *wayang wong* di Kraton Yogyakarta, di mana setiap tokoh telah memiliki pola gerak tertentu yang membedakannya dari tokoh lain. Dengan demikian, Beksan Sang Dharmapara dapat dipandang sebagai karya yang mereproduksi sekaligus memodifikasi pola gerak tradisional untuk membangun dramatika pertunjukan yang menekankan perbedaan esensial antara figur Ramawijaya, Anoman, dan Kumbakarna.



Gambar 3. Kode QR ragam gerak *nggrudha* yang digunakan oleh karakter Ramawijaya dalam Beksan Sang Dharmapara (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Pola gerak yang digunakan untuk karakter Ramawijaya dalam Beksan Sang Dharmapara pada dasarnya merujuk pada ragam gerak dalam tari *putra alus luruh*. Pemilihan ragam gerak ini bertujuan untuk menegaskan karakter Ramawijaya sebagai sosok yang tenang, teduh, sekaligus penuh kewibawaan. Dalam salah satu bagian pertunjukan, Ramawijaya ditampilkan menggunakan ragam gerak *nggrudha*, yaitu ragam gerak yang lazim dijumpai dalam tari *bedhaya* dan *srimpi*, namun juga kerap diadaptasi ke dalam tari putra, baik *putra alus* maupun *putra gagah*. Terkait hal ini, Th. Suharti (2015) menegaskan bahwa sebagai bentuk tari yang tergolong tua, tari *bedhaya* memiliki pengaruh yang signifikan terhadap perkembangan pertunjukan *wayang wong*. Pengaruh tersebut dapat diamati melalui sejumlah ragam gerak dalam tari *bedhaya* yang kemudian menginspirasi dan dimodifikasi untuk digunakan dalam pertunjukan *wayang wong*. Salah satu di antaranya adalah ragam gerak *nggrudha*, yang mengalami transformasi dari bentuk semula dalam tari putri menjadi ragam gerak khas dalam tari putra, baik untuk tari *putra alus* maupun *putra gagah*.



Gambar 4. Kode QR ragam gerak *kambeng dhengklik* yang digunakan oleh karakter Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Pola gerak yang digunakan oleh karakter Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara adalah ragam gerak *kambeng dhengklik*. Ragam gerak ini merujuk pada pola gerak yang lazim digunakan untuk karakter Anoman dalam pertunjukan *wayang wong*. Karakter Anoman digambarkan memiliki sifat tenang, rendah hati, lugas, dan maskulin. Oleh karena itu, ia menggunakan ragam gerak *kambeng*, namun dipadukan dengan pola gerak tungkai penyangga *dhengklik*. Menurut R.M. Pramutomo (2010), ragam gerak *dhengklik* lazim digunakan dalam pertunjukan *wayang wong* untuk memvisualisasikan karakter kera. Dengan demikian, penggunaan ragam gerak *kambeng* dipadukan dengan pola tungkai penyangga *dhengklik* bukan sekadar aspek teknis, melainkan juga bentuk artikulasi sifat dasar tokoh.



Gambar 5. Kode QR ragam gerak *bapang sekar suwun dengklik* yang digunakan oleh karakter Kumbakarna dalam Beksan Sang Dharmapara (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Pola gerak yang digunakan untuk karakter Kumbakarna dalam Beksan Sang Dharmapara pada dasarnya mengacu pada ragam gerak yang lazim dipakai untuk memvisualisasikan sosok raksasa dengan status sosial yang tinggi dalam tradisi pertunjukan *wayang wong*. Salah satu ragam gerak yang menonjol adalah *bapang sekar suwun dengklik*, yang secara konvensional digunakan untuk merepresentasikan tokoh raksasa dengan postur tubuh tinggi besar serta karakter yang maskulin, sombong, dan kasar. Ragam gerak tersebut dianggap sesuai dengan figur Kumbakarna. Sejalan dengan hal ini, R.M. Pramutomo (2010) menegaskan bahwa ragam gerak *bapang sekar suwun dengklik* dalam pertunjukan *wayang wong* lazim digunakan untuk menggambarkan raksasa yang menduduki status sosial yang tinggi, dengan penekanan pada sifat sombong dan perilaku kasar. Dengan demikian, penggunaan pola gerak ini dalam Beksan Sang Dharmapara tidak hanya mengacu pada tata aturan normatif dalam tari klasik gaya Yogyakarta, tetapi juga memperkuat representasi dramatik Kumbakarna.

Analisis terhadap pola gerak dalam Beksan Sang Dharmapara menunjukkan bahwa koreografi tidak hanya berfungsi sebagai perangkat estetis, melainkan juga sebagai konstruksi simbolik yang mengartikulasikan nilai-nilai filosofis, karakter tokoh, dan hierarki dramatik. Pemanfaatan ragam gerak yang berakar pada tari klasik gaya Yogyakarta menegaskan keterhubungan antara karya ini dengan warisan budaya kraton, sekaligus memperlihatkan adanya kreativitas dalam proses modifikasi. Dengan demikian, Beksan Sang Dharmapara dapat dipahami sebagai wujud dialektika antara tradisi dan kebutuhan ekspresi artistik, yang menghadirkan ruang interpretasi baru mengenai relasi antara kebajikan dan kejahatan melalui medium tari.

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias dan desain kostum dalam Beksan Sang Dharmapara pada dasarnya mengacu pada konsep yang diterapkan dalam pertunjukan *wayang wong*. Dalam tradisi *wayang wong*, tata rias dipahami sebagai elemen pendukung karakterisasi tokoh, yang secara umum terbagi ke dalam dua bentuk utama. Pertama, tata rias wajah dengan penggunaan riasan (*makeup*) yang diperuntukkan bagi tokoh atau karakter yang berwujud manusia. Kedua, tata rias berbentuk topeng yang digunakan untuk memvisualisasikan tokoh dengan wujud nonmanusia, seperti binatang maupun raksasa. Konsep ini telah menjadi bagian yang mapan dalam pertunjukan *wayang wong*, di mana tokoh-tokoh dengan wujud binatang atau raksasa senantiasa direpresentasikan melalui penggunaan topeng. Dengan demikian, penerapan tata rias dan kostum dalam Beksan Sang Dharmapara tidak hanya merefleksikan kelanjutan tradisi *wayang wong*, tetapi juga memperkuat pembacaan visual atas perbedaan karakter yang ditampilkan.

Berdasarkan konsep tata rias dalam tradisi *wayang wong*, karakter Ramawijaya dalam Beksan Sang Dharmapara ditampilkan dengan penggunaan riasan wajah (*makeup*) yang menonjolkan citra kesatria tampan, sebagaimana lazimnya

diterapkan pada tipe tari *putra alus luruh*. Hal ini digunakan untuk menegaskan karakter Ramawijaya sebagai figur halus dan berwibawa. Sementara itu, karakter Anoman dan Kumbakarna direpresentasikan melalui penggunaan topeng, di mana Anoman mengenakan topeng kera berwarna putih, sedangkan Kumbakarna menggunakan topeng berwarna merah. Dengan demikian, tata rias dalam Beksan Sang Dharmapara diterapkan sesuai dengan tradisi *wayang wong* yang membedakan tokoh manusia dengan tokoh berwujud binatang maupun raksasa.

Dalam pertunjukan *wayang wong*, desain kostum memiliki fungsi penting sebagai penanda visual yang membedakan satu tokoh dengan tokoh lainnya. Melalui perbedaan kostum, penonton dapat dengan mudah mengenali karakter yang sedang ditampilkan. Fungsi ini semakin menonjol setelah dilakukan inovasi desain kostum pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengkubuwana VIII, yang berorientasi pada bentuk visual *wayang kulit*. Inovasi tersebut tidak hanya mempertegas identitas tokoh, tetapi juga memperluas fungsi kostum sebagai penanda status sosial. Kedudukan sosial masing-masing tokoh dapat diamati dari atribut dan aksesoris yang digunakan, yang menunjukkan tingkatan posisi status sosial dalam hierarki pertunjukan *wayang wong*.



Gambar 6. Desain kostum karakter Ramawijaya dalam Beksan Sang Dharmapara
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam Beksan Sang Dharmapara, karakter Ramawijaya ditampilkan dengan desain kostum yang mengacu pada tradisi pertunjukan *wayang wong* di Kraton Yogyakarta. Rangkaian kostum tersebut terdiri atas hiasan kepala berupa *tropong* atau *mekutho* yang dilengkapi dengan *sumping* dan *oncen*; pada bagian torso digunakan *sebeh*, *kalung tanggalan* (susun tiga), *praba*, *kamus-timang*, *lonthong*, *bara*, serta *sonder* atau *sampur*. Bagian bawah tubuh menggunakan kain *jarik* bermotif *parang* dengan desain *supit urang*, serta dilengkapi celana. Dari keseluruhan elemen tersebut, *tropong* atau *mekutho* dan *praba* menjadi atribut utama yang menandai status sosial Ramawijaya. Hiasan kepala *tropong* atau *mekutho* secara khusus digunakan untuk menegaskan kedudukan sosial yang tinggi, terutama sebagai simbol raja yang menempati posisi puncak dalam hierarki sosial. Sementara itu, *praba* dapat ditafsirkan sebagai kelanjutan bentuk *prabhamandala* atau *stela* dalam ikonografi candi, yang melambangkan sinar suci atau aura kedewaan. Dengan demikian, kedua atribut ini tidak hanya berfungsi sebagai penanda visual dalam pertunjukan, tetapi juga merepresentasikan status Ramawijaya sebagai seorang raja yang memiliki kedudukan status sosial yang tinggi.

Dalam tradisi *wayang wong*, atribut kostum memiliki fungsi simbolik yang kuat dalam membedakan karakter. Salah satu elemen penting yang dikenakan Ramawijaya adalah *sebeh*, yakni selempang yang menandai peran protagonis atau tokoh yang memvisualisasikan kebaikan. Kehadiran atribut ini menegaskan posisi Ramawijaya sebagai figur utama yang menjunjung nilai-nilai kebajikan dalam alur dramatik. Hal ini sejalan dengan penjelasan Th. Suharti (2015) yang menyatakan bahwa *sebeh* lazim digunakan untuk karakter protagonis yang memiliki sifat luhur, seperti para dewa, dewi, putri, maupun raja yang digambarkan sebagai tokoh baik dan suci. Dengan demikian, penggunaan *sebeh* dalam Beksan Sang Dharmapara tidak hanya merujuk pada estetika busana, tetapi juga memperlihatkan kesinambungan simbolik dengan tradisi *wayang wong* di Kraton Yogyakarta.

Desain kostum Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara berorientasi pada tradisi pertunjukan *wayang wong*. Secara ikonografis, karakter Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara dapat dikenali melalui sejumlah elemen khas, terutama pada hiasan kepala berupa *gelung supit urang* yang dilengkapi ornamen ekor berwarna putih membingkai bentuk *gelung* tersebut, serta aksesoris *jarot asem* yang berfungsi sebagai penanda karakter. Identifikasi lebih lanjut juga dapat dilakukan melalui penggunaan kain batik bermotif *poleng bang bintulu aji*, yakni motif kotak-kotak dengan tiga warna utama: merah, putih, dan hitam, yang menjadi ciri khas tokoh Anoman. Selain itu, aksesoris lain yang memperkuat visualisasi karakter Anoman adalah *klat bahu* dengan desain *balibar manggis*. Keunikan ini menjadi signifikan karena tidak semua tokoh dalam *wayang wong* menggunakan aksesoris dan atribut tersebut; hanya tokoh-tokoh tertentu, dan Anoman sebagai figur kera, yang secara khusus ditandai melalui kombinasi elemen kostum ini.



Gambar 7. Desain kostum karakter Anoman dalam Beksan Sang Dharmapara (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Karakter Kumbakarna dalam Beksan Sang Dharmapara menggunakan desain kostum yang berorientasi pada tradisi *wayang wong* di Kraton Yogyakarta. Kostum tersebut terdiri atas baju beludru, kaos kaki, dan kaos tangan, yang tidak hanya berfungsi sebagai elemen busana, tetapi juga memiliki makna simbolik dalam merepresentasikan status sosial tinggi seorang raksasa bangsawan. Penggunaan kaos kaki dan kaos tangan, misalnya, secara khusus dikaitkan dengan atribut tokoh raksasa yang memiliki kedudukan istimewa dalam hierarki sosial. Simbol status juga terlihat pada hiasan kepala berupa *tropong* atau *mekutho*, serta atribut *praba* yang dikenakan Kumbakarna. Sama halnya dengan Ramawijaya, *praba* pada kostum Kumbakarna berfungsi sebagai penanda status sosial tinggi. Atribut ini dapat diidentifikasi sebagai representasi *prabhamandala* atau *stela* dalam ikonografi candi, yang umumnya digunakan untuk memvisualisasikan tokoh-tokoh penting dengan kedudukan status sosial yang tinggi.



Gambar 8. Desain kostum karakter Kumbakarna dalam Beksan Sang Dharmapara
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

D. Struktur Sajian

Struktur penyajian Beksan Sang Dharmapara terdiri atas tiga babak, yang menunjukkan bahwa *beksan* atau tarian ini disusun dalam bentuk fragmen atau potongan dari suatu cerita yang lebih utuh. Pada babak pertama, ditampilkan pertemuan antara tokoh Kumbakarna dan Anoman. Anoman memasuki panggung dari sisi kanan (dari sudut pandang penonton), sedangkan Kumbakarna masuk dari sisi kiri. Keduanya memulai adegan dengan melakukan ragam gerak *sembahan*, kemudian berdiri melakukan rangkaian gerak *sabetan* dalam posisi berhadapan. Setelah itu, masing-masing tokoh menampilkan ragam gerak khas yang merepresentasikan karakternya: Anoman dengan *kambeng dengklik*, sementara Kumbakarna dengan *bapang sekar suwun dengklik*. Adegan kemudian berkembang menjadi bagian perangan, yaitu peperangan antara kedua tokoh. Dalam peperangan tersebut, Anoman dikisahkan kalah dan terpaksa melarikan diri. Bagian pelarian Anoman ini sekaligus berfungsi sebagai penghubung antara babak pertama dengan babak kedua.

Babak kedua diawali dengan kemunculan tokoh Ramawijaya yang masuk ke panggung dari sisi kanan (dari sudut pandang penonton). Pada bagian awal, Ramawijaya menampilkan ragam gerak *sembahan* dengan posisi tungkai *jengkeng*. Ragam gerak ini memperlihatkan bahwa gaya penampilan *wayang wong* di Kraton Yogyakarta menjadi orientasi penting dalam penyusunan Beksan Sang Dharmapara. Dalam tradisi *wayang wong*, kemunculan maupun keluarnya tokoh di panggung hampir selalu diawali dengan gerakan duduk *jengkeng*. Setelah itu, Anoman memasuki panggung dari sisi kiri (dari sudut pandang penonton) dengan awalan gerakan duduk *jengkeng* yang kembali menegaskan kemiripan dengan gaya penampilan *wayang wong*. Selanjutnya, Anoman berdiri dan menampilkan ragam gerak yang menggambarkan kekalahannya, sebelum akhirnya duduk *sila* di hadapan Ramawijaya. Dalam posisi tersebut, Anoman melaporkan kegagalannya dalam melawan

Kumbakarna. Ramawijaya kemudian merespons dengan menyatakan kesiapannya untuk menghadapi Kumbakarna secara langsung. Adegan dilanjutkan dengan kemunculan Kumbakarna dan terjadinya peperangan antara kedua pihak.



Gambar 9. Kode QR video Beksan Sang Dharmapara
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Babak ketiga diawali dengan adegan peperangan antara pihak Kumbakarna melawan Anoman dan Ramawijaya. Babak ini menjadi penutup dari keseluruhan rangkaian tari. Dalam peperangan tersebut, Kumbakarna akhirnya dapat ditundukkan oleh Ramawijaya melalui senjata panah yang dimilikinya. Setelah Kumbakarna gugur, tubuhnya kemudian disempurnakan, yang digambarkan melalui adegan Anoman dan Ramawijaya duduk *sila* di hadapan jasad Kumbakarna, menyerupai posisi meditasi atau yoga. Selanjutnya, sebagai simbolisasi roh Kumbakarna, tokoh tersebut digambarkan bangkit kembali, lalu melakukan gerak *srisig* mengitari Ramawijaya dan Anoman, sebelum akhirnya keluar dari panggung melalui sisi kiri (dari sudut pandang penonton).

BAGIAN IV.

BEKSAN SEKARSARI

A. Diskripsi Umum

Sanggar atau komunitas seni dapat berperan sebagai salah satu bentuk pendidikan nonformal yang berfungsi mendukung pelestarian tari sebagai bagian integral dari budaya masyarakat. Salah satu contohnya adalah Sanggar Retno Aji Mataram di Yogyakarta, yang didirikan pada tahun 1984 oleh K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara. Sanggar ini berfokus pada pengajaran dan pelatihan seni tari serta karawitan dengan gaya Yogyakarta. Kegiatan pembelajaran dilakukan secara rutin setiap pekan, yaitu pada hari Rabu dan Jumat. Latihan tari biasanya dilaksanakan pada sore hari, sedangkan latihan karawitan diselenggarakan pada malam hari. Dengan pola kegiatan yang konsisten, sanggar ini berfungsi sebagai ruang pewarisan keterampilan seni, karena memainkan peran penting dalam menjaga kesinambungan tradisi serta memperkuat identitas budaya lokal.

Sebagai salah satu pusat kegiatan pembelajaran seni, penyusunan materi ajar menjadi aspek penting yang harus dipersiapkan dengan baik untuk mendukung keberlangsungan proses pendidikan. Materi yang terstruktur tidak hanya memfasilitasi proses transfer pengetahuan dan keterampilan, tetapi juga memastikan bahwa nilai-nilai budaya dapat diwariskan secara efektif kepada generasi penerus. Dalam konteks Sanggar Retno Aji Mataram, salah satu materi pembelajaran yang diajarkan adalah Beksan Sekarsari, yang berfungsi tidak hanya sebagai media latihan teknik tari, tetapi juga sebagai sarana internalisasi estetika dan filosofi tari gaya Yogyakarta. Dengan demikian, pemilihan materi tersebut menunjukkan bagaimana sanggar ini berupaya menjaga kualitas pembelajaran sekaligus melestarikan khazanah tari tradisional.

Beksan Sekarsari merupakan tarian anak-anak yang diciptakan oleh K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara sebagai salah satu upaya pengenalan tari tradisi sejak usia dini. Meskipun memiliki durasi sajian yang relatif singkat, yakni sekitar lima menit, tarian ini tetap mengandung nilai penting sebagai media pembelajaran tari gaya Yogyakarta. Esensi pembelajaran tersebut tercermin melalui pola gerak, desain kostum, serta musik tari yang seluruhnya berorientasi pada tari gaya Yogyakarta. Dengan demikian, Beksan Sekarsari tidak hanya berfungsi sebagai sarana hiburan bagi anak-anak, tetapi juga sebagai wahana edukatif yang menanamkan dasar-dasar estetika dan teknik tari tradisional sejak dini.

Transmisi budaya memiliki peran yang sangat signifikan dalam menjamin keberlangsungan suatu budaya, sebab tanpa adanya proses transmisi, kebudayaan berpotensi hilang dengan sendirinya. Dalam konteks seni pertunjukan, khususnya tari, transmisi budaya menjadi hal yang krusial karena tari bukanlah perilaku bawaan sejak lahir, melainkan keterampilan yang tidak dapat diwariskan secara biologis. Oleh karena itu, pewarisan tari memerlukan proses transmisi budaya yang dilakukan melalui mekanisme pembelajaran. Transmisi budaya sendiri dapat dipahami sebagai penerusan nilai-nilai kebudayaan dari satu generasi ke generasi berikutnya, yang dalam praktiknya tidak terlepas dari proses pendidikan. Pendidikan seni, khususnya pendidikan tari, dapat dipilih sebagai sarana efektif dalam pewarisan budaya, termasuk dalam menjaga keberlanjutan tari gaya Yogyakarta. Melalui pengenalan tari sejak dini, anak-anak dapat dibekali pemahaman, keterampilan, dan apresiasi terhadap seni tradisi, sehingga mendukung upaya pelestarian budaya melalui jalur pendidikan yang berkesinambungan.

Berdasarkan pandangan tersebut, Beksan Sekarsari dapat diposisikan sebagai salah satu materi pembelajaran yang strategis dalam mengenalkan tari gaya Yogyakarta sejak dini. Sebagai bentuk tari anak-anak, karya Sunaryadi Maharsiwara dapat mempertahankan esensi tari gaya Yogyakarta melalui pola gerak, desain kostum, dan musik tari

yang digunakan. Dengan demikian, keberadaan Beksan Sekarsari menjadi relevan dalam konteks transmisi budaya, karena mampu menghadirkan media pembelajaran yang efektif untuk mendukung proses pewarisan tari. Melalui tarian ini, anak-anak tidak hanya memperoleh keterampilan teknis, tetapi juga sekaligus mengalami proses internalisasi nilai, estetika, dan identitas budaya yang berperan penting dalam menjaga kesinambungan tradisi tari gaya Yogyakarta.

Dalam tari gaya Yogyakarta dikenal dua bentuk *kendhangan* yang berfungsi sebagai pengiring tari, yaitu *kendhangan mirama* dan *kendhangan miraga*. *Kendhangan mirama* berperan sebagai indikator ritme yang digunakan untuk mengiringi gerakan dengan nuansa stabil, konstan, dan tenang, sedangkan *kendhangan miraga* merupakan bentuk permainan *kendhang* yang memberi motivasi gerak serta memungkinkan penari mengekspresikan diri dengan pola gerak yang lebih dinamis. Dalam konteks Beksan Sekarsari, pola *kendhangan* yang digunakan lebih didominasi oleh *kendhangan miraga* sehingga menciptakan kesan dinamis pada setiap ragam gerak yang disajikan. Pemilihan pola *kendhangan* ini berfungsi untuk menarik minat anak-anak dalam mempelajari tari gaya Yogyakarta sejak usia dini. Selain itu, durasi penyajian yang relatif singkat turut mendukung proses pembelajaran, karena anak-anak dapat menikmati pengalaman menari tanpa merasa terbebani oleh kompleksitas materi. Dengan demikian, kombinasi antara pola *kendhangan miraga* dan durasi singkat menjadikan Beksan Sekarsari efektif sebagai sarana edukatif dalam memperkenalkan tari gaya Yogyakarta kepada generasi muda sejak usia dini.





B. Pola Gerak

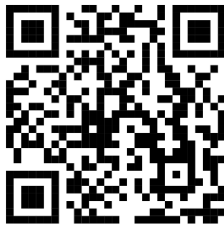
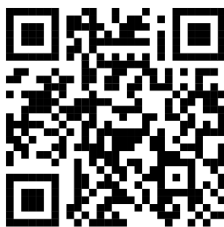
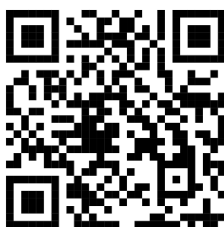
Pola gerak yang digunakan dalam Beksan Sekarsari pada dasarnya berlandaskan pada ragam gerak tari putri gaya Yogyakarta. Namun, secara khusus tarian ini lebih condong mengadaptasi pola gerak tari *golek* yang menampilkan

nuansa riang dan gembira. Karakter gerak tersebut sangat sesuai untuk anak-anak, karena menghadirkan suasana yang menyenangkan dalam proses belajar menari. Dengan demikian, Beksan Sekarsari tidak hanya berfungsi sebagai sarana hiburan, tetapi juga sebagai media pembelajaran yang efektif dalam mengenalkan tari gaya Yogyakarta kepada anak sejak usia dini. Upaya ini memiliki dampak penting terhadap sistem pewarisan tari tradisional, karena melalui pengalaman belajar yang menyenangkan anak-anak dapat lebih mudah menginternalisasi nilai, teknik, dan estetika tari gaya Yogyakarta.

Beberapa ragam gerak yang digunakan dalam Beksan Sekarsari antara lain *tinting mlampah miring*, *kengser atrap cundhuk*, *kengser ngilo asto*, *kicat mandhe udhet*, dan lain sebagainya. Pada ragam gerak *kicat mandhe udhet*, tampak adanya kesamaan dengan ragam gerak yang terdapat dalam Tari Golek Maya-Asmara, khususnya pada aksentuasi gerak yang selaras dengan aksentuasi melodi *gendhing* yang digunakan. Keselarasan ini menghadirkan harmonisasi antara *rasa seleh* gerak dengan *rasa seleh gendhing*, terutama pada lagu yang digunakan dalam musik tari. Keharmonisan antara gerak dan musik tersebut tidak hanya memperkuat kualitas estetika tari, tetapi juga mampu menciptakan pengalaman belajar yang menarik dan menyenangkan bagi anak-anak, sehingga semakin mendukung minat mereka dalam mempelajari tari gaya Yogyakarta.

Tabel 2. Ragam gerak Beksan Sekarsari

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
1	<i>Kapang-kapang, trisig</i>	
2	<i>Tinting mlampah miring, trisig</i>	
3	<i>Lembehan asta mlampah majeng encot</i>	
4	<i>Kengser atrap cunduk</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
5	<i>Kengser ngilo asta</i>	
6	<i>Kicat mandhe udhet</i>	
7	<i>Nyamber trisig</i>	

Ragam gerak yang digunakan dalam Beksan Sekarsari memang relatif terbatas, yakni hanya sekitar tujuh ragam gerak, namun jumlah yang sedikit tersebut telah memadai sebagai dasar untuk mengenalkan tari gaya Yogyakarta kepada anak-anak. Melalui ragam gerak yang disajikan, peserta didik diperkenalkan pada berbagai teknik dasar tari, seperti *kapang-kapang*, *srisig*, *cathok udhet*, *jimpit udhet*, *ukel*, *encot*, serta teknik gerak kepala dan unsur-unsur lain yang lazim digunakan dalam tari gaya Yogyakarta. Dengan demikian, meskipun sederhana, Beksan Sekarsari memiliki peran penting sebagai media pembelajaran awal yang efektif untuk menanamkan pemahaman dan keterampilan dasar tari gaya Yogyakarta sejak usia dini.

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias yang digunakan dalam Beksan Sekarsari menerapkan teknik rias korektif, yaitu tata rias yang berfungsi mempertegas serta memperindah karakter wajah penari sesuai dengan estetika tari putri gaya Yogyakarta. Penerapan teknik ini meliputi penggunaan *foundation* untuk meratakan warna kulit, pembentukan alis dengan lengkung halus, serta aplikasi *eyeshadow* dan *eyeliner* yang menonjolkan ekspresi mata sebagai pusat komunikasi nonverbal dalam tari Jawa. Selain itu, pemulas pipi dan lipstik berwarna lembut diaplikasikan untuk menghadirkan kesan segar dan feminin yang sejalan dengan karakter tari anak-anak. Dengan demikian, tata rias dalam Beksan Sekarsari tidak hanya berfungsi sebagai pelengkap visual, tetapi juga berperan penting dalam memperkuat karakterisasi penari sekaligus memberikan makna simbolik pada keseluruhan pertunjukan.

Desain kostum yang digunakan dalam Beksan Sekarsari memiliki kekhasan yang menegaskan identitas tarian anak-anak. Dalam tradisi berbusana Kraton Yogyakarta, dikenal pakaian adat khusus anak-anak berupa *kencongan* untuk laki-laki dan *sabukwala* untuk perempuan. Kedua jenis busana ini tidak hanya dikenakan oleh *putra dalem* (putra/putri Sultan) atau *wayah dalem* (cucu Sultan), tetapi juga oleh anak-anak *abdi dalem* yang turut *sowan-marak* ke kraton. Busana tersebut dirancang sederhana dan praktis agar anak-anak tetap leluasa bergerak, bermain, serta beraktivitas, dengan ketentuan khusus bahwa *sabukwala* hanya dikenakan hingga anak perempuan memasuki masa menstruasi. Sejalan dengan fungsi dan karakteristiknya, kostum dalam Beksan Sekarsari mengacu pada desain *sabukwala*, mengingat tarian ini ditarikan oleh anak-anak perempuan. Pemilihan kostum tersebut tidak hanya menegaskan identitas tarian sebagai bentuk tari anak-anak, tetapi juga menghadirkan kesinambungan nilai tradisi berbusana kraton dalam konteks pembelajaran dan pelestarian budaya.

Desain busana *sabukwala* pada dasarnya terdiri dari jarik atau kain, *lonthong*, dan kebaya *bikak*. Cara pemakaiannya dimulai dengan melilitkan jarik dari dada hingga mata kaki, kemudian dikencangkan dengan tali. Setelah itu digunakan *lonthong* yang dililitkan melingkar pada pinggang, diikuti dengan pengambilan sisa kain di bagian kiri yang dilipat, diarahkan ke depan, dan dililitkan kembali hingga menyatu pada pangkal lilitan. Tahap terakhir adalah penggunaan kebaya *bikak* berwarna hitam sebagai pelengkap busana. Namun, dalam konteks pertunjukan tari, desain busana *sabukwala* pada Beksan Sekarsari mengalami beberapa penyesuaian dibandingkan dengan busana *sabukwala* yang digunakan sehari-hari. Pada Beksan Sekarsari, kebaya *bikak* tidak digunakan, dan ditambahkan sejumlah aksesoris, seperti *gelang kana*, *slepe* logam atau *pending*, *giwang* atau *subang*, serta *kalung tanggalan*. Selain itu, desain busana ini juga dilengkapi dengan *udhet* yang tidak hanya menjadi bagian dari kostum, tetapi juga berfungsi sebagai properti tari yang memperkuat ekspresi dari ragam gerak yang digunakan. Dengan demikian, modifikasi busana *sabukwala* dalam Beksan Sekarsari tidak menghilangkan esensi tradisi, melainkan menyesuaikannya dengan kebutuhan estetika dan ekspresi tari.



Gambar 10. Desain kostum Beksan Sekarsari
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam Beksan Sekarsari, desain hiasan kepala yang digunakan berupa rambut terurai yang dipadukan dengan aksesoris bando berhias bulu. Pilihan bentuk hiasan kepala ini sejalan dengan tradisi tata busana anak-anak di lingkungan Kraton Yogyakarta, di mana gaya rambut sederhana dengan tambahan aksesoris digunakan untuk menegaskan identitas usia anak sekaligus menghadirkan kesan anggun dan ceria. Penggunaan bando berhias bulu tidak hanya memperindah tampilan visual, tetapi juga memberikan karakter khas yang sesuai dengan sifat tarian anak-anak yang riang dan dinamis. Dengan demikian, desain hiasan kepala dalam Beksan Sekarsari tidak hanya berfungsi sebagai elemen estetis, tetapi juga memperkuat keterkaitan antara tarian ini dengan tradisi busana anak-anak kraton sebagai bagian dari upaya pelestarian budaya.

D. Struktur Sajian

Struktur sajian Beksan Sekarsari diawali dengan para penari memasuki panggung dengan berjalan *kapang-kapang* dari sisi kanan panggung (dari sudut pandang penonton). Selanjutnya, aksentuasi dari bentuk *kendhangan* yang dimainkan memberi isyarat kepada penari untuk melakukan pola gerak *srisig*. Gerakan ini dilakukan sebanyak dua kali, yaitu pertama dengan posisi tangan kiri *menthang* dan kedua dengan posisi tangan kanan dan kiri *nekuk*. Setelah itu, penari melanjutkan dengan ragam gerak *tinting mlampah miring* sebanyak empat kali dengan arah ke kiri, ke kanan, kembali ke kiri, dan kemudian ke kanan. Ragam ini dilanjutkan dengan ragam gerak *lembehan asta mlampah majeng encot* sekitar empat kali. Pola gerak *srisig* menjadi penghubung antara ragam gerak *tinting mlampah miring* dengan *lembehan asta mlampah majeng* tersebut. Struktur gerak kemudian berlanjut dengan ragam gerak *kengser trap cunduk* sebanyak dua kali, disusul *kengser ngilo asta* dua kali. Pertunjukan diteruskan dengan ragam gerak *kicat mandhe udhet* dan ditutup dengan gerakan *nyamber trisig* yang dilakukan dua kali, yaitu *nyamber trisig* ke kiri dan ke kanan. Dengan urutan struktur

yang runtut, Beksan Sekarsari menyajikan rangkaian gerak yang sederhana namun tetap mencerminkan esensi tari gaya Yogyakarta.



Gambar 11. Kode QR video Beksan Sekarsari
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN V.

BEKSAN SEKARJAGAD

A. Diskripsi Umum

Beksan Sekarjagad atau Tari Sekarjagad merupakan salah satu karya tari kreasi yang diciptakan oleh K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara dengan berorientasi pada gaya penampilan tari Yogyakarta. Tarian ini dikategorikan sebagai tari putri yang ditarikan secara berkelompok oleh tujuh orang penari perempuan. Kehadiran Beksan Sekarjagad memperkaya repertoar tari gaya Yogyakarta, baik sebagai bentuk karya seni pertunjukan maupun sebagai media pembelajaran. Hal ini tampak dalam perannya di Sanggar Retno Aji Mataram, Yogyakarta, di mana tarian tersebut tidak hanya dipentaskan sebagai bagian dari repertoar sanggar, tetapi juga dimanfaatkan sebagai materi ajar dalam proses pendidikan tari. Dengan demikian, Beksan Sekarjagad menempati posisi penting dalam pewarisan tradisi sekaligus pengembangan kreativitas tari gaya Yogyakarta melalui praktik pendidikan nonformal di lingkungan sanggar.

Beksan Sekarjagad menampilkan karakteristik gaya yang khas, terutama melalui struktur sajiannya. Pada bagian awal (*ajon-ajon*), tarian ini menghadirkan nuansa yang sekilas menyerupai tari *bedhaya*, baik melalui penggunaan musik maupun bentuk penyajian kelompok yang dibawa oleh tujuh penari perempuan. Formasi yang digunakan pun memberi kesan mirip dengan pola formasi tari *bedhaya*, meskipun secara mendasar memiliki perbedaan. Dalam tari *bedhaya*, *rakit lajur* yang menjadi formasi awal pada bagian *ajon-ajon* merupakan elemen penting yang menegaskan identitas pertunjukannya, sedangkan dalam Beksan Sekarjagad digunakan formasi berbaris yang justru menghadirkan kesan berbeda, meskipun tetap memunculkan ingatan visual penonton terhadap tata artistik tari *bedhaya*.

Oleh karena itu, meskipun Beksan Sekarjagad memiliki kemiripan dengan tari *bedhaya* dalam nuansa bagian *ajon-ajon* serta sama-sama dipentaskan secara berkelompok, tarian ini tidak dapat digolongkan sebagai tari *bedhaya*. Sebaliknya, ia berdiri sebagai karya tersendiri yang lahir dari kreativitas koreografer, namun tetap berakar pada tradisi tari gaya Yogyakarta.

Tari *bedhaya* sebagai salah satu genre tari istana, khususnya di Kraton Yogyakarta, memiliki tata aturan normatif yang mengikat dalam gaya penampilannya. Aturan tersebut tercermin dalam berbagai aspek, seperti jumlah penari, peran yang melekat pada masing-masing penari, formasi dan pola lantai, struktur musik, hingga desain kostum yang digunakan. Kekhasan inilah yang membedakan tari *bedhaya* dengan bentuk tari lainnya. Dalam konteks ini, meskipun pada bagian awal Beksan Sekarjagad menghadirkan nuansa yang mengingatkan pada tari *bedhaya*, gaya penampilannya tetap menunjukkan perbedaan yang signifikan. Oleh karena itu, Beksan Sekarjagad tidak dapat digolongkan sebagai tari *bedhaya*, melainkan sebagai karya tari yang berdiri sendiri dengan ciri khas dan orientasi estetikanya tersendiri.

Beksan Sekarjagad sebagai bentuk tari putri merepresentasikan keindahan, keanggunan, dan kecantikan perempuan melalui ragam gerak yang digunakannya. Keanggunan tersebut tampak, misalnya, pada penggunaan pola *kendhangan miraga* yang mengingatkan pada tari *golek*, yaitu tari yang melambangkan citra perempuan muda yang baru menginjak masa dewasa dengan segala kelembutan dan keluwesannya. Jumlah tujuh penari dalam tarian ini juga menghadirkan asosiasi simbolis dengan kisah tujuh bidadari yang identik dengan kecantikan dan kesucian. Asosiasi ini semakin dipertegas melalui sebuah aksesoris atau atribut dari desain kostum yang digunakan, yakni berupa selendang yang menjuntai dari bahu kanan para penari, sehingga menambah kesan visual tentang keindahan, keanggunan, dan kecantikan perempuan yang menjadi esensi dari Beksan Sekarjagad.

Beksan Sekarjagad merupakan hasil kreasi yang berorientasi pada tari gaya Yogyakarta, yang di dalam tradisinya memiliki beragam genre dengan karakteristik masing-masing. Keberadaan karya tari ini dapat menghadirkan nuansa yang sekilas mengingatkan pada dua genre tari gaya Yogyakarta, yakni *bedhaya* dan *golek*. Meskipun tidak dapat digolongkan ke dalam salah satu dari kedua genre tersebut, daya ungkap Beksan Sekarjagad mampu menghadirkan atmosfer yang serupa, khususnya dalam mengekspresikan keanggunan dan kecantikan perempuan. Dengan demikian, tarian ini dapat dipandang sebagai karya baru yang tetap berakar pada tradisi tari gaya Yogyakarta, sekaligus menghadirkan reinterpretasi estetik terhadap esensi yang terkandung dalam tari *bedhaya* dan *golek*.

Dalam konteks industri, waktu merupakan aspek penting yang memerlukan perhatian khusus, terutama dalam sistem manajemen pertunjukan tari. Tari tradisi atau tari etnis yang memasuki ranah industri dituntut untuk mampu beradaptasi, salah satunya melalui penyesuaian durasi penyajian. Secara umum, tari tradisi memiliki durasi pertunjukan yang relatif panjang, sehingga menjadi tantangan ketika harus dipersingkat agar sesuai dengan kebutuhan industri, di mana pertunjukan berdurasi panjang cenderung kurang diminati. Oleh karena itu, tari tradisi yang berpotensi menjadi bagian dari industri pariwisata perlu melakukan adaptasi melalui kreasi dan inovasi, sehingga mampu menghadirkan sajian yang tetap mempertahankan nilai estetikanya, namun sesuai dengan standar dan tuntutan dunia industri.





Beksan Sekarjagad dapat dipandang sebagai salah satu contoh hasil kreasi tari yang berhasil beradaptasi dengan tuntutan dunia industri, sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya. Keberhasilan adaptasi tersebut terlihat dari durasi penyajian yang relatif singkat, sehingga sesuai dengan kebutuhan industri pertunjukan dan pariwisata yang cenderung mengutamakan efisiensi waktu. Meskipun






demikian, tarian ini tetap mampu mempertahankan karakteristik serta nilai estetis yang melekat pada gaya penampilan tari Yogyakarta, baik dari segi struktur gerak, nuansa musikal, maupun aspek visual yang ditampilkan. Dengan demikian, Beksan Sekarjagad tidak hanya berfungsi sebagai bentuk ekspresi artistik yang merefleksikan kreativitas koreografer, tetapi juga menjadi contoh representatif bagaimana karya tari tradisi dapat beradaptasi agar tetap relevan dan diminati dalam dunia industri seni pertunjukan.

B. Pola Gerak

Dalam pembentukan pola gerak, Beksan Sekarjagad berorientasi pada tari putri gaya Yogyakarta dengan mengadaptasi unsur-unsur dari beberapa genre tari. Pola gerak yang digunakan menunjukkan kedekatan dengan tari *bedhaya* dan *srimpi* yang berkembang di Kraton Yogyakarta, sebagaimana tampak pada penggunaan ragam gerak *lampah semang*, *nggrudha*, *kicat cangkol udhet*, dan *tumpang tali kengser*. Selain itu, terdapat pula pengaruh dari tari *golek* yang terlihat melalui penerapan ragam gerak *muryani busana* (*atrap jamang*, *tasikan*, *ukel tawing*, serta *miwir rikma*) dan *embat-embat asta* yang lazim ditemukan dalam genre tersebut. Struktur musikal yang mengiringi ragam gerak *embat-embat asta* dalam Beksan Sekarjagad bahkan mengingatkan pada komposisi musik tari Golek Ayun-ayun. Namun demikian, dalam Beksan Sekarjagad ragam gerak *embat-embat asta* diawali dengan gerakan kedua tangan *miwir udhet* yang dibentangkan di depan wajah (*ngilo*) sebelum dilanjutkan ke *embat-embat asta*.

Tabel 3. Ragam gerak Beksan Sekarjagad

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
1	<i>Kapang-kapang, sendhi gedruk kiri</i>	
2	<i>Lampah semang, trisig tangan kiri menthang, sendhi nglerek kiri</i>	
3	<i>Nggrudha, ongkek, sendhi cathok udhet</i>	
4	<i>Kicat cangkol udhet, sendhi cathok udhet, nglerek, mapan ngenceng</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
5	<i>Gidrah miwir udhet – tawing miwir udhet, sendhi gedruk kiri, nglerek, srimpet gedruk kanan</i>	
6	<i>Tumpang tali kengser, sendhi pangkat muryani busana</i>	
7	<i>Muryani busana (atrap jamang, tasikan, ukel tawing, miwir rikma), sendhi gedruk kanan</i>	
8	<i>Embat-embat asta (diawali dengan miwir udhet atau ngilo), sendhi gedruk kiri, nglerek</i>	
9	<i>Nyamber trisig, sendhi cathok udhet, kapang-kapang</i>	

Dalam tari putri gaya Yogyakarta dikenal dua kualifikasi utama ragam gerak, yaitu ragam gerak *mandhek* dan ragam gerak *milir*. Ragam gerak *mandhek* merujuk pada gerakan yang dilakukan di tempat, sebagaimana tampak dalam Beksan Sekarjagad melalui ragam gerak *nggrudha*, *muryani busana*, dan *embat-embat asta*. Sementara itu, ragam gerak *milir* merupakan gerakan yang dilakukan dengan berpindah tempat, yang dalam Beksan Sekarjagad terlihat pada ragam gerak *lampah semang*, *kicat cangkol udhet*, dan *tumpang tali kengser*. Penyusunan struktur pola gerak dengan memperhatikan kedua jenis ragam tersebut menjadi penting untuk menghadirkan dinamika dalam karya tari, sehingga tercipta keseimbangan antara gerakan statis dan gerakan berpindah yang memperkaya kualitas penyajian tari.

Selain kualifikasi ragam gerak *mandhek* dan *milir*, dalam tari putri gaya Yogyakarta juga dikenal kualifikasi pola gerak yang terbagi menjadi gerak pokok atau inti dan gerak penghubung. Dalam Beksan Sekarjagad, pola gerak pokok meliputi *lampah semang*, *nggrudha*, *kicat cangkol udhet*, *tumpang tali kengser*, *muryani busana*, serta *embat-embat asta*. Adapun gerak penghubung lazim disebut gerak *sendhi*, seperti *sendhi cathok udhet*, *sendhi gedrukkiri* maupun kanan, dan *sendhi nglerek*. Selain itu, gerak penghubung juga dapat berupa gerak berpindah tempat, misalnya *nyamber trisig*. Dengan demikian, keberadaan pola gerak pokok dan penghubung berfungsi untuk menciptakan kesinambungan serta keluwesan dalam alur penyajian tari.

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias yang digunakan dalam Beksan Sekarjagad mengadopsi teknik rias korektif, yaitu teknik tata rias yang berfungsi mempertegas sekaligus memperindah karakter wajah penari sesuai dengan estetika tari putri gaya Yogyakarta. Penerapan rias korektif tidak semata-mata berperan sebagai elemen kosmetik, melainkan juga sebagai medium visual untuk merepresentasikan citra ideal perempuan Jawa yang

anggun dan cantik. Teknik ini mencakup penggunaan *foundation* untuk meratakan warna kulit, pembentukan alis dengan lengkung halus, serta aplikasi *eyeshadow* dan *eyeliner* yang menonjolkan ekspresi mata sebagai pusat perhatian dalam komunikasi nonverbal tari Jawa. Pemulas pipi dan lipstik berwarna lembut turut menambah kesan segar dan feminin, selaras dengan karakter Beksan Sekarjagad yang menonjolkan keanggunan dan kecantikan perempuan. Dengan demikian, tata rias dalam tari ini tidak hanya memperkuat aspek visual pertunjukan, tetapi juga berperan penting dalam membangun karakterisasi dan makna simbolik yang terkandung di dalamnya.

Tata rias korektif yang mempercantik wajah penari dalam Beksan Sekarjagad dipadukan dengan hiasan kepala berbentuk *sanggul tekuk*. serta dua buah perhiasan kecil berupa *sokan* yang ditempatkan secara simetris pada sisi kanan dan kiri bagian depan *sanggul*. Perpaduan antara tata rias korektif dan hiasan kepala tersebut memperkuat visualisasi karakter perempuan Jawa yang anggun, halus, dan cantik, sesuai dengan citra ideal yang ingin dihadirkan melalui Beksan Sekarjagad. Dengan demikian, elemen tata rias dan hiasan kepala berperan penting tidak hanya sebagai ornamen pendukung, melainkan juga sebagai media representasi simbolik yang mempertegas makna keanggunan dan kecantikan dalam konteks pertunjukan tari putri gaya Yogyakarta.



Gambar 12. Desain kostum Beksan Sekarjagad
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Desain kostum yang digunakan dalam Beksan Sekarjagad menampilkan ciri khas tata busana tari putri gaya Yogyakarta. Penari menggunakan *semekan ubet-ubet* yang dipadukan dengan *udhet cindhe sekar* berwarna merah sebagai bagian penting untuk mempertegas identitas busana tari tradisi. Bagian pinggang diperindah dengan *pending* yang berfungsi tidak hanya sebagai pengikat, tetapi juga sebagai ornamen bernilai estetis. Selain itu, selendang berwarna kuning dikenakan di bahu kanan dan dibiarkan menjuntai ke belakang. Untuk melengkapi tampilan, digunakan *subang*, *bros* pengikat selendang, gelang dan *kalung tanggalan* sebagai aksesoris yang menambah kesan anggun dan mewah, sementara kain *speredan* dipakai sebagai elemen utama kostum yang menegaskan karakter tari putri gaya Yogyakarta. Perpaduan seluruh komponen busana tersebut tidak hanya mendukung aspek keindahan visual, tetapi juga memperkuat representasi nilai-nilai simbolik mengenai keanggunan, kecantikan, dan keluhuran perempuan Jawa sebagaimana diwujudkan dalam Beksan Sekarjagad.

D. Struktur Sajian

Struktur sajian Beksan Sekarjagad diawali dengan masuknya para penari yang berjalan *kapang-kapang* dari sisi kanan panggung (dari sudut pandang penonton) dengan formasi berbaris (lihat **Gambar 13**). Bagian pembuka ini diiringi oleh *gendhing soran*, yaitu bentuk musik tari yang lazim digunakan dalam pertunjukan tari *bedhaya* dan *srimpi* di Kraton Yogyakarta. Setelah itu, para penari melanjutkan dengan ragam gerak berupa *sendhi gedruk* kiri, *lampah semang*, *trisig* tangan kiri *menthang*, dan *sendhi nglerek* kiri. Gerakan berikutnya adalah *nggrudha* yang kemudian dilanjutkan dengan *kicat cangkol udhet*. Ragam gerak *kicat cangkol udhet* ini berfungsi untuk membentuk formasi menyerupai *rakit lajur* dalam tari *bedhaya* (lihat **Gambar 14**). Selanjutnya, rangkaian gerak yang ditampilkan mencakup *gidrah miwir udhet*, *tumpang tali kengser*, *muryani busana*, dan *embat-embat asta*. Bagian berikutnya adalah ragam gerak *nyamber trisig* yang berfungsi untuk membentuk kembali formasi berbaris (lihat **Gambar 13**), kemudian diakhiri dengan silam panggung menggunakan pola gerak *kapang-kapang*. Pada bagian penutup ini digunakan *gendhing soran* sebagai musik tari, sebagaimana halnya dalam tari *bedhaya* dan *srimpi* di Kraton Yogyakarta.



Gambar 13. Formasi berbaris yang digunakan pada bagian awal Beksan Sekarjagad (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 14. Formasi dalam Beksan Sekarjagad yang menyerupai *rakit lajur* dalam tari *bedhaya* di Kraton Yogyakarta (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 15. Kode QR video Beksan Sekarjagad (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN VI.

TOPENG SUROWIJOYO

A. Diskripsi Umum

Topeng Surowijoyo merupakan salah satu bentuk tari topeng yang berkembang di Yogyakarta. Tarian ini diciptakan oleh K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara sebagai wujud kreativitas sekaligus pelestarian tradisi tari topeng yang telah lama hidup dalam budaya Jawa. Kehadiran Topeng Surowijoyo tidak hanya memperkaya ragam repertoar tari topeng di Yogyakarta, tetapi juga dapat merepresentasikan identitas kedaerahan yang menegaskan ciri khas budaya setempat. Melalui bentuk, gaya, serta karakter yang ditampilkan, Topeng Surowijoyo memperlihatkan bagaimana kesenian tradisional berfungsi sebagai penanda identitas daerah, yang membedakan Yogyakarta dari wilayah lain sekaligus memperkuat posisi seni pertunjukan sebagai simbol kebanggaan kolektif masyarakat.

Sebagai salah satu pusat perkembangan tari topeng, Yogyakarta memiliki gaya penampilan yang khas yang membedakannya dari daerah lain, seperti Surakarta, Malang, dan Cirebon, yang juga mengembangkan tradisi serupa. Kekhasan tersebut tercermin dalam ragam gerak yang digunakan, desain kostum yang dikenakan, serta bentuk topeng yang dipilih untuk memvisualisasikan setiap karakter. Keunikan ini menunjukkan adanya identitas estetik yang melekat pada tradisi tari topeng Yogyakarta, sekaligus menegaskan posisi daerah ini sebagai salah satu poros penting dalam dinamika kesenian topeng di Jawa dan Nusantara.

Tari topeng memiliki sejarah panjang dalam perkembangan seni pertunjukan di Nusantara, khususnya di Jawa. Pada masa Hindu-Buddha, telah dikenal bentuk tarian yang menggunakan topeng, yang disebut *tapel* (topeng) atau *matapukan* (menari topeng). Memasuki era Islam, khususnya

pada masa Walisanga, tradisi tari topeng semakin berkembang, ditandai dengan munculnya *wayang topeng*. Sunan Kalijaga, misalnya, memanfaatkan *wayang topeng* sebagai media dakwah dengan mengangkat kisah Panji sebagai tema utama. Menurut Soedarsono (1990), *wayang topeng* pada era Islam merupakan perkembangan dari pertunjukan *raket*, sebuah bentuk dramatari populer yang juga menceritakan kisah Panji.

Yogyakarta merupakan salah satu pusat penting dalam perkembangan tradisi tari topeng, termasuk bentuk pertunjukan *wayang topeng*. Di dalam lingkungan Kraton Yogyakarta, topeng biasanya digunakan dalam pertunjukan *wayang wong* untuk menggambarkan tokoh-tokoh nonmanusia, seperti raksasa, kera, atau berbagai jenis binatang lainnya. Di luar lingkungan istana, berkembang tradisi *wayang topeng* yang seluruh aktornya menggunakan topeng. *Wayang topeng* tersebut umumnya bersumber dari kisah Panji atau *wayang gedog*, sementara *wayang wong* yang hanya menghadirkan topeng pada tokoh tertentu bersumber pada epos Ramayana dan Mahabharata, atau yang dalam tradisi Jawa dikenal sebagai *wayang purwa*.

Meskipun dalam pertunjukan *wayang wong* terdapat karakter yang menggunakan topeng, namun terdapat perbedaan mendasar dengan *wayang topeng*, terutama dalam ragam gerak dan desain kostumnya. Gaya penampilan *wayang topeng* memiliki karakteristik yang berbeda secara signifikan dibandingkan dengan tokoh dalam *wayang wong* yang menggunakan topeng, khususnya pada aspek gerak tari yang ditampilkan. Di Yogyakarta, *wayang topeng* berkembang di luar lingkungan istana, meskipun tetap berada dalam lingkup sosial para bangsawan. Perkembangan ini secara khusus didorong oleh Krida Beksa Wirama (KBW), yang menjadi inisiator dalam menghadirkan *wayang topeng* sebagai bentuk kesenian yang dikembangkan oleh kalangan bangsawan, meskipun tidak berpusat di dalam istana.

Selain *wayang topeng*, di Yogyakarta juga berkembang tari topeng dalam bentuk tarian lepas. Berbeda dengan *wayang topeng* yang menghadirkan struktur dramatik lebih

utuh, tarian lepas ini tidak memiliki alur cerita yang kompleks maupun lakon yang lengkap. Penyajiannya umumnya hanya menampilkan satu adegan tertentu dengan menghadirkan beberapa tokoh, atau bahkan terkadang hanya berfokus pada satu tokoh saja. Kehadiran bentuk tari topeng seperti ini menunjukkan adanya variasi penyajian dalam tradisi tari topeng di Yogyakarta yang memperkaya fungsi seni pertunjukan, baik sebagai hiburan maupun sebagai media ekspresi artistik.

Topeng Surowijoyo merupakan salah satu bentuk tari topeng Yogyakarta yang disajikan dalam format tarian lepas. Berbeda dengan *wayang topeng* yang memiliki struktur dramatik utuh sebagai sebuah lakon, Topeng Surowijoyo tidak menampilkan alur cerita yang kompleks, melainkan hanya menghadirkan satu tokoh dalam satu adegan tertentu. Adegan yang ditampilkan berfokus pada penggambaran suasana batin yang sedang diliputi perasaan cinta, sehingga tarian ini berangkat dari tema percintaan. Pola semacam ini umum dijumpai dalam tradisi tari topeng berbentuk tarian lepas, yang seringkali menghadirkan potongan adegan untuk mengekspresikan suasana emosional, terutama perasaan cinta atau *gandrung*. Salah satu tarian topeng yang cukup populer dengan tema serupa adalah Klana Topeng, sehingga dapat dikatakan bahwa Topeng Surowijoyo pada dasarnya memiliki kedekatan tematik dengan tarian Klana Topeng tersebut.

Topeng Surowijoyo merupakan sebuah bentuk tarian lepas yang memiliki keterkaitan erat dengan tradisi *wayang topeng*, baik dari segi sumber cerita maupun karakter yang ditampilkan. Tarian ini mengangkat tokoh yang berasal dari kisah Panji atau *wayang gedog*, yang memang menjadi salah satu sumber utama alur cerita dalam pertunjukan *wayang topeng*. Karakter yang ditampilkan dalam Topeng Surowijoyo adalah seorang raja yang digambarkan sedang jatuh cinta pada seorang putri. Dalam tradisi kisah Panji, terdapat tokoh raja yang memiliki beberapa nama, di antaranya Sewandana dan Surowibowo, yang dikenal sebagai figur antagonis yang jatuh cinta kepada Dewi Sekartaji. Dengan demikian, tokoh Surowijoyo dalam tarian ini dapat diasumsikan sebagai bentuk

lain dari representasi Sewandana atau Surowibowo, yang menegaskan kesinambungan antara Topeng Surowijoyo dengan tradisi naratif kisah Panji.

B. Pola Gerak

Pola gerak yang digunakan dalam Topeng Surowijoyo berlandaskan pada ragam gerak tari *putra gagah* gaya Yogyakarta. Dalam tradisi tari gaya Yogyakarta, pengelompokan tarian dapat dibedakan berdasarkan jenis kelamin atau gender dari karakter yang direpresentasikan, yakni tari putri dan tari putra. Tari putra sendiri dikualifikasikan lebih lanjut ke dalam dua kategori utama, yakni *putra alus* dan *putra gagah*. Tari *putra alus* merepresentasikan sifat halus, tenang, dan penuh pengendalian diri, sedangkan tari *putra gagah* menampilkan sifat yang berlawanan, yaitu tegas, kuat, dan penuh energi. Dalam konteks tersebut, Topeng Surowijoyo dikategorikan sebagai tari *putra gagah* karena menampilkan karakter dengan sifat tegas, kuat, dan penuh energi. Hal ini tercermin melalui pola gerak yang merepresentasikan ekspresi ketegasan sekaligus vitalitas, yang menjadi ciri khas utama kategori tari *putra gagah* dalam tradisi tari gaya Yogyakarta.


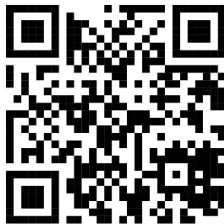

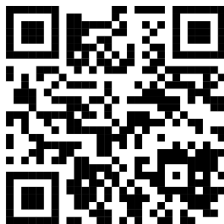

Tari *putra gagah* gaya Yogyakarta memiliki berbagai ragam gerak yang secara spesifik disesuaikan dengan watak atau sifat setiap karakter. Secara umum, tokoh dalam kategori *putra gagah* dicirikan oleh sifat tegas, kuat, dan penuh energi. Namun, masing-masing tokoh tetap memiliki karakteristik khusus yang diekspresikan melalui ragam gerak tertentu. Sebagai contoh, tokoh Werkudara termasuk dalam kategori *putra gagah* karena sifatnya yang tegas, kuat, dan berenergi, tetapi secara lebih spesifik ia digambarkan sebagai sosok yang tenang, sehingga ditarikan dengan ragam gerak *kambeng*. Sementara itu, tokoh Kumbakarna juga tergolong *putra gagah* karena menampilkan sifat tegas dan penuh energi, tetapi secara lebih rinci ia digambarkan sebagai tokoh raksasa yang sombong dan kasar, sehingga ditarikan dengan ragam gerak *bapang sekar suwun dengklik*. Dengan demikian,



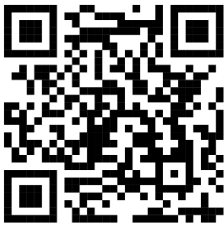
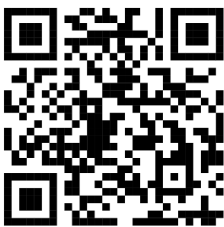
pengelompokan tari *putra gagah* tidak hanya menekankan kekuatan dan ketegasan, tetapi juga mengakomodasi nuansa karakter yang lebih spesifik melalui variasi ragam gerak.






Berkaitan dengan konsep penerapan ragam gerak dalam tradisi tari gaya Yogyakarta, Topeng Surowijoyo menjadikan ragam gerak *bapang* sebagai acuan utama dalam penyusunan vokabuler gerak. Pemilihan ragam gerak ini bukan tanpa alasan, sebab *bapang* secara konvensional digunakan untuk merepresentasikan tokoh dengan sifat arogan, kasar, dan penuh kekuatan fisik. Dengan demikian, karakter yang ditampilkan dalam Topeng Surowijoyo memperoleh legitimasi estetik sekaligus simbolik melalui penggunaan ragam gerak tersebut, karena selaras dengan karakterisasi tokoh yang ingin dihadirkan. Penerapan ragam gerak *bapang* juga menegaskan kedudukan Topeng Surowijoyo sebagai bagian dari kategori tari *putra gagah*, yang identitasnya dibangun melalui ekspresi ketegasan, vitalitas, dan energi yang berlebih.


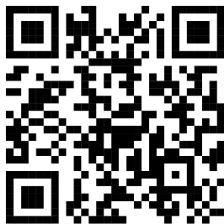

Tabel 4. Beberapa ragam gerak yang digunakan dalam Topeng Surowijoyo

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
1	<i>Sembahan</i>	
2	<i>Bapang</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akses Video
3	<i>Ulap-ulap miring dan ulap-ulap methok</i>	
4	<i>Miling-miling</i>	
5	<i>Etung-etung</i>	
6	<i>Ulap-ulap kendhangan miling-miling</i>	
7	<i>Engkrang topeng</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
8	<i>Tumpang tali</i>	
9	<i>Entrakan</i>	
10	<i>Atrap jamang</i>	
11	<i>Pondhongan</i>	
12	<i>Kodhok mongkrong</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
13	<i>Cindil ngungak tumpeng</i>	
14	<i>Usap rawis</i>	
15	<i>Miwir rikma</i>	
16	<i>Bapang megol</i>	
17	<i>Tinting</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
18	<i>Atur-atur</i>	
19	<i>Menjangan ranggah</i>	
20	<i>Sekar suwun</i>	
21	<i>Nyamber trisig, jengkeng</i>	

Dalam tradisi tari gaya Yogyakarta, ragam gerak *bapang* umumnya dilengkapi dengan sejumlah ragam gerak lain yang berfungsi sebagai penguat atau penyerta. Meskipun tidak bersifat wajib, terdapat rangkaian gerak tertentu yang lazim digunakan ketika *bapang* dijadikan sebagai ragam gerak dasar, antara lain rangkaian gerak *kodhok mongkrong*, *cindil*

ngungak tumpeng, dan *bapang megol*. Rangkaian gerak tersebut dapat dipilih secara parsial maupun digunakan secara bersamaan, tergantung kebutuhan karakter dan konteks dramatik yang ingin ditampilkan. Dalam Topeng Surowijoyo, ketiga ragam gerak ini juga diadopsi sebagai bagian integral dari struktur penyajiannya, sehingga memperkaya ekspresi karakter dan sekaligus menegaskan kedekatannya dengan konvensi tari *putra gagah* gaya Yogyakarta.

Sebagai salah satu bentuk tari topeng yang berkembang di Yogyakarta, khususnya yang bersumber dari kisah Panji atau *wayang topeng*, Topeng Surowijoyo menampilkan karakteristik tersendiri yang terutama tercermin dalam pola geraknya. Salah satu ciri khas tersebut tampak pada pemanfaatan desain kain *supit urang* sebagai elemen penguat ekspresi gerak. Dalam praktiknya, pada saat penari melakukan *tanjak* kanan, kain *supit urang* yang menjuntai di bagian depan ditendang dengan kaki kanan sehingga menghasilkan kesan visual yang lebih dinamis. Penggunaan teknik ini terlihat, misalnya, pada bagian akhir ragam gerak *bapang* maupun ketika penari bersiap memasuki ragam gerak *engkrang*. Unsur tersebut tidak hanya memperkaya ekspresi gerak, tetapi juga menegaskan karakteristik khas yang membedakan tradisi tari topeng, khususnya *wayang topeng*, di Yogyakarta.

Selain permainan desain kain *supit urang* yang ditendang menggunakan kaki, penggunaan ragam gerak *engkrang* dalam Tari Topeng Surowijoyo juga menjadi salah satu karakteristik penting dari gaya penampilan tari topeng Yogyakarta. Ragam gerak *engkrang* yang digunakan merupakan bentuk khusus yang secara umum memang dipakai dalam tradisi tari topeng. Dalam khazanah tari Yogyakarta, terdapat ragam gerak yang secara khusus diperuntukkan bagi tari topeng, terutama yang bersumber dari kisah Panji atau *wayang topeng*, meskipun pada dasarnya tetap berakar pada pola gerak tari klasik gaya Yogyakarta yang lazim ditampilkan dalam *wayang wong*. Hal ini tampak dari penamaan ragam gerak tersebut yang disertai dengan kata "topeng," seperti *impur topeng*, *kalang kinantang topeng*, dan

engkrang topeng. Ragam gerak khusus dalam tari topeng memiliki ciri khas berupa penggunaan unsur *ogek lambung* yang dipadukan dengan permainan *sampur*, seperti *cathok sampur* dan *kipat sampur*. Dalam konteks tersebut, ragam gerak *engkrang topeng* yang digunakan dalam Topeng Surowijoyo juga menonjolkan karakteristik serupa. Dominasi gerak *ogek lambung* yang dikombinasikan dengan permainan *sampur* melalui *cathok sampur* dan *kipat sampur* menjadi elemen penting yang memperkuat ekspresivitas, sekaligus menegaskan identitas gaya penampilan tari topeng di Yogyakarta.



Gambar 16. Desain kain *supit urang* yang menjuntai di bagian depan ditendang dengan kaki kanan, menghasilkan efek visual yang dinamis serta menjadi salah satu ciri khas gerak dalam tari topeng Yogyakarta (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam tari gaya Yogyakarta, konstruksi pola gerak pada dasarnya dibentuk melalui rangkaian gerak yang dihubungkan oleh gerak penghubung. Salah satu bentuk gerak penghubung adalah *sabetan*, yang memiliki beberapa variasi, antara lain *sabetan* yang secara khusus digunakan dalam Beksan Lawung Ageng atau Lawung Jajar, *sabetan* yang digunakan dalam *wayang golek menak*, serta *sabetan* untuk *wayang wong*. Dari ketiga jenis tersebut, *sabetan* dalam *wayang wong* menjadi bentuk yang paling umum digunakan sebagai gerak

penghubung dalam tari gaya Yogyakarta. Namun, dalam konteks tari Topeng Surowijoyo, gerak penghubung yang digunakan tidak merujuk pada *sabetan* umum sebagaimana lazimnya ditemukan dalam *wayang wong*, melainkan menggunakan *sabetan* khas Beksan Lawung Ageng atau Lawung Jajar yang diawali dengan gerakan *seblak* kedua *sampur*.



Gambar 17. Kode QR rangkaian gerak penghubung *sabetan* dalam Topeng Surowijoyo
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Topeng Surowijoyo mengangkat tema percintaan atau *gandrungan* yang merepresentasikan perasaan seseorang ketika sedang jatuh cinta. Tema ini divisualisasikan melalui sejumlah ragam gerak yang memiliki muatan simbolik tertentu. Di antara ragam gerak yang paling menonjol adalah *miling-miling* dan *pondhongan*, yang secara jelas menggambarkan suasana emosional penuh kasih sayang. Selain itu, Topeng Surowijoyo juga menampilkan ragam gerak berhias seperti *usap rawis* dan *miwir rikma*. Ragam gerak ini berfungsi untuk mengekspresikan perilaku seseorang yang sedang jatuh cinta, yang cenderung memperhatikan penampilan diri dengan berhias agar tampak sempurna dan mampu menarik perhatian pasangan. Dengan demikian, struktur gerak dalam Topeng Surowijoyo tidak hanya bersifat estetis, tetapi juga sarat makna simbolis yang berkaitan dengan pengalaman emosional manusia.



Gambar 18. *Pondhongan* dalam Topeng Surowijaya yang merepresentasikan ungkapan perasaan jatuh cinta
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Topeng Surowijoyo tidak memerlukan tata rias karena sejak awal hingga akhir pertunjukan penari sepenuhnya mengenakan topeng. Topeng yang digunakan berwarna merah dengan bentuk wajah pria tampan, sehingga secara jelas merepresentasikan figur manusia. Hal ini berbeda dengan penggunaan topeng dalam pertunjukan *wayang wong*, di mana topeng lebih sering dipakai untuk menggambarkan tokoh nonmanusia, seperti raksasa atau kera. Dengan demikian, keberadaan topeng dalam Topeng Surowijoyo memperlihatkan keterkaitan erat dengan tradisi *wayang topeng*, yang secara khas menghadirkan tokoh-tokoh manusia melalui medium topeng.

Desain kostum dalam Topeng Surowijoyo secara jelas merujuk pada kostum tari gaya Yogyakarta. Hiasan kepala menggunakan *irah-irahan* berbentuk *mekutho* (*kethon*) dengan ornamen *bledegan* tinggi di bagian belakang dan rambut *ngore gimbal*, *sumping*, serta rambut *oren* atau rambut yang menjuntai di sisi kanan dan kiri dada. Pada bagian torso dikenakan *kaweng*, *kalung tanggalan* (*penanggalan*),

lonthong cindhe, *boro cindhe*, *kamus-timang*, serta dua buah *sampur*. *Sampur* yang pertama dikaitkan pada *kamus-timang* dengan motif *cindhe sekar* berwarna merah senada dengan *lonthong*, *boro*, dan *kaweng*, sementara yang lain dikalungkan di leher dengan warna kuning bermotif *gendhalagiri*—yang menjadi ciri khas teknik pemasangan *sampur* dalam tari *klana* gaya Yogyakarta. Selain itu, terdapat *buntal* yang menjuntai di depan paha kanan dan kiri, *klat bahu* pada lengan, serta celana *cindhe* senada dengan kostum bagian torso. Kostum ini dilengkapi pula dengan desain kain *supit urang* bermotif *parang* dan keris *gayaman* lengkap dengan *oncen* yang diselipkan di bagian belakang tubuh.



Gambar 19. Desain kostum yang digunakan dalam Topeng Surowijaya
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Desain hiasan kepala dalam Topeng Surowijoyo merepresentasikan status sosial tinggi dari karakter yang ditampilkan. Hiasan kepala berbentuk *mekutho* (*kethon*) dengan *bledegan* tinggi di bagian belakang umumnya digunakan oleh raja, adipati, atau bangsawan kelas atas. Bentuk *irah-irahan mekuthoy* yang dilengkapi ornamen rambut hasil tatahan kulit berwarna menyerupai rambut asli menjadi

salah satu ciri khas kostum tari gaya Yogyakarta, khususnya dalam pertunjukan *wayang wong*. Penegasan status sosial tinggi tersebut semakin kuat dengan penggunaan kain batik bermotif *parang*, yang secara tradisi juga berfungsi sebagai simbol kedudukan tinggi dalam hierarki sosial.

D. Struktur Sajian

Struktur pertunjukan Topeng Surowijoyo diawali dengan masuknya penari ke area pentas melalui bagian kanan-belakang panggung (dari sudut pandang penonton) sambil berjalan menuju tengah-belakang panggung, diiringi musik tari berbentuk *lagon*. Setelah tiba di tengah-belakang panggung, penari duduk *sila* hingga musik berganti ke bentuk *ladrang irama* / atau *ladrang irama tanggung*. Pada bagian ini penari melakukan gerakan *sembahan*, mulai dari *sembahan sila*, *sembahan jengkeng*, kemudian berdiri dan melanjutkan dengan rangkaian gerak *bapang*, *ulap-ulap kanan*, *ulap-ulap methok*, *miling-miling*, *etung-etung*, hingga *engkrang*.



Gambar 20. Kode QR video Topeng Surowijoyo
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Selanjutnya, musik tari beralih ke bentuk *lancaran* yang secara eksplisit menghadirkan suasana *gandrung* atau perasaan jatuh cinta. Bagian *lancaran* ini kerap disebut sebagai bagian *kiprahan*, merujuk pada tradisi gaya penampilan tari topeng yang berkembang di wilayah Kalasan atau yang sering dikenal sebagai tari Topeng Dhalang Klaten. Pada bagian ini ditampilkan berbagai ragam gerak khas, antara lain *tumpang tali*, *entrakan*, *atrap jamang*, *pondhongan*, *kodhok mongkrong*, *cindil ngungak tumpeng*, *usap rawis*, *miwir rikma*, *bapang megol*, *tinting*, *atur-atur*, *sekar suwun*, *menjangan ranggah*, dsb. Pertunjukan ditutup dengan rangkaian gerak *nyamber trisig*, kemudian penari bergerak menuju sisi kiri panggung (dari sudut pandang penonton) dan mengakhiri sajian dengan melakukan gerak duduk *jengkeng*, *pacak jangga*, dan *laku dhodhok* silam panggung.

BAGIAN VII.

SRIMPI JATINING PANEMBAH

A. Diskripsi Umum

Srimpi merupakan salah satu genre tari Jawa yang berkembang di lingkungan istana, khususnya di Kraton Yogyakarta. Tarian ini sering disejajarkan dengan tari *bedhaya*, yakni genre tari istana yang memiliki kedudukan istimewa sebagai pusaka dan berkaitan erat dengan legitimasi kekuasaan raja. Meskipun keduanya kerap dipandang sejajar, *srimpi* tetap menempati posisi sebagai genre tersendiri dengan perbedaan mendasar dibandingkan *bedhaya*. Perbedaan utama terletak pada jumlah penari: *srimpi* umumnya dibawa oleh empat penari, sedangkan *bedhaya* ditarikan oleh tujuh atau sembilan penari. Walau demikian, dalam praktik di Kraton Yogyakarta dijumpai variasi, seperti *bedhaya* yang dibawa oleh enam penari atau *srimpi* dengan formasi lima penari.

Dalam sistem peristilahan di Kraton Yogyakarta, hubungan antara genre tari *srimpi* dan *bedhaya* tampak melalui sistem peristilahan *srimpi lajuran*. Th. Suharti (2015) menjelaskan bahwa *bedhaya* dapat disebut sebagai *srimpi lajuran*, dengan pembagian empat penari sebagai *srimpi* dan selebihnya sebagai *lajur*. Istilah ini juga berlaku pada variasi jumlah penari lainnya, misalnya *bedhaya* dengan enam penari atau *srimpi* dengan lima penari. Dengan demikian, penggunaan istilah *srimpi lajuran* menegaskan adanya fleksibilitas dalam jumlah penari, sekaligus menunjukkan keterkaitan antara kedua genre tari tersebut dalam tradisi di Kraton Yogyakarta.

Tema yang terkandung dalam tari *srimpi* pada dasarnya memiliki kemiripan dengan tema dalam tari *bedhaya*. Secara universal, tari *srimpi* menggambarkan pertentangan antara dua hal yang saling berlawanan. Pertentangan tersebut

merepresentasikan aspek fundamental dalam kehidupan manusia, yakni pergulatan antara kehendak dan suara hati. Menurut Pramutomo (2009), konflik yang dihadirkan dalam tari *bedhaya* maupun *srimpi* dapat dipahami sebagai simbolisasi sifat-sifat dasar yang bersifat kontras, seperti baik dan buruk, benar dan salah, serta berbagai oposisi biner lainnya. Dengan demikian, tari *srimpi*, sebagaimana halnya tari *bedhaya*, tidak hanya hadir sebagai ekspresi estetis, tetapi juga sebagai representasi filosofis mengenai dialektika kehidupan manusia.

Benedictus Suharto (1998) menjelaskan bahwa pertikaian dalam tari *srimpi* dapat dianalogikan dengan *setangkep gula klapa*. Tari *srimpi* pada umumnya dibawakan oleh dua pasang penari putri, yang masing-masing pasangannya dianalogikan dengan satu *lirang* dalam *setangkep gula klapa*. Dengan demikian, kehadiran dua pasang penari dalam tari *srimpi* dipandang selaras dengan konsep *setangkep gula klapa*. Lebih lanjut, menurut Suharto, masyarakat Jawa meyakini bahwa tari *srimpi* merepresentasikan ekspresi dua sisi yang saling berlawanan, yang diwujudkan melalui formasi dua pasang penari yang dipadankan dengan simbol *setangkep gula klapa*.

Tari *srimpi* memiliki segmen khusus yang merepresentasikan pertikaian, sejalan dengan tema universalnya yang menggambarkan konflik antara dua sisi yang berlawanan. Namun, bentuk penggambaran konflik ini tidak selalu disajikan secara wadag atau eksplisit. Dalam tradisi Kraton Surakarta, misalnya, bagian *perangan* divisualisasikan secara simbolik melalui dinamika musik dan posisi penari. Ketika musik *sirep* (lirih) dimainkan, dua penari berdiri sementara dua lainnya duduk *jengkeng*. Pergantian kemudian terjadi saat musik *udar* (keras) mengiringi semua penari untuk berdiri, yang dilanjutkan dengan pola pergiliran: pada musik *sirep* berikutnya, dua penari yang semula duduk *jengkeng* berdiri, sedangkan yang semula berdiri berganti duduk, hingga akhirnya semua penari berdiri kembali diiringi musik *udar*. Berbeda dengan gaya Surakarta, tari *srimpi* di

Kraton Yogyakarta cenderung menampilkan *perangan* secara wadag melalui visualisasi gerak perang yang eksplisit, meskipun dalam beberapa kasus tidak selalu demikian. Dalam gaya ini, konflik divisualisasikan melalui pola gerak *perangan* yang kerap menggunakan properti berupa keris, bahkan terkadang juga panah. Menurut Felicia Hughes-Freeland, penggunaan unsur perang secara eksplisit ini menjadi ciri khas tari *srimpi* gaya Yogyakarta yang kontras dengan gaya Surakarta.

Brontodiningrat (1981) menjelaskan bahwa peperangan dalam tari *srimpi* merepresentasikan aspek universal kehidupan manusia, yakni adanya dua hal yang selalu berlawanan. Apabila kedua aspek tersebut dapat dipersatukan, maka akan tercapai kemuliaan, keutamaan, dan keluhuran. Kesatuan ini dalam tradisi Jawa dikenal dengan istilah *loro-loroning atunggal* atau *curiga manjing warangka*. Konsep *loro-loroning atunggal* dimaknai sebagai bentuk persatuan atau *nyawiji*, yang menekankan kemampuan manusia untuk menyatu dengan sesama, dengan alam, dan dengan Tuhan. Dalam kerangka ini, pengendalian diri serta keseimbangan menjadi syarat penting untuk mencapai kemuliaan lahir dan batin.

Tari Srimpi Jatining Panembah merupakan salah satu karya K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara yang lahir sebagai wujud kreativitas sekaligus upaya pelestarian tradisi tari *srimpi* di Yogyakarta. Jika pada masa lampau tari *srimpi* umumnya disajikan dalam durasi yang panjang, karya Sunaryadi ini justru menampilkan sajian dengan durasi yang relatif singkat. Kendati demikian, pemangkasan durasi tidak mengurangi esensi maupun karakteristik gaya penampilan tari *srimpi* yang berkembang di Yogyakarta. Karya ini bahkan dapat dipandang sebagai model kreasi seni yang adaptif terhadap dinamika zaman, khususnya di tengah industri modern yang serba cepat, namun tetap konsisten dalam mempertahankan ciri estetik dan nilai esensial tari *srimpi*.

Dalam tari *bedhaya* dan *srimpi*, narasi teks *sindhenan* merupakan salah satu elemen kunci sekaligus karakteristik penting yang membentuk gaya penampilan kedua genre tersebut. Melalui penyajian teks *sindhenan*, secara verbal esensi maupun makna yang terkandung dalam sebuah karya tari bergenre *bedhaya* dan *srimpi* dapat dieksplisitkan, sehingga memungkinkan audiens untuk mengakses dan memahami pesan yang direpresentasikan dalam pertunjukan. Dengan demikian, penggunaan teks *sindhenan* bukan sekadar unsur pelengkap, melainkan menjadi penanda utama identitas dari gaya penampilan tari *bedhaya* dan *srimpi*. Dalam konteks Tari Srimpi Jatining Panembah, teks *sindhenan* memiliki kedudukan yang signifikan karena berperan dalam mengartikulasikan esensi pertunjukan secara verbal. Teks *sindhenan* dalam karya ini memuat doa agar kehidupan dijalani dengan tenteram dan damai serta berujung pada kemuliaan, sehingga menegaskan fungsi simbolis dan spiritual dari sajian tari tersebut.

B. Pola Gerak

Tari Srimpi Jatining Panembah dipentaskan oleh empat penari perempuan dengan menggunakan pola gerak tari putri gaya Yogyakarta. Dalam tradisi tari putri gaya Yogyakarta, khususnya pada tari *bedhaya* dan *srimpi*, pola gerak umumnya berangkat dari ragam gerak *ngenceng* yang berfungsi sebagai dasar dalam pengembangan berbagai kreasi pola gerak. Ragam gerak *ngenceng* tidak hanya menjadi fondasi teknik, tetapi juga sumber inspirasi dalam penciptaan ragam gerak baru yang tetap berpijak pada kaidah tradisi. Hal ini sejalan dengan pendapat Th. Suharti (2015) yang menegaskan bahwa ragam gerak *ngenceng*, yang diawali dengan *mapan ngenceng*, merupakan titik tolak utama dalam proses kreasi pembentukan pola gerak tari *bedhaya* dan *srimpi* di Yogyakarta.



Gambar 21. Sikap *mapan ngenceng* dalam ragam gerak *nggrudha* pada Tari Srimpi Jatining Panembah
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam proses kreasi pembentukan pola gerak yang berawal dari ragam gerak *ngenceng*, bentuk kreasi paling sederhana dapat ditemukan pada ragam gerak *nggrudha*. Secara visual, ragam gerak *nggrudha* memiliki kemiripan yang sangat dekat dengan ragam gerak *ngenceng*, sehingga dapat dikatakan bahwa *nggrudha* merupakan hasil pengembangan paling elementer dari *ngenceng*. Perbedaan utama antara keduanya terletak pada sikap lengan dan gerak tungkai. Dalam ragam gerak *nggrudha*, lengan kiri menggunakan posisi *cathok udhet*, sedangkan pada ragam gerak *ngenceng* posisi tersebut tidak digunakan, meskipun keduanya sama-sama menekankan pada sikap *nekuk siku*. Selain itu, perbedaan lain terlihat pada gerakan *encot*; dalam *nggrudha* terdapat gerak *encot* berupa *mumbul* kemudian *mendhak* dengan aksentuasi pada tungkai yang diulang dua kali, sedangkan pada *ngenceng* hanya terdapat gerakan *mumbul* lalu kembali *mendhak* tanpa aksentuasi dan repitisi. Meskipun demikian, keduanya tetap memiliki kesamaan dalam unsur gerak lain, seperti *ngoyok*, *ngleyek*, dan *seblak udhet*, yang




memperlihatkan kesinambungan antara dua ragam gerak tersebut dalam tradisi tari putri gaya Yogyakarta.






Ragam gerak *ngenceng* yang lazim digunakan sebagai motif dasar dalam pembentukan pola gerak tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta tidak dijumpai dalam Tari Srimpi Jatining Panembah. Sebagai gantinya, tari ini menggunakan ragam gerak *nggrudha*, yakni bentuk pengembangan paling sederhana dan paling dekat dengan ragam gerak *ngenceng*. Fenomena penggunaan ragam gerak *nggrudha* bukanlah hal baru dalam struktur penyusunan ragam gerak tari *srimpi* di Yogyakarta, karena pola tersebut juga ditemukan pada beberapa karya tari lain. Namun demikian, ragam gerak *nggrudha* dalam Tari Srimpi Jatining Panembah menampilkan sejumlah perbedaan dibandingkan dengan ragam gerak *nggrudha* yang umum digunakan dalam tari putri gaya Yogyakarta, khususnya *bedhaya* dan *srimpi*. Perbedaan tersebut tampak pada pola gerak lengan kanan: apabila dalam bentuk umum hanya berupa *jimpit udhet nekuk siku*, maka dalam Tari Srimpi Jatining Panembah lengan kanan bergerak dari *jimpit udhet* ke posisi *trap sumping* (telinga) bersamaan dengan gerakan tungkai *encot*. Setelah itu, pola gerak tersebut dilanjutkan dengan *usap suryan* yang dilakukan bersamaan dengan gerakan *encot* kedua. Variasi ragam gerak *nggrudha* semacam ini juga kerap ditemukan dalam karya-karya Sunaryadi lainnya, seperti Tari Golek Maya-Asmara dan Beksan Sekarjagad.



Dalam genre tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta, dikenal adanya rangkaian gerak *panggal*, yaitu rangkaian gerak penghubung yang umumnya digunakan sebagai pengantar menuju ragam gerak *ngenceng* atau *nggrudha* setelah penari melakukan gerakan *sembahan*. Rangkaian gerak *panggal* ini lazim dipraktikkan dalam tradisi tari *bedhaya* dan *srimpi*, bahkan memiliki sebutan lain, yakni *sendhi ngregem udhet*, karena diawali dengan posisi tangan kanan yang *ngregem udhet* atau menggenggam *sampur*. Dalam Tari Srimpi Jatining Panembah, yang mengadopsi ragam gerak dari tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta,

rangkaian gerak *panggel* juga digunakan sebagai awalan sebelum memasuki ragam gerak *nggrudha*, tepat setelah gerakan *sembahan*. Selain *panggel*, terdapat pula rangkaian gerak *mayuk jinjit* yang kerap menyertai ragam gerak *nggrudha*, meskipun tidak selalu diaplikasikan. Dalam Tari Srimpi Jatining Panembah, rangkaian gerak *mayuk jinjit* ini juga diterapkan setelah ragam gerak *nggrudha*, sehingga memperlihatkan kesinambungan struktur gerak dengan tradisi tari putri gaya Yogyakarta.

Tabel 5. Beberapa ragam gerak yang digunakan dalam Tari Srimpi Jatining Panembah

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
1	<i>Kapang-kapang</i>	
2	<i>Sembahan, lenggah ndhodhok</i>	
3	<i>Panggel</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
4	<i>Nggrudha</i>	
5	<i>Mayuk jinjit</i>	
6	<i>Trisig tinting encot</i>	
7	<i>Kicat dengan posisi tangan kanan trap sumping ngrayung menghadap ke atas</i>	
8	<i>Gidrah</i>	

No.	Nama Ragam Gerak	Kode QR Akases Video
9	<i>Ulap-ulap</i>	
10	Perang keris	

Tari Srimpi Jatining Panembah merupakan salah satu bentuk karya tari *srimpi* yang sarat dengan makna simbolis, yakni mengungkapkan doa dan permohonan agar kehidupan dapat dijalani dengan sejahtera, tenteram, serta berujung pada kemuliaan. Nilai spiritual ini tidak hanya hadir dalam lapisan naratif melalui teks *sindhenan*, tetapi juga diwujudkan secara eksplisit dalam struktur gerak tari. Salah satu ragam gerak yang paling jelas memvisualisasikan makna tersebut tampak pada pola gerak lengan yang diarahkan ke atas, menyerupai sikap seorang yang tengah berdoa atau memohon kepada Yang Mahakuasa (*manembah*). Gestur ini merefleksikan ekspresi kerendahan hati sekaligus harapan manusia dalam dimensi spiritual. Representasi visual dari ragam gerak tersebut terdokumentasi dalam **Gambar 22**, serta dapat diamati lebih lanjut melalui dokumentasi digital yang tersedia melalui Kode QR pada **Gambar 23**.



Gambar 22. Sikap lengan yang merepresentasikan berdoa atau *manembah* dalam Tari Srimpi Jatining Panembah (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 23. Kode QR ragam gerak dalam Tari Srimpi Jatining Panembah yang secara simbolik merepresentasikan *manembah* (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias dalam Tari Srimpi Jatining Panembah pada dasarnya merupakan bentuk tata rias korektif yang berfungsi untuk mempercantik wajah sekaligus menegaskan karakter putri Jawa. Penerapan teknik rias ini tidak hanya dimaksudkan sebagai upaya memperindah penampilan penari, melainkan juga sebagai representasi estetika kecantikan perempuan Jawa sesuai dengan konstruksi budaya yang berlaku dalam masyarakat. Teknik tersebut mencakup penggunaan *foundation* untuk meratakan warna kulit, pembentukan alis dengan lengkung halus yang menonjolkan kelembutan ekspresi, serta aplikasi *eyeshadow* dan *eyeliner* untuk mempertegas sorot mata sebagai pusat komunikasi nonverbal dalam tari Jawa. Selain itu, pemakaian pemulas pipi dan lipstick berwarna lembut turut memperkuat kesan segar, anggun, dan feminin, sehingga selaras dengan citra ideal seorang putri Jawa yang dihadirkan dalam pertunjukan tari *srimpi*.



Gambar 24. Desain hiasan kepala Tari Srimpi Jatining Panembah
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Lebih jauh, tata rias dalam Tari Srimpi Jatining Panembah juga memperlihatkan adanya perbedaan dibandingkan tata rias korektif yang umumnya hanya

berfungsi mempercantik wajah. Selain teknik dasar rias korektif, tata rias ini dilengkapi dengan elemen tambahan yang lazim digunakan dalam tata rias tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta. Salah satu unsur yang menonjol adalah penggunaan *jahitan mata*, yakni garis berwarna coklat yang ditarik dari kelopak mata (bagian sudut bawah) hingga ke sudut kening. Motif ini tidak hanya dikenal dalam tradisi tata rias tari *bedhaya* dan *srimpi*, tetapi juga dijumpai dalam tata rias pengantin Jawa gaya Yogyakarta. Selain itu, tata rias Tari Srimpi Jatining Panembah juga menggunakan *godheg* yang terbuat dari kain beludru hitam serta *cithak*. Kedua elemen tersebut merupakan bagian penting dalam tata rias tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta, khususnya yang menggunakan desain hiasan kepala *jamangan*.



Gambar 25. Desain kostum Tari Srimpi Jatining Panembah
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Desain kostum dalam Tari Srimpi Jatining Panembah menampilkan kelengkapan busana dan aksesoris yang mencerminkan karakteristik gaya penampilan tari putri Yogyakarta. Hiasan kepala yang digunakan adalah *jamangan* dengan komponen terdiri atas *jamang*, bulu kasuari, *sumping kudup*, *subang* atau *giwang*, *ceplik*, *jebahan*, *pelik*, *cunduk*

jungkat atau *pethat*, serta lima buah *cunduk mentul*. Bagian busana berupa rompi tanpa lengan dengan hiasan *bludiran* berwarna emas dipadukan dengan kain batik bermotif *parang grudha* atau *parang garudha* yang dikenakan dengan teknik *seredan* sebagai penutup tungkai, yang menjadi ciri khas kostum tari putri gaya Yogyakarta. Kostum tersebut dilengkapi dengan *udhet*, yaitu selendang bermotif *cindhe sekar* berwarna merah yang diikatkan di pinggang. Selain berfungsi sebagai bagian integral dari kostum, *udhet* juga digunakan sebagai properti tari yang dimainkan melalui berbagai teknik, seperti *seblak*, *cathok*, dan *kipat*, sehingga memperkuat ekspresi dari setiap ragam gerak. Aksesoris tambahan berupa *kalung tanggalan* susun tiga, *klat bahu* yang dikenakan pada lengan atas, *gelang kana*, serta *slepe* atau *pending* sebagai ikat pinggang turut melengkapi desain kostum. Desain kostum Tari Srimpi Jatining Panembah ini juga dilengkapi dengan keris *branggah* lengkap dengan *oncen*.

D. Struktur Sajian

Struktur penyajian Tari Srimpi Jatining Panembah terdiri atas tiga bagian utama, yakni *ajon-ajon* atau *maju beksan*, *beksan* atau bagian pokok, serta *mundur* atau *mundur beksan*. Pada bagian *ajon-ajon* dan *mundur*, musik tari yang digunakan adalah *gendhing gati*, yaitu bentuk *gendhing ladrang irama I* atau *ladrang tanggung* yang memadukan instrumen gamelan dengan instrumen Barat, seperti *drum*, terompet, dan *trombone*. Penggunaan *gendhing gati* dalam tari *bedhaya* dan *srimpi*, khususnya pada bagian *ajon-ajon* dan *mundur*, telah menjadi salah satu karakteristik dari gaya penampilan kedua genre tari tersebut di Yogyakarta. Sementara itu, pada bagian *beksan* atau bagian pokok digunakan dua model *gendhing* yang dibedakan berdasarkan jenis instrumen yang digunakan, yakni *pradangga* dan *kemanak*. *Gendhing pradangga* menggunakan instrumen *gamelan ageng*, sedangkan *gendhing kemanak* hanya mengandalkan lima instrumen, yaitu *kemanak*, *kendhang*,

gong, *kenong*, dan *kethuk*. Bentuk *gendhing kemanak* dipandang sebagai salah satu ciri dari gaya penampilan tari *bedhaya* dan *srimpi*, meskipun tidak selalu digunakan. Kendati demikian, *gendhing kemanak* diyakini sebagai bentuk tertua dari struktur musikal yang digunakan dalam tari *bedhaya*.

Dalam struktur penyajian Tari Srimpi Jatining Panembah terdapat bagian *perangan* yang menggunakan senjata keris. Kehadiran adegan *perangan* dengan senjata menjadi salah satu karakteristik khas dari gaya penampilan tari *srimpi* di Yogyakarta, yang secara eksplisit merepresentasikan pertarungan antara dua kekuatan yang saling berlawanan. Pertarungan ini diwujudkan melalui ragam gerak *perangan* dengan berbagai senjata, seperti keris, *jebeng*, pistol, dan terkadang juga panah. Pada bagian akhir *perangan*, tidak terdapat pihak yang menang maupun kalah; pertarungan berakhir dalam keadaan seimbang. Kondisi ini merepresentasikan konsep keseimbangan atau kesatuan yang dalam tradisi Jawa dikenal dengan istilah *loro-loroning atunggal* atau *curiga manjing warangka*. Konsep tersebut dimaknai sebagai bentuk persatuan atau *nyawiji*, yakni penyatuan dua hal yang berlawanan dalam sebuah harmoni. Sejalan dengan makna tersebut, pada bagian akhir *perangan* keris dikembalikan ke dalam sarung atau kerangkanya (*curiga manjing warangka*), sebagai simbolisasi keseimbangan dan kesatuan.



Gambar 26. Kode QR video Tari Srimpi Jatining Panembah
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN VIII.

BEKSAN KAMAJAYA-RATIH

A. Diskripsi Umum

Beksan Kamajaya-Ratih merupakan karya tari ciptaan K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara yang digolongkan ke dalam bentuk *beksan pethilan*, yakni tarian lepas yang menampilkan potongan adegan atau segmen tertentu dari pertunjukan *wayang wong*. Posisi karya ini erat kaitannya dengan tradisi *wayang wong* di Yogyakarta, yaitu bentuk dramatari yang bersumber dari epos besar Ramayana dan Mahabharata. Dengan latar demikian, Beksan Kamajaya-Ratih tidak hanya merefleksikan kesinambungan tradisi dramatari klasik Jawa, tetapi juga menegaskan kreativitas koreografer dalam menginterpretasikan salah satu segmen kisah yang terdapat dalam pertunjukan *wayang wong*.

Wayang wong di Kraton Yogyakarta menempati kedudukan yang signifikan sebagai dramatari ritual kenegaraan. Pertunjukan ini memiliki keterkaitan erat dengan legitimasi kekuasaan raja, yang tercermin melalui posisinya sebagai simbol prestise raja pada puncak hierarki sosial. Oleh karena itu, *wayang wong* tidak hanya diperlakukan sebagai pertunjukan yang disakralkan, tetapi juga dipandang sebagai bentuk seni yang memiliki kualitas, kerumitan, dan nilai estetika tinggi. Kombinasi aspek sakralitas dan keunggulan artistik tersebut menjadikan *wayang wong* sebagai salah satu pertunjukan yang bergengsi dan bernilai penting dalam tradisi kraton.

Sebagai bentuk pertunjukan dramatari yang bergengsi dan memiliki nilai estetis tinggi, *wayang wong* menjadi sumber penciptaan karya tari dalam bentuk *beksan pethilan*. Jenis tarian ini pertama kali muncul pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengkubuwana VIII. R.M. Pramutomo (2010) mencatat bahwa *beksan pethilan* merupakan salah satu bentuk

perkembangan genre tari gaya Yogyakarta pada periode tersebut. Pertunjukan *wayang wong* yang dikenal megah dan kompleks membutuhkan biaya produksi yang besar, sehingga menjadi beban tersendiri ketika harus dipresentasikan secara rutin sebagai simbol prestise raja dalam setiap acara protokoler perjamuan kenegaraan. Atas dasar kebutuhan itu, *beksan pethilan* kemudian hadir sebagai alternatif yang lebih ringkas, namun tetap bernuansa estetik dan representatif, untuk melengkapi protokoler istana. Kehadiran bentuk ini juga dimungkinkan berkat sumber daya seniman istana yang kreatif, yang mampu melakukan inovasi dengan menciptakan *beksan pethilan* yang bersumber dari pertunjukan *wayang wong* sehingga dapat berfungsi secara efektif dalam konteks perjamuan kenegaraan.

Beksan pethilan pada umumnya disajikan dalam bentuk tari pasangan yang merepresentasikan berbagai karakter dalam tradisi tari gaya Yogyakarta. Menurut R.M. Pramutomo (2010), ragam bentuk *beksan pethilan* mencakup *beksan gagah-gagah*, *beksan alus-alus*, *beksan gagah-alus*, *beksan putri-putri*, *beksan alus-putri*, *beksan gagah-putri*, *beksan denawa-kethek*, *beksan gagah-kethek*, *beksan denawa-gagah*, *beksan kethek-kethek*, serta *beksan denawa-alus*. Variasi tersebut menunjukkan fleksibilitas dan kekayaan estetika *beksan pethilan* yang memungkinkan penggambaran karakter dengan sifat, peran, dan relasi yang beragam.

Beksan Kamajaya-Ratih merupakan salah satu bentuk *beksan pethilan* berpasangan yang dapat dikategorikan sebagai *beksan alus-putri*. Secara umum, *beksan pethilan* gaya Yogyakarta cenderung menampilkan tema keprajuritan dengan menonjolkan adegan peperangan antara dua tokoh. Namun demikian, Beksan Kamajaya-Ratih menampilkan tema percintaan secara utuh, sehingga menghadirkan karakteristik yang khas dan relatif jarang ditemukan dalam repertoar *beksan pethilan*. Sebagai perbandingan, Beksan Janaka-Suprabawati yang juga termasuk dalam kategori *beksan alus-putri* memang memuat adegan percintaan, tetapi tetap diawali dengan segmen peperangan sehingga nuansa keprajuritan

tetap hadir. Sebaliknya, Beksan Kamajaya-Ratih sejak awal hingga akhir sepenuhnya mengartikulasikan suasana cinta dan kasih sayang, tanpa disisipi adegan konflik, sehingga menegaskan posisinya sebagai karya yang unik dalam khazanah *beksan pethilan* gaya Yogyakarta.

Beksan Kamajaya-Ratih menampilkan tokoh Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih atau Bathari Kumaratih, pasangan dewa-dewi yang dalam tradisi Jawa dipandang sebagai simbol asmara atau cinta kasih. Kedua tokoh tersebut dikenal dalam khazanah kebudayaan Jawa melalui epos Mahabharata, yang menjadi salah satu sumber utama narasi dalam seni pertunjukan klasik. Dengan demikian, Beksan Kamajaya-Ratih merepresentasikan kisah cinta antara Kamajaya dan Ratih, sekaligus menghadirkan simbolisasi nilai-nilai kasih sayang.

Beksan Kamajaya-Ratih memiliki karakteristik yang khas melalui pengungkapan tema percintaan, sebuah nuansa yang relatif jarang dihadirkan dalam *beksan pethilan* gaya Yogyakarta yang umumnya bertema keprajuritan. Kekhasan ini mencerminkan sikap kreatif K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara dalam proses penciptaan karya tari, yang kemudian menjadi bagian penting dari repertoar Sanggar Retno Aji Mataram yang dikelolanya. Kehadiran *beksan pethilan* dengan tema yang masih jarang diungkapkan tersebut memperkaya identitas sanggar sebagai lembaga pendidikan seni yang tidak hanya berorientasi pada pelestarian, tetapi juga pada pengembangan bentuk-bentuk inovatif dalam kerangka tradisi tari gaya Yogyakarta. Lebih jauh, Beksan Kamajaya-Ratih juga memiliki potensi strategis dalam mendukung pengembangan pariwisata budaya di Yogyakarta. Melalui karya ini, penonton tetap dapat merasakan karakteristik tari gaya Yogyakarta, namun dengan nuansa yang berbeda karena menghadirkan simbolisasi cinta dan kasih sayang, sehingga memperluas daya tarik sekaligus memperkuat citra kesenian tradisi sebagai sumber inspirasi kreatif yang relevan dengan konteks kekinian.

Tari gaya Yogyakarta pada dasarnya telah mengangkat beragam tema, mulai dari keprajuritan hingga percintaan.

Namun, tema percintaan secara eksplisit relatif jarang dihadirkan dalam bentuk *beksan pethilan*. Tema percintaan atau *gandrung* (*kasmaran*) umumnya lebih banyak diekspresikan melalui tari tunggal, seperti tari *golek* atau *klana*, sedangkan dalam bentuk tari berpasangan masih sangat terbatas. Sementara itu, tema percintaan juga kerap dihadirkan dalam genre tari *bedhaya* maupun *srimpi*, tetapi pengungkapannya dilakukan secara simbolik dan tersirat, bukan secara langsung menampilkan sepasang kekasih. Berbeda dengan itu, Beksan Kamajaya-Ratih secara eksplisit memvisualisasikan hubungan asmara melalui tokoh Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih sebagai representasi sepasang kekasih yang sedang diliputi rasa cinta. Bentuk pengungkapan yang lebih langsung ini menghadirkan pengalaman estetis yang berbeda, baik dari segi struktur koreografi maupun teknik penampilan, sehingga mampu memberikan kedalaman emosional yang khas dan membedakannya dari genre tari lainnya yakni *srimpi*, *bedhaya*, *golek*, maupun *klana*.

B. Pola Gerak

Karakter dalam Beksan Kamajaya-Ratih dapat dibedakan menjadi dua kategori berdasarkan jenis kelamin, yaitu putra dan putri. Dalam tradisi tari gaya Yogyakarta, karakter putra diklasifikasikan menjadi dua tipe utama, yakni *putra gagah* dan *putra alus*. Beksan Kamajaya-Ratih menampilkan karakter *putra alus* yang berpasangan dengan karakter putri, sehingga struktur penyajiannya menitikberatkan pada perpaduan antara peran *putra alus* dan putri.

Penentuan karakter dalam tari gaya Yogyakarta berimplikasi langsung pada pemilihan ragam gerak yang digunakan, sebab setiap karakter memiliki perangkat gerak yang selaras untuk mengungkapkan wataknya. Dalam tari *putra alus* gaya Yogyakarta, dikenal beberapa ragam gerak khas, antara lain *impur*, *kalang kinantang alus*, dan *engkrang*. Ragam gerak tersebut berfungsi untuk menegaskan

diferensiasi karakter secara lebih spesifik dalam kategori *putra alus*. Pada dasarnya, tari *putra alus* dapat dikualifikasi menjadi dua tipe, yaitu *putra alus luruh* dan *putra alus lanyap* atau *mbranyak*. Kualifikasi ini didasarkan pada perbedaan sifat atau watak masing-masing tokoh: *putra alus luruh* cenderung tenang dan lugas, sedangkan *putra alus lanyap* atau *mbranyak* menampilkan sifat yang lebih ekspresif dan dinamis. Meskipun demikian, keduanya tetap berada dalam koridor *putra alus* yang secara umum bercirikan kelembutan, ketenangan, serta pengendalian diri. Ragam gerak *impur* umumnya digunakan untuk menggambarkan *putra alus luruh*, sedangkan *kalang kinantang alus* dan *engkrang* digunakan untuk mengungkapkan karakter *putra alus lanyap* atau *mbranyak*.

Dalam konsepsi tari gaya Yogyakarta, penerapan ragam gerak berfungsi untuk mengungkapkan sifat atau watak karakter yang ditampilkan. Pada Beksan Kamajaya-Ratih, karakter *putra alus* yang dihadirkan adalah Bathara Kamajaya. Tokoh ini dapat digolongkan sebagai *putra alus luruh* karena sifatnya yang halus dan tenang. Sejalan dengan karakter tersebut, ragam gerak yang digunakan adalah *impur*. Namun, mengingat Bathara Kamajaya diposisikan sebagai dewa yang diagungkan serta memiliki aura karismatik dan berwibawa, bentuk gerak yang digunakan bukan sekadar *impur* biasa, melainkan *impur dewa*, yang menekankan kewibawaan sekaligus menegaskan kedudukannya sebagai figur adikodrati.



Gambar 27. Kode QR ragam gerak *impur dewa* yang digunakan untuk mengungkapkan karakter Bathara Kamajaya dalam Beksan Kamajaya-Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Ragam gerak *impur dewa* umumnya digunakan untuk menggambarkan tokoh-tokoh dewa yang bercirikan sifat halus, tenang, dan berwibawa. Gerak ini memiliki perbedaan signifikan dengan ragam gerak *impur* yang diterapkan pada karakter bukan dewa, seperti Janaka dan Angkawijaya. Perbedaan tersebut muncul karena karakter bukan dewa atau manusia tersebut cenderung digambarkan dengan sifat yang lugas dan sederhana, sedangkan dewa ditampilkan dengan aura karismatik dan kewibawaan yang khas. Selain itu, perbedaan status keduanya turut memengaruhi bentuk gerak yang digunakan. Oleh karena itu, ragam gerak *impur dewa* disusun dengan pola yang lebih kompleks, sedangkan *impur* pada karakter bukan dewa atau manusia cenderung memiliki pola gerak yang lebih sederhana.



Gambar 28. Kode QR ragam gerak *kipat gajahan* yang digunakan karakter Bathari Ratih dalam Beksan Kamajaya-Ratih (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 29. Kode QR ragam gerak *lampah semang* yang digunakan karakter Bathari Ratih dalam Beksan Kamajaya-Ratih (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Ragam gerak yang digunakan untuk mengungkapkan karakter Bathari Ratih berorientasi pada vokabuler tari putri gaya Yogyakarta, khususnya yang banyak dijumpai dalam tari *bedhaya* dan *srimpi*. Beberapa ragam gerak yang ditampilkan antara lain *kipat gajahan*, *lampah semang*, dan *nggrudha*. Ragam gerak *nggrudha* dalam Beksan Kamajaya-Ratih memiliki kemiripan dengan ragam gerak *nggrudha* yang

ditemukan dalam Tari Golek Maya-Asmara, Beksan Sekarjagad, dan Tari Srimpi Jatining Panembah, yang juga merupakan karya K.R.T. Sunaryadi Maharsiwara. Meskipun demikian, terdapat perbedaan pada aspek penggunaan *udhet*. Dalam Beksan Kamajaya-Ratih, lengan kiri tidak menggunakan *cathok udhet* dan gerak *usap suryan* juga tidak disertai *jimpit udhet*. Walaupun ada perbedaan tersebut, secara keseluruhan ragam gerak ini masih memperlihatkan kesamaan signifikan dengan *nggrudha* pada karya-karya sebelumnya. Tidak digunakannya *udhet* diasumsikan berkaitan dengan perbedaan pola akhir dari ragam gerak, yang dalam Beksan Kamajaya-Ratih lebih diarahkan untuk mengekspresikan esensi tarian, yakni penggambaran suasana mesra antara dua kekasih setelah ragam gerak *nggrudha* selesai dilakukan (Scan Kode QR pada Gambar 31).



Gambar 30. Kode QR ragam gerak *nggrudha* yang digunakan karakter Bathari Ratih dalam Beksan Kamajaya-Ratih (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 31. Kode QR ragam gerak yang mengungkapkan suasana mesra antara dua kekasih setelah ragam gerak *nggrudha* selesai dilakukan
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Beksan Kamajaya-Ratih merepresentasikan nilai kasih sayang melalui penggambaran hubungan romantis antara sepasang kekasih. Nilai tersebut diwujudkan melalui penerapan ragam gerak yang harmonis antara penari laki-laki sebagai Bathara Kamajaya dan penari perempuan sebagai Bathari Ratih. Harmoni gerak tersebut dicapai melalui berbagai teknik pengolahan gerak yang menekankan keselarasan antara kedua karakter. Salah satu teknik yang digunakan ialah menghadirkan ragam gerak yang berbeda, tetapi memiliki nuansa yang serupa, baik dari segi garis, aksentuasi, maupun kualitas gerak. Dengan demikian, tercipta sebuah kesatuan yang harmonis dalam keragaman. Penerapan prinsip ini dapat dilihat pada perpaduan antara ragam gerak *impur dewa* dan *kipat gajahan* dalam Beksan Kamajaya-Ratih (**Gambar 27 dan 28**), di mana pada bagian *leyek* kedua ragam gerak tersebut sama-sama menampilkan bentuk yang serupa namun tetap berbeda, begitu pula pada bagian *mumbul-encot* yang menunjukkan kesamaan nuansa meskipun diwujudkan dengan bentuk gerak yang berbeda.



Gambar 32. Kode QR ragam gerak *ulap-ulap* yang dilakukan secara bersamaan antara karakter Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Penerapan gerak yang harmonis dalam Beksan Kamajaya-Ratih juga diwujudkan melalui penggunaan ragam gerak yang serupa tetapi dengan sedikit perbedaan, terutama perbedaan volume gerak. Perbedaan tersebut berkaitan erat dengan karakteristik tari *putra alus* dan tari putri yang secara mendasar memang memiliki perbedaan dalam pengolahan gerak, khususnya pada bagian tungkai. Penerapan prinsip tersebut tampak, misalnya, pada ragam gerak *ulap-ulap* yang dilakukan secara bersamaan oleh kedua karakter, serta pada ragam gerak *kipat gajahan*. Kecerupaan ragam gerak dengan sedikit perbedaan, terutama perbedaan volume ini, menciptakan kesan harmonis tanpa mengaburkan identitas masing-masing karakter. Dengan demikian, keharmonisan dapat dicapai sekaligus tetap menjaga karakteristik khas dari bentuk tari *putra alus* maupun putri.



Gambar 33. Kode QR ragam gerak *kipat gajahan* yang dilakukan secara bersamaan antara karakter Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 34. *Pangkon* dalam Beksan Kamajaya-Ratih yang secara eksplisit merepresentasikan suasana kasmaran atau percintaan (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 35. *Gandhengan asta* dalam Beksan Kamajaya-Ratih yang secara eksplisit merepresentasikan suasana kasmaran atau percintaan (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 36. Kode QR pola gerak *ngliling* dalam Beksan Kamajaya-Ratih (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam Beksan Kamajaya-Ratih, suasana romantis atau kemesraan antara sepasang kekasih diungkapkan secara eksplisit melalui penerapan ragam gerak yang dirancang untuk mengekspresikan perasaan tersebut. Salah satu contohnya adalah pola gerak *pangkon*, yakni gerakan ketika

Bathara Kamajaya memangku Bathari Ratih, yang secara langsung merepresentasikan ungkapan kasih sayang di antara keduanya. Ekspresi kasmaran ini juga diperkuat melalui pola gerak *trisig gandhengan asta*, yang menegaskan representasi hubungan intim dan penuh kedekatan. Selain itu, pola gerak *ngliling*, yaitu gerakan seolah saling memandang, menggambarkan rasa ketertarikan antara kedua tokoh. Ragam gerak tersebut semakin hidup dengan iringan *kendhangan miraga*, yang memberikan aksentuasi pada setiap gerakan sehingga ekspresi kemesraan yang ditampilkan menjadi lebih intens, mendalam, dan meyakinkan.



Gambar 37. Kode QR ragam gerak *muryani busana* dalam Beksan Kamajaya-Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 38. Kode QR ragam gerak *dolanan sampur* dalam Beksan Kamajaya-Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Ragam gerak yang diiringi bentuk *kendhangan miraga* juga tampak dalam ragam gerak *muryani busana*, yang pada umumnya digunakan dalam tari *golek*. Gerak ini mengekspresikan suasana bahagia atau riang, selaras dengan gambaran sepasang kekasih yang tengah berjumpa dalam perasaan berbunga-bunga. Nuansa tersebut diperkuat melalui ragam gerak *dolanan sampur*, yang juga diiringi dengan *kendhangan miraga* dan dilakukan dengan pola lantai melengkung saling berhadapan, sehingga membentuk garis lantai dinamis yang menegaskan suasana keceriaan. Lebih jauh, atmosfer riang tersebut diperkaya dengan ragam gerak *kicat ukel asta*, yang semakin menghidupkan ekspresi keriangannya sekaligus mempertegas nuansa romantis yang menjadi esensi utama tarian ini.



Gambar 39. Kode QR ragam gerak *kicat ukel asta* dalam Beksan Kamajaya-Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias dan desain kostum dalam Beksan Kamajaya-Ratih menunjukkan orientasi yang kuat pada tradisi tata rias dan desain kostum pertunjukan *wayang wong*. Keselarasan visual ini menegaskan bahwa Beksan Kamajaya-Ratih, sebagai salah satu bentuk *beksan pethilan*, memperoleh pengaruh signifikan dari gaya penampilan *wayang wong* di Kraton

Yogyakarta. Dengan demikian, tarian ini dapat dipahami sebagai hasil kreativitas koreografis yang berangkat dari medium dramatik *wayang wong*, namun kemudian ditransformasikan ke dalam bentuk *beksan pethilan*.

Tata rias yang diterapkan dalam Beksan Kamajaya-Ratih, baik pada karakter Bathara Kamajaya maupun Bathari Ratih, pada dasarnya menggunakan konsep tata rias korektif. Jenis tata rias ini bertujuan untuk menyempurnakan penampilan wajah sehingga memunculkan kesan tampan bagi Bathara Kamajaya dan cantik bagi Bathari Ratih sesuai dengan karakter masing-masing. Penerapan rias korektif tersebut diperkaya dengan penambahan ornamen *godheg* berbahan beludru berwarna hitam, yang secara tradisional juga digunakan dalam pertunjukan *wayang wong* gaya Yogyakarta. Dengan demikian, tata rias dalam Beksan Kamajaya-Ratih tidak hanya berfungsi sebagai penegasan karakter, tetapi juga memperlihatkan kesinambungan estetika dengan tradisi pertunjukan *wayang wong*.

Desain hiasan kepala yang digunakan dalam Beksan Kamajaya-Ratih berupa *irah-irahan* berbentuk *uncit* atau *kethu dewa*, yang dalam tradisi pertunjukan *wayang wong* gaya Yogyakarta secara umum memang dipakai sebagai penanda karakter dewa. Pemilihan bentuk *uncit* ini menegaskan status tokoh yang ditampilkan, karena secara ikonografis hiasan tersebut memiliki keterkaitan dengan bentuk *jatamakuta* yang banyak dijumpai pada arca dewa, khususnya arca Dewa Siwa dalam tradisi Hindu di Jawa pada masa kerajaan Hindu-Buddha. Dengan demikian, penggunaan desain hiasan kepala tersebut bukan hanya memperkuat identitas tokoh sebagai figur ilahi, tetapi juga menunjukkan kesinambungan simbolik antara seni pertunjukan Jawa dan warisan ikonografi Hindu. Dalam konteks Beksan Kamajaya-Ratih, penggunaan *irah-irahan* berbentuk *uncit* memperlihatkan adanya diferensiasi detail melalui variasi *jamang* yang dikenakan. Bathara Kamajaya menggunakan *jamang mangkara*, sedangkan Bathari Ratih mengenakan *jamang januran*. Perbedaan ini berfungsi sebagai penanda visual yang khas dari masing-masing tokoh.

Desain kostum pada bagian torso karakter Bathara Kamajaya dalam Beksan Kamajaya-Ratih menggunakan baju dengan lengan pendek berbahan beludru yang dihiasi dengan *bludiran* emas, sebuah ciri khas kostum karakter dewa dalam pertunjukan *wayang wong* gaya Yogyakarta. Pada bagian torso juga dikenakan *praba* sebagai penanda status sosial tinggi, yang dalam tafsir ikonografis dapat dikaitkan dengan bentuk *prabhamandala* atau *stela* pada relief candi, simbol yang melambangkan sinar suci dan aura kedewaan. Selain itu, Bathara Kamajaya mengenakan *sebeh*, yakni selempang yang secara tradisi dipakai oleh tokoh dengan sifat luhur, sebagai penanda peran protagonis atau figur yang mewakili kebaikan. Tampilan kostum ini diperkaya dengan aksesoris berupa *kalung tanggalan* susun tiga atau *kalung sungsun* serta *klat bahu*. Lengkapinya, kostum Bathara Kamajaya ditunjang dengan atribut seperti keris *beranggah*, *kamus-timang*, *lonthong*, *boro*, dan *sampur*, di mana *lonthong*, *boro*, dan *sampur* bermotif *cindhe sekar* berwarna merah. Adapun pada bagian tungkai, kostum dilengkapi dengan celana bermotif *cindhe* yang selaras dengan *sampur*, sedangkan kain yang dikenakan menggunakan desain *supit urang* dengan motif batik *parang*.



Gambar 40. Desain kostum karakter Bathara Kamajaya
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Desain kostum karakter Bathari Ratih pada bagian torso menggunakan baju rompi tanpa lengan, sebagaimana lazim dijumpai dalam tari *bedhaya* dan *srimpi*. Dalam tradisi *wayang wong*, model busana ini umumnya dipakai untuk merepresentasikan tokoh dewi, *hyang-hyang*, atau bidadari. Sejalan dengan Bathara Kamajaya, tokoh Bathari Ratih juga mengenakan *sebeh* sebagai penanda sifat luhur sekaligus simbol peran protagonis atau figur yang mewakili kebaikan, selaras dengan statusnya sebagai sosok bidadari atau dewi. Secara keseluruhan, desain kostum Bathari Ratih menyerupai kostum tari putri gaya Yogyakarta, antara lain dengan penggunaan *udhet cindhe sekar* berwarna merah, *slepe* atau *pending*, *klat bahu*, *gelang kana*, serta *kalung sungsun* atau *kalung tanggalan* susun tiga. Pada bagian tungkai, kostum dilengkapi kain *seredan* dengan motif batik yang serasi dengan busana Bathara Kamajaya, sehingga menampilkan harmoni visual antartokoh. Penggunaan kain *seredan* sendiri merupakan salah satu ciri khas tata busana tari putri gaya Yogyakarta.



Gambar 41. Desain kostum karakter Bathari Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

D. Struktur Sajian

Struktur penyajian Beksan Kamajaya-Ratih diawali dengan pola gerak *trisigan*, yakni kedua penari memasuki panggung dari sisi kiri penonton dengan urutan *trisig cathok udhet* kanan, dilanjutkan *nyamber trisig* kiri, dan kembali *nyamber trisig* kanan. Pola lantai yang dibentuk pada saat *nyamber trisig* berupa garis lengkung sehingga menciptakan kesan visual yang dinamis. Bagian ini diakhiri dengan *sendhi cathok udhet* yang menjadi transisi menuju ragam gerak berikutnya.

Selanjutnya, penari *putra alus* yang memerankan Bathara Kamajaya menampilkan ragam gerak *impur dewa*, sedangkan penari putri yang memerankan Bathari Ratih menampilkan ragam gerak *kipat gajahan*. Kedua ragam gerak ini diiringi musik tari dengan model *kendhangan mirama* dan diperkaya dengan ragam gerak seperti *lumaksana*, *lampah semang*, dan *nggrudha*. Setelah bagian ini selesai, iringan musik berhenti sejenak dan digantikan oleh musik *tembangan* atau vokal, yang memberi nuansa dramatik sebelum memasuki bagian berikutnya.

Bagian selanjutnya menggunakan model *kendhangan miraga* yang mengiringi ragam gerak seperti *ngliling*, *muryani busana*, dan *kicat ukel asta*. Pada bagian penutup, tarian kembali menggunakan pola gerak *trisig* sebagai penegasan akhir komposisi. Beksan Kamajaya-Ratih tidak menggunakan pola gerak *sembahan* maupun posisi duduk *jengkeng* pada awal dan akhir penyajian. Pilihan ini menunjukkan adanya perbedaan dengan konvensi tari gaya Yogyakarta, yang umumnya diawali dan diakhiri dengan gerak *sembahan* atau posisi duduk *jengkeng*.



Gambar 42. Kode QR video Beksan Kamajaya-Ratih
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN IX.

BEDHAYA TEMANTEN

A. Diskripsi Umum

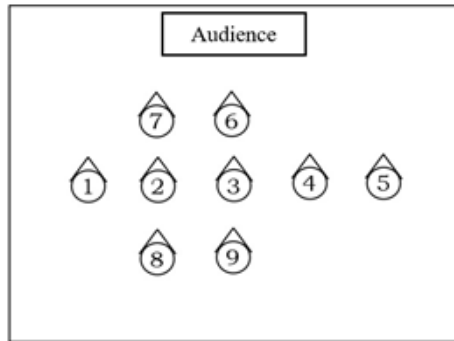
Tari Bedhaya Temanten merupakan salah satu komposisi tari yang termasuk dalam genre tari *bedhaya* yang berkembang di Kraton Yogyakarta. Tari *bedhaya* memiliki peranan sentral dalam sistem sosial-budaya istana, berfungsi sebagai simbol legitimasi kekuasaan raja sehingga kepemilikan dan pementasannya dibatasi secara ketat serta tidak dapat dilakukan oleh sembarang pihak. Namun, seiring perkembangan zaman, pementasan tari *bedhaya* mulai diizinkan di luar lingkungan istana, terutama setelah berdirinya organisasi seni Krida Beksa Wirama (KBW) yang berperan dalam membuka akses masyarakat terhadap repertoar tari istana. Dalam konteks tersebut, Tari Bedhaya Temanten menjadi salah satu bentuk tari *bedhaya* yang berkembang di luar istana, diciptakan oleh B.R.Ay. Yudhonegoro pada tahun 1990 sebagai upaya melestarikan sekaligus memperkaya tradisi tari *bedhaya* dengan nuansa baru yang tetap berakar pada estetika kraton.

Tari Bedhaya Temanten merupakan komposisi tari yang merepresentasikan tata laku dalam upacara pernikahan adat Yogyakarta. Penamaan *temanten* dalam bahasa Jawa secara langsung merujuk pada pengantin, sehingga menegaskan keterkaitan tari ini dengan prosesi pernikahan. Struktur penyajiannya dibangun berdasarkan rangkaian prosesi pernikahan tradisional, dimulai dengan seserahan barang bawaan dari pihak mempelai pria kepada mempelai wanita, dilanjutkan dengan prosesi *panggih* yang melambangkan pertemuan kedua mempelai, dan diakhiri dengan bagian yang mengekspresikan kasih sayang, yang kerap disebut *love dance*. Dengan konstruksi demikian, Tari Bedhaya Temanten tidak hanya berfungsi sebagai karya seni pertunjukan, tetapi juga

sebagai media representasi simbolik nilai-nilai budaya pernikahan serta sarana pelestarian tata upacara tradisional Yogyakarta.

Tari Bedhaya Temanten dipresentasikan oleh sembilan penari perempuan, mengikuti pola penyajian tari *bedhaya* yang lazim berkembang di Kraton Yogyakarta. Setiap penari memerankan posisi yang memiliki sebutan khusus, yaitu *edhel* (atau *endhel pajeg*), *batak*, *jangga* (atau *gulu*), *dhadha*, *buntil*, *apit ngajeng*, *apit wingking*, *endhel wedalan ngajeng*, dan *endhel wedalan wingking*. Sistem penamaan peran ini mencerminkan karakteristik khas gaya penampilan tari *bedhaya* yang berakar pada tradisi istana, sekaligus menegaskan keteraturan komposisi dan struktur simbolik yang menjadi ciri utama bentuk tari *bedhaya*.

Dalam tari *bedhaya*, sembilan peran yang dimainkan para penari ditempatkan pada posisi yang ditentukan secara baku dalam formasi atau *rakit* yang digunakan. Salah satu formasi inti yang paling penting adalah *rakit lajur*, yaitu susunan barisan penari yang memiliki makna simbolis. Formasi ini dianggap sebagai visualisasi tubuh manusia, sehingga setiap peran diberi nama dan ditempatkan sesuai bagian tubuh yang dilambangkannya. Misalnya, *endhel* melambangkan kehendak hati atau hawa nafsu, *batak* melambangkan kepala atau akal, *jangga* melambangkan leher, *dhadha* melambangkan dada, *buntil* melambangkan organ seksual, *apit ngajeng* dan *apit wingking* masing-masing melambangkan lengan kanan dan kiri, sedangkan *endhel wedalan ngajeng* dan *endhel wedalan wingking* melambangkan tungkai kanan dan kiri. Dengan demikian, *rakit lajur* bukan hanya sebuah formasi tari, tetapi juga cara untuk mengekspresikan pandangan filosofis Jawa tentang tubuh manusia. Formasi dengan peran yang tetap ini menjadi salah satu ciri khas utama gaya penyajian tari *bedhaya*.



Gambar 43. *Rakit lajur* dalam tari *bedhaya* gaya Yogyakarta¹
(Sumber: Sriyadi)

Terkait dengan *rakit lajur* sebagai salah satu formasi utama dan ciri khas gaya penyajian tari *bedhaya*, terdapat tata aturan normatif dalam pemilihan penari, khususnya yang berkaitan dengan *gandar* atau postur tubuh. Sebagai bentuk tari kelompok, tari *bedhaya* tidak menekankan keseragaman postur tubuh, melainkan menonjolkan variasi, terutama dalam aspek tinggi badan. Variasi ini digunakan untuk memperkuat ekspresi visual dari struktur tubuh yang diwujudkan dalam *rakit lajur*. Secara umum, peran *apit ngajeng*, *apit wingking*, *endhel wedalan ngajeng*, dan *endhel wedalan wingking* diisi oleh penari dengan tinggi badan yang relatif sama. Demikian pula, peran *batak* dan *endhel* dipilih dengan kriteria tinggi badan yang seragam. Peran *gulu*, yang melambangkan leher, diisi oleh penari dengan tinggi badan paling tinggi di antara kesembilan penari, diikuti oleh *dhadha* dengan tinggi sedikit lebih rendah, sedangkan *bunttil* biasanya diperankan oleh penari dengan tinggi badan paling rendah. Ketentuan ini menjadi salah satu ciri khas gaya penyajian tari *bedhaya* yang membedakannya dari tari *srimpi*, yang menekankan keseragaman postur tubuh penari.

¹ Posisi masing-masing peran dalam formasi *rakit lajur* pada tari *bedhaya* ditetapkan secara berurutan sebagai berikut: (1) *endhel*, (2) *batak*, (3) *gulu*, (4) *dhadha*, (5) *bunttil*, (6) *endhel wedalan ngajeng*, (7) *apit ngajeng*, (8) *apit wingking*, dan (9) *endhel wedalan wingking*.

Setiap tari *bedhaya* umumnya memiliki tema atau cerita yang spesifik, seperti Tari Bedhaya Temanten yang merepresentasikan tata upacara pernikahan adat Yogyakarta. Namun demikian, tari *bedhaya* pada hakikatnya memuat nilai-nilai filosofis yang bersifat universal. Nilai tersebut terutama berkaitan dengan konsep keseimbangan dan pengendalian diri. Dalam konteks ini, peran *batak* yang melambangkan akal pikiran dan *endhel* yang melambangkan hawa nafsu atau kehendak menjadi elemen penting yang mengekspresikan gagasan keseimbangan tersebut. Dalam struktur penyajian tari *bedhaya*, kedua peran ini kerap dipertemukan dalam arah gerak yang berlawanan dan terkadang pada level yang berbeda. Arah berlawanan tersebut antara lain tampak pada pola *aben ajeng*, *adu kiri*, *adu kanan*, dan *ungkur-ungkur* yang dimaknai sebagai simbol pertarungan antara akal dan hawa nafsu dalam proses pengendalian diri. Puncak dari simbolisasi ini diwujudkan dalam formasi *rakit tiga-tiga*, yaitu susunan sembilan penari dalam tiga baris dan tiga banjar yang membentuk bangun persegi simetris. Formasi ini melambangkan keberhasilan dalam penyatuan serta pengendalian diri sehingga tercapai harmoni dan keseimbangan.

Nilai filosofis dalam tari *bedhaya* diekspresikan melalui peran yang dimainkan oleh masing-masing penari, di mana setiap peran memiliki makna simbolik yang signifikan. Di antara peran-peran tersebut, *batak* dan *endhel* menempati posisi yang sangat penting. Secara universal, kedua peran ini melambangkan keseimbangan antara akal pikiran (*batak*) dan hawa nafsu atau kehendak (*endhel*), yang menjadi inti dari nilai pengendalian diri dalam tari *bedhaya*. Dalam konteks Tari Bedhaya Temanten, peran *batak* dan *endhel* juga memiliki makna yang lebih spesifik karena keduanya merepresentasikan tokoh pengantin, yang menjadi pusat dari prosesi pernikahan adat Yogyakarta. *Batak* memvisualisasikan pengantin laki-laki dan *endhel* memvisualisasikan pengantin perempuan. Dengan demikian, peran *batak* dan *endhel* tidak hanya memiliki makna filosofis yang universal, tetapi juga

berfungsi sebagai representasi naratif yang menghidupkan tema dan cerita yang diangkat dalam Tari Bedhaya Temanten. Hal ini menegaskan bahwa kedua peran tersebut merupakan elemen penting dalam struktur makna, baik pada tataran simbolik maupun dramatik dalam tari *bedhaya*.

Secara verbal, kekuatan makna dalam tari *bedhaya* terletak pada teks narasi *sindhenan* yang digunakan. Narasi ini merupakan salah satu elemen kunci sekaligus karakteristik penting yang membentuk gaya penyajian tari *bedhaya*. Melalui teks *sindhenan*, esensi dan makna karya tari dapat diartikulasikan secara verbal, sehingga memudahkan audiens mengakses dan memahami pesan yang direpresentasikan dalam pertunjukan. Dengan demikian, teks *sindhenan* bukan sekadar unsur pelengkap, melainkan penanda utama identitas gaya penyajian tari *bedhaya*. Dalam Tari Bedhaya Temanten, misalnya, teks narasi *sindhenan* mengungkapkan tahapan prosesi pernikahan adat Yogyakarta, khususnya prosesi *panggih*, sehingga menghadirkan dimensi representasi budaya yang memperkaya makna pertunjukan.

B. Pola Gerak

Tari Bedhaya Temanten dipresentasikan oleh sembilan penari perempuan dengan pola gerak yang berakar pada tradisi tari putri gaya Yogyakarta. Dalam tradisi ini, khususnya pada tari *bedhaya* dan *srimpi*, pola gerak secara umum berangkat dari ragam gerak *ngenceng* yang berfungsi sebagai dasar pengembangan berbagai variasi gerak. Ragam gerak *ngenceng* tidak hanya menjadi fondasi teknik, tetapi juga sumber inspirasi dalam penciptaan ragam gerak baru yang tetap berpijak pada kaidah tradisi. Hal ini sejalan dengan pendapat Th. Suharti (2015) yang menegaskan bahwa ragam gerak *ngenceng*, yang diawali dengan *mapan ngenceng*, merupakan titik tolak utama dalam proses pembentukan pola gerak tari *bedhaya* dan *srimpi* di Yogyakarta.

Dalam Tari Bedhaya Temanten, ragam gerak *ngenceng* dibawakan oleh peran *endhel*, *batak*, *gulu*, *dhadha*, *buntil*, *endhel wedalan ngajeng*, dan *endhel wedalan wingking*. Sementara itu, *apit ngajeng* dan *apit wingking* menarikan ragam gerak *ngenceng nyolongi* pada saat peran lainnya menggunakan ragam gerak *ngenceng*. Perbedaan ragam gerak ini menghasilkan variasi yang menciptakan dinamika visual dan memperkaya struktur koreografi. Variasi tersebut sekaligus memungkinkan terbentuknya *rakit lajur*, di mana *apit ngajeng* dan *apit wingking* berpindah ke sisi kiri *endhel*. Pola perpindahan dan keteraturan posisi ini memperkuat ciri khas gaya penyajian tari *bedhaya*.



Gambar 44. Kode QR ragam gerak *ngenceng* yang dibawakan oleh peran *endhel*, *batak*, *gulu*, *dhadha*, *buntil*, *endhel wedalan ngajeng*, dan *endhel wedalan wingking*, serta ragam gerak *ngenceng nyolongi* yang dibawakan oleh *apit ngajeng* dan *apit wingking* dalam Tari Bedhaya Temanten

(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Tari Bedhaya Temanten, yang merepresentasikan prosesi adat pernikahan di Yogyakarta, menghadirkan beberapa bagian yang memvisualisasikan tahapan prosesi tersebut melalui ragam gerak yang digunakan. Sebagai sebuah bentuk karya tari yang mengutamakan ekspresi melalui gerak, visualisasi prosesi pernikahan diwujudkan melalui pemilihan dan penggunaan ragam gerak yang khas. Salah satu

bagian tersebut adalah adegan kedatangan pengantin laki-laki yang membawa seserahan atau mahar untuk diserahkan kepada pengantin perempuan. Bagian ini divisualisasikan dengan membagi sembilan penari menjadi dua kelompok: kelompok pertama terdiri dari lima penari yang mewakili rombongan pengantin laki-laki, sedangkan kelompok kedua yang terdiri dari tiga penari merepresentasikan pihak pengantin perempuan. Dalam bagian ini, rombongan pengantin laki-laki menggunakan ragam gerak *atur-atur*, sementara rombongan pengantin perempuan menggunakan ragam gerak *ulap-ulap*, sehingga secara koreografis menghadirkan representasi simbolis prosesi penyerahan seserahan dalam adat pernikahan Yogyakarta.



Gambar 45. Kode QR bagian prosesi seserahan dalam Tari Bedhaya Temanten, divisualisasikan melalui pembagian kelompok penari dengan ragam gerak *atur-atur* dan *ulap-ulap* (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Ragam gerak *muryani busana* digunakan untuk memvisualisasikan momen persiapan kedua mempelai sebelum prosesi *panggih* dalam Tari Bedhaya Temanten. Ragam gerak yang dipilih meliputi *tasikan*, *ningseti udhet*, dan *atrap sumping*, yang secara simbolis menggambarkan aktivitas berhias. Ragam gerak *muryani busana* pada umumnya jarang ditemukan dalam tari *bedhaya*, karena lebih

lazim digunakan dalam tari *golek* atau *klana* untuk mengekspresikan kegembiraan seorang gadis yang mulai beranjak dewasa atau seorang raja yang tengah jatuh cinta dan berhias diri. Dalam konteks tari *bedhaya*, ragam gerak ini diadaptasi dengan inovasi tertentu sehingga nuansa tenang dan mendalam yang menjadi ciri khas tari *bedhaya* tetap terjaga. Dengan demikian, penggunaan *muryani busana* dalam Tari Bedhaya Temanten menghadirkan representasi yang tepat mengenai persiapan rias mempelai, sekaligus memperkaya ekspresi koreografis tanpa menghilangkan karakter estetis tari *bedhaya*.



Gambar 46. Kode QR ragam gerak *muryani busana* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Ragam gerak *muryani busana* hanya dibawakan oleh peran *batak* dan *endhel*, yang merepresentasikan pengantin laki-laki dan perempuan dalam Tari Bedhaya Temanten. Sementara itu, peran lainnya menarikan ragam gerak *ukel tawing* dengan posisi *lenggah jengkeng*, yaitu gerak pada level rendah. Sebaliknya, *batak* dan *endhel* menarikan gerak dengan posisi berdiri atau level sedang, sehingga secara visual menonjol dibandingkan penari lainnya. Perbedaan level dan ragam gerak ini secara koreografis memperkuat karakterisasi kedua pengantin sebagai pusat perhatian dalam

bagian ini, sekaligus menegaskan peran mereka sebagai aktor utama dalam prosesi pernikahan yang divisualisasikan melalui tari.

Prosesi *panggih* merupakan salah satu momen paling sakral dalam rangkaian adat pernikahan Yogyakarta, karena menandai pertemuan pertama antara pengantin laki-laki dan pengantin perempuan setelah sebelumnya dipisahkan melalui prosesi *sengkeran*. Salah satu unsur penting dalam prosesi *panggih* adalah upacara *balangan gantal*, yaitu saling melempar gulungan daun sirih yang diikat dengan benang sebagai simbol kasih sayang dan penyatuan dua mempelai. Bagian *balangan gantal* yang memiliki makna simbolis mendalam ini direpresentasikan dalam Tari Bedhaya Temanten melalui ragam gerak yang khas dan sarat ekspresi. Visualisasi ragam gerak ini dapat diamati secara lebih detail melalui Kode QR pada **Gambar 47**.



Gambar 47. Kode QR pola gerak yang memvisualisasikan *balangan gantal* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam prosesi adat pernikahan Yogyakarta, khususnya pada tahapan *panggih*, setelah upacara *balangan gantal* terdapat bagian *mijiki*, yaitu momen ketika pengantin perempuan membasuh kaki pengantin laki-laki sebagai simbol bakti dan penghormatan istri kepada suami. Bagian sakral ini

divisualisasikan secara eksplisit dalam Tari Bedhaya Temanten melalui ragam gerak yang ditarikan oleh peran *endhel* dan *batak*. *Endhel*, yang merepresentasikan pengantin perempuan, melakukan gerakan *lenggah jengkeng* di hadapan *batak*, yang memerankan pengantin laki-laki. Selanjutnya, *batak* melakukan gerakan *mancat kiri* sementara *endhel* dengan posisi tangan *nyempurit* memegang kaki *batak* yang *mancat*. Susunan gerak ini secara visual menghadirkan representasi simbolis dari prosesi *mijiki* dalam upacara *panggih*, sehingga menguatkan keterkaitan antara tari dan adat pernikahan yang diwakilinya.



Gambar 48. Kode QR pola gerak yang memvisualisasikan *mijiki* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 49. Kode QR bagian percintaan atau *love dance* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Setelah visualisasi prosesi *panggih temanten* selesai, sajian dilanjutkan dengan bagian percintaan atau *love dance* yang menjadi puncak dramatik dari keseluruhan karya tari. Bagian ini merupakan elemen yang lazim dijumpai dalam tari *bedhaya* di Yogyakarta, terutama pada repertoar yang mengangkat tema percintaan. Dalam konteks Tari Bedhaya Temanten, bagian percintaan menghadirkan suasana intim yang menandai penyatuan kedua mempelai setelah melalui rangkaian prosesi adat. Bagian ini dapat diamati melalui Kode QR pada **Gambar 49** yang menampilkan penggalan koreografi secara utuh. Secara eksplisit, percintaan dalam Tari Bedhaya Temanten divisualisasikan melalui gerak *gandhengan asta* atau bergandengan tangan, sebagaimana ditampilkan pada **Gambar 50**, yang menegaskan simbolisasi kebersamaan dan keselarasan pasangan pengantin.



Gambar 50. *Gandhengan asta* yang secara eksplisit merepresentasikan bagian percintaan dan menegaskan simbolisasi kebersamaan pasangan pengantin dalam Tari Bedhaya Temanten (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias yang digunakan dalam Tari Bedhaya Temanten pada dasarnya dapat diklasifikasikan menjadi dua kategori. Klasifikasi ini didasarkan pada pembagian peran sembilan penari, yakni kelompok yang merepresentasikan pasangan pengantin—yang diperankan oleh *batak* dan *endhel*—dan kelompok penari lainnya. Kelompok pertama secara eksplisit menampilkan representasi pengantin melalui penggunaan tata rias *paes ageng*, yang merupakan tata rias pengantin gaya Yogyakarta. Sementara itu, kelompok kedua menggunakan tata rias korektif (*corrective makeup*) yang berfungsi mempercantik wajah, dengan tambahan *jahitan mata* sebagaimana lazim digunakan dalam pementasan tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta. Perbedaan tata rias ini menegaskan makna simbolis yang diusung dalam Tari Bedhaya Temanten, sehingga secara visual peran *batak* dan *endhel* tampil jelas sebagai representasi pengantin.



Gambar 51. Tata rias *paes ageng* yang digunakan dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 52. Tata rias korektif yang digunakan dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Penerapan tata rias yang berbeda antara peranan *batak* dan *endhel* dengan ketujuh penari lainnya dalam Tari Bedhaya Temanten berimplikasi pada perbedaan desain hiasan kepala yang digunakan. *Batak* dan *endhel*, yang secara eksplisit merepresentasikan pasangan pengantin, mengenakan tata rias *paes ageng* disertai hiasan kepala dengan model *gelung bokor mengkurep*. Model ini lazim digunakan dalam tata rias pengantin gaya Yogyakarta yang menerapkan *paes ageng*. Pada desain hiasan kepala *gelung bokor mengkurep* dilengkapi dengan sejumlah aksesoris dan atribut, antara lain *cundhuk mentul* lima buah, *pethat* atau *cundhuk jungkat*, *centhung*, *sumping kudup*, *giwang*, *roselir* atau tusuk konde, *ceplik*, *jebahan*, *janten*, dan *gajah oling*. Sementara itu, tujuh penari lainnya menggunakan desain hiasan kepala *jamangan* yang terdiri atas *jamang*, bulu kasuari, *cundhuk mentul* lima buah, *pethat* atau *cundhuk jungkat*, *sinyong*, *ceplik*, *jebahan*, *pelik*, *sumping kudup*, dan *giwang*. Perbedaan ini secara visual menegaskan peran *batak* dan *endhel* sebagai representasi pengantin dalam struktur pementasan.



Gambar 53. Desain kostum yang digunakan peranan *batak* dan *endhel* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Desain kostum yang digunakan dalam Tari Bedhaya Temanten pada dasarnya seragam untuk kesembilan penari, meskipun terdapat perbedaan pada tata rias dan desain hiasan kepala. Kostum yang dikenakan berupa baju rompi tanpa lengan (*kotangan*) yang dipadukan dengan kain *seredan*. Kostum tersebut dilengkapi dengan aksesoris dan atribut seperti *gelang kana*, *klat bahu*, *kalung penanggalan* atau *tanggalan* susun tiga, *udhet*, serta *pending* atau *slepe*. Motif kain batik yang digunakan pada kain *seredan* adalah motif *semen*, yakni motif batik yang lazim dikenakan dalam tata rias pengantin gaya Yogyakarta. Pemilihan motif ini membedakan Tari Bedhaya Temanten dari tari *bedhaya* pada umumnya, yang lebih sering menggunakan kain *seredan* bermotif batik *parang* atau, dalam beberapa kasus, kain *cindhe sekar*.



Gambar 54. Desain kostum yang digunakan selain peranan *batak* dan *endhel* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam Tari Bedhaya Temanten, meskipun narasi yang dihadirkan mengisahkan sepasang pengantin laki-laki dan perempuan, visualisasi kostum sepenuhnya mengacu pada tata rias pengantin perempuan. Hal ini disebabkan oleh karakteristik tari *bedhaya* yang merupakan tarian perempuan, sehingga pengantin laki-laki tidak divisualisasikan melalui ragam gerak tari putra maupun desain kostum yang merepresentasikan figur laki-laki. Namun demikian, peran *batak* sebagai representasi pengantin laki-laki dapat diidentifikasi melalui ragam gerak dan formasi tertentu. Identifikasi ini terlihat jelas pada ragam gerak *atur-atur* yang menggambarkan rombongan pengantin laki-laki membawa seserahan kepada pengantin perempuan. Representasi tersebut juga tampak secara eksplisit dalam prosesi *panggih*, khususnya pada bagian *mijiki*, di mana *batak* berperan sebagai pengantin laki-laki dan *endhel* sebagai pengantin perempuan. Hal ini divisualisasikan melalui *endhel* yang *lenggah jengkeng* di depan *batak* untuk mencuci kaki, sebagaimana dalam prosesi *panggih* yang berdasarkan tradisi pengantin perempuan mencuci kaki pengantin laki-laki.

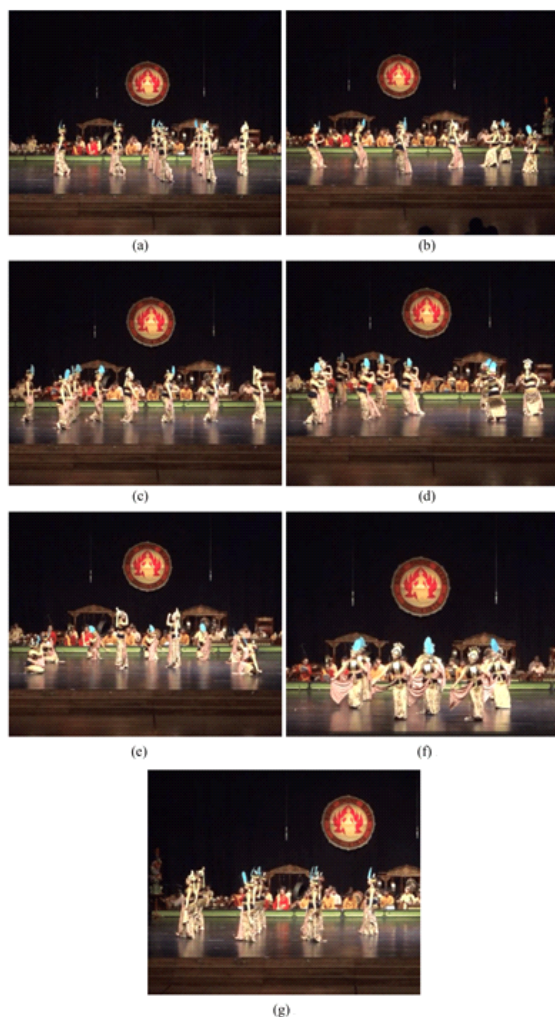
D. Struktur Sajian

Struktur penyajian Tari Bedhaya Temanten terdiri atas tiga bagian, yaitu *ajon-ajon*, *beksan pokok* atau bagian inti, dan *mundur*. Bagian *ajon-ajon* dibawakan dengan musik tari berupa *ladrang gati* menggunakan formasi berbentuk *rakit lajur*, sebagaimana lazim ditemukan dalam penyajian tari *bedhaya* di Kraton Yogyakarta. Setelah itu, para penari duduk di *gawang pokok* atau area tengah panggung sebagai persiapan memasuki bagian inti. Sebelum bagian inti dimulai, dilakukan pembacaan *kondha* yang berfungsi menyampaikan isi, makna, dan konteks tari *bedhaya* yang akan dipentaskan. Bagian *beksan pokok* dalam Tari Bedhaya Temanten hanya terdiri atas satu segmen, berbeda dengan tari *bedhaya* yang lebih tua yang umumnya disajikan dalam dua segmen dan dipisahkan oleh *gendhing suwuk*.

Pada bagian inti, meskipun Tari Bedhaya Temanten hanya terdiri atas satu segmen, struktur penyajiannya tetap mengikuti pola gaya penampilan tari *bedhaya* di Kraton Yogyakarta. Hal ini terutama tampak pada penggunaan formasi atau *rakit* yang menjadi ciri khas tari *bedhaya*. Struktur formasi tersebut diawali dengan *rakit lajur*, dilanjutkan dengan *apit ngajeng* dan *apit wingking* yang melakukan ragam gerak *ngenceng nyolongi* untuk berpindah posisi ke sisi kiri *endhel*. Setelah itu, formasi yang dibentuk adalah *apit ngajeng*, *apit wingking*, dan *endhel* berhadapan dengan *batak*, *gulu*, *dhadha*, *buntil*, *endhel wedalan ngajeng*, dan *endhel wedalan wingking*. Tahapan berikutnya adalah *endhel lumebet lajur*, yakni *endhel* bersama *apit ngajeng* dan *apit wingking* bergabung ke dalam barisan *batak*. Formasi kemudian kembali ke *rakit lajur* dan dilanjutkan ke *rakit gelar*.

Rakit gelar merupakan formasi yang disusun secara khusus untuk mengungkapkan narasi atau nilai yang hendak disampaikan dalam tari *bedhaya*. Dalam tari *bedhaya*, *rakit gelar* merupakan ciri khas setiap bentuk tari karena bersifat spesifik dalam mengungkapkan esensi, cerita, atau nilai yang ingin disampaikan. Hal ini menjadikan setiap tari *bedhaya* memiliki bentuk *rakit gelar* yang berbeda-beda. Dalam Tari

Bedhaya Temanten, *rakit gelar* terbagi menjadi dua bagian. Bagian pertama digunakan untuk memvisualisasikan prosesi penyerahan seserahan. Bagian kedua menampilkan prosesi *panggih temanten* sekaligus menggambarkan kisah cinta (*love dance*) antara sepasang pengantin.



Gambar 55. (a) *rakit lajur*, (b) *rakit lajur endhel* dan *batak* berhadapan, (c) *rakit endhel lumebet lajur*, (d) *rakit gelar* pertama, (e) *rakit gelar* kedua, (f) *rakit* penutup bagian inti, (g) *rakit* untuk bagian *mundur* dalam Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Setelah *rakit gelar*, tari *bedhaya* pada umumnya menutup bagian inti dengan *rakit tiga-tiga* sebagai simbol keseimbangan (*equilibrium*). Namun, dalam Tari Bedhaya Temanten, tradisi ini tidak diterapkan. *Rakit tiga-tiga* digantikan dengan posisi *batak* dan *endhel* yang sejajar di depan barisan. Penataan ini dimaksudkan untuk menegaskan representasi sepasang pengantin yang sedang diboyong atau diarak oleh para pengiring, sehingga menampilkan kegembiraan pasangan pengantin. Bagian inti kemudian ditutup dengan ragam gerak *sembahan nglayang*, yang secara tradisional digunakan untuk mengakhiri tari *bedhaya* dan *srimpi* gaya Yogyakarta.

Pada bagian *mundur*, Tari Bedhaya Temanten menggunakan bentuk musik *ladrang gati*, sebagaimana lazim diterapkan dalam tari *bedhaya* gaya Yogyakarta. Namun, terdapat perbedaan pada formasi yang digunakan. Jika pada tari *bedhaya* pada umumnya yang lebih tua, *rakit lajur* kembali diterapkan seperti pada bagian *ajon-ajon*, Tari Bedhaya Temanten menghadirkan variasi atau kreasi formasi. Formasi baru ini dirancang untuk menegaskan visualisasi sepasang pengantin yang sedang diarak atau diiringi oleh para pengiring. Dengan demikian, bagian *mundur* tidak hanya berfungsi sebagai penutup, tetapi juga menambah dimensi naratif dan simbolik pada pertunjukan.



Gambar 56. Kode QR video Tari Bedhaya Temanten
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BEKSAN SIHPIE–RADEN WIJAYA

A. Diskripsi Umum

Beksan Sihpie–Raden Wijaya merupakan salah satu bentuk *beksan pethilan*, yaitu genre tari yang berkembang dari tradisi *wayang wong* di Kraton Yogyakarta. Bentuk ini mengambil bagian atau adegan tertentu dari lakon *wayang wong* dan diolah menjadi tarian mandiri, sehingga dapat dipandang sebagai hasil pengembangan tari gaya Yogyakarta. *Beksan pethilan* biasanya disajikan dalam format tari berpasangan yang menampilkan karakter-karakter khas dengan tema keprajuritan, khususnya adegan peperangan antara dua tokoh. Sebagian besar *beksan pethilan* bersumber dari epos Ramayana atau Mahabharata, sejalan dengan akar tradisi *wayang wong*. Namun, Beksan Sihpie–Raden Wijaya memiliki kekhasan karena mengangkat kisah lokal, yakni cerita Jaya Majapahit.

Cerita Jaya Majapahit merupakan sebuah dramatari yang merekonstruksi narasi kejayaan Kerajaan Majapahit. Sebagai karya dramatari, lakon ini memperlihatkan komposisi artistik yang kompleks, mencakup perpaduan unsur tari, musik, dialog, dan dramatik, sejalan dengan karakteristik *wayang wong* sebagai bentuk dramatari klasik. Dari karya dramatari tersebut kemudian lahir sebuah bentuk *beksan pethilan* yang dikenal dengan nama Beksan Sihpie–Raden Wijaya. Tarian ini dikategorikan sebagai *beksan pethilan* karena mengambil salah satu adegan atau cuplikan dari dramatari Jaya Majapahit dan mengolahnya menjadi sajian tari yang mandiri. Fenomena ini sejalan dengan praktik dalam tradisi *wayang wong*, di mana adegan-adegan tertentu dari lakon yang lebih luas diekstraksi dan dipentaskan sebagai *beksan pethilan* untuk memberikan fokus dramatik pada momen tertentu.

Beksan Sihpie–Raden Wijaya pada dasarnya merepresentasikan konflik atau peperangan antara Jenderal Sihpie (atau Shin Bi), pemimpin pasukan Mongol, dan Raden Wijaya. Pertentangan tersebut digambarkan sebagai akibat dari kesalahpahaman antara kedua pihak. Untuk memperkuat dimensi dramatik, *beksan* ini menambahkan satu tokoh penting, yaitu Dewi Dara Jingga, putri dari Kerajaan Cempo yang berada di wilayah selatan kekuasaan Mongol. Kehadiran karakter ini berfungsi sebagai pemicu terjadinya konflik, sekaligus memperkaya struktur dramatik yang mendasari peperangan antara Sihpie dan Raden Wijaya. Dengan demikian, meskipun fokus utama cerita adalah peperangan kedua tokoh tersebut, kehadiran Dewi Dara Jingga menghadirkan lapisan naratif tambahan yang memperjelas latar belakang konflik.

Beksan Sihpie–Raden Wijaya pertama kali dipentaskan pada dekade 1950-an, pada masa kejayaan organisasi Krida Beksa Wirama (KBW) sebagai salah satu pusat pelestarian dan pengembangan tari gaya Yogyakarta. Pada tahun 1991, karya ini dipresentasikan kembali oleh Yayasan Siswo Among Bekso sebagai upaya menghidupkan kembali repertoar penting tari tradisi. Kehadiran beksan ini mencerminkan bentuk inovasi artistik yang tetap berakar pada kaidah tari tradisi, sehingga menghasilkan bentuk baru tanpa meninggalkan prinsip estetika yang diwariskan. Dengan demikian, Beksan Sihpie–Raden Wijaya tidak hanya memperkaya khazanah tari gaya Yogyakarta, tetapi juga menghadirkan narasi yang unik melalui pengangkatan cerita yang jarang diungkap dalam repertoar tradisional.

B. Pola Gerak

Beksan Sihpie–Raden Wijaya menampilkan tiga tokoh, yaitu Dewi Dara Jingga, Jenderal Sihpie, dan Raden Wijaya. Ketiganya merepresentasikan dua latar budaya yang berbeda: Dewi Dara Jingga dan Jenderal Sihpie berasal dari kebudayaan Cina, sedangkan Raden Wijaya mewakili kebudayaan Jawa. Keberadaan dua latar budaya ini menjadikan perancangan

pola gerak sebagai aspek penting untuk menciptakan diferensiasi visual yang jelas, sehingga penonton dapat mengenali identitas masing-masing tokoh. Pola gerak tidak hanya berfungsi sebagai sarana identifikasi karakter, tetapi juga menjadi medium untuk menghadirkan nuansa kultural yang autentik dalam jalannya narasi. Walaupun mengakomodasi pengaruh budaya Cina, seluruh rangkaian gerak tetap berpijak pada kaidah dan estetika tari gaya Yogyakarta, sehingga inovasi yang dihadirkan justru memperkaya, bukan melepaskan, tradisi yang telah ada.



Gambar 57. Sikap tangan hasil adaptasi seni bela diri Cina yang dipadukan dengan tari putri gaya Yogyakarta
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 58. Kode QR pola gerak silat yang digunakan untuk memvisualisasikan karakter Dewi Dara Jingga
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dewi Dara Jingga dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya dipresentasikan melalui tari putri gaya Yogyakarta, sehingga tetap berpijak pada tari klasik gaya Yogyakarta. Namun, *beksan* ini juga menampilkan unsur inovasi melalui kreasi gerak yang terinspirasi dari seni bela diri Cina. Unsur bela diri yang diadopsi kemudian diolah dan disesuaikan dengan prinsip estetika tari gaya Yogyakarta, sehingga tercipta gerak tari yang tetap selaras dengan karakteristik tari putri gaya Yogyakarta, tetapi sekaligus menghadirkan kesan dinamis yang memperkaya representasi tokoh Dewi Dara Jingga.



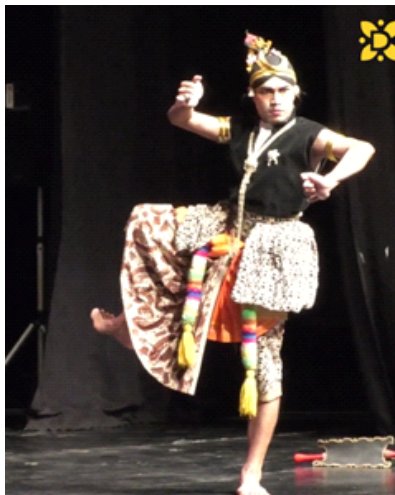
Gambar 59. Sikap tangan hasil adaptasi seni bela diri Cina yang dipadukan dengan tari putra *gagah* gaya Yogyakarta (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Jenderal Sihpie dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya direpresentasikan sebagai panglima pasukan Mongol-Cina. Untuk menghadirkan karakter ini secara meyakinkan, digunakan sebuah kreasi gerak yang memadukan dasar-dasar tari gaya Yogyakarta dengan unsur-unsur gerak yang terinspirasi dari opera Peking dan seni bela diri Cina. Perpaduan ini menghasilkan visualisasi karakter yang khas, sekaligus menandai diferensiasi budaya antara tokoh Sihpie dan Raden Wijaya. Adaptasi gerak dari opera Peking dan seni bela diri Cina tersebut telah disesuaikan dengan kaidah estetika

tari Jawa, sehingga meskipun menghadirkan nuansa asing, tokoh Sihpie tetap harmonis dengan keseluruhan struktur *beksan*. Dengan demikian, kehadiran Jenderal Sihpie tidak hanya berfungsi sebagai lawan dramatik bagi Raden Wijaya, tetapi juga sebagai penanda keberagaman budaya yang memperkaya dinamika pertunjukan.



Gambar 60. Kode QR ragam gerak *kambeng* untuk memvisualisasikan tokoh Raden Wijaya serta ragam gerak hasil kreasi yang mengadaptasi unsur opera Peking dan dipadukan dengan tari *putra gagah* gaya Yogyakarta untuk karakter Jenderal Sihpie (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 61. Raden Wijaya dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Raden Wijaya dalam Beksan Sihpie—Raden Wijaya ditampilkan dengan menggunakan bentuk tari *putra gagah* gaya Yogyakarta. Dalam tradisi tari gaya Yogyakarta, tari *putra gagah* memiliki berbagai ragam gerak yang berfungsi untuk merepresentasikan watak dan karakter tokoh. Pada *beksan* ini, Raden Wijaya dipresentasikan dengan menggunakan ragam gerak *kambeng*, yaitu salah satu ragam gerak yang lazim digunakan dalam pertunjukan *wayang wong* untuk mengekspresikan sosok maskulin yang memiliki sifat tenang, tegas, dan berwibawa. Pemilihan ragam gerak *kambeng* ini menegaskan citra Raden Wijaya sebagai seorang pemimpin yang kuat sekaligus arif, sehingga penggambaran karakter tidak hanya terlihat melalui narasi cerita, tetapi juga terwujud secara visual melalui kualitas gerak tari.

C. Tata Rias dan Desain Kostum

Tata rias dan desain kostum dalam Beksan Sihpie—Raden Wijaya dibagi ke dalam tiga model yang masing-masing disesuaikan dengan karakter tokoh yang ditampilkan. Setiap model rias dan kostum dirancang untuk menegaskan identitas tokoh sekaligus memperkuat karakterisasi yang dibangun melalui pola gerak. Sama seperti pada perancangan koreografi, elemen visual ini berfungsi untuk merepresentasikan perbedaan latar budaya yang hadir dalam *beksan*, yakni Jawa dan Cina. Dengan demikian, tata rias dan kostum tidak hanya berperan sebagai elemen dekoratif, tetapi juga sebagai media simbolik yang membantu penonton mengenali karakter sekaligus memahami konteks budaya yang melatarbelakanginya.



Gambar 62. Tata rias dan desain hiasan kepala Dewi Dara Jingga
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Tata rias yang digunakan untuk karakter Dewi Dara Jingga merupakan rias karakter yang merepresentasikan sosok putri Cina. Ciri khas ini tampak jelas pada bentuk alis yang dirancang runcing ke atas serta penggunaan *godheg* dengan ujung yang mengarah ke depan. Rias wajah tersebut dipadukan dengan desain hiasan kepala yang mempertegas identitas budaya tokoh. Desain hiasan kepala Dewi Dara Jingga merujuk pada bentuk hiasan kepala putri Cina yang telah diadaptasi dalam tari *bedhaya* dan *srimpi* di Kraton Yogyakarta. Kemiripan ini juga dapat ditemukan dalam *wayang golek menak*, di mana visualisasi putri Cina menggunakan elemen kepala yang serupa. Menariknya, bentuk hiasan kepala tersebut memiliki kemiripan dengan gaya tata rambut putri Mongolia, khususnya pada topi tradisional mereka, yang sejalan dengan bentuk mahkota pada kostum putri Cina gaya Yogyakarta. Dalam konteks pertunjukan opera Peking, kesamaan visual juga terlihat pada hiasan kepala yang dikenakan oleh karakter putri. Secara spesifik, hiasan kepala Dewi Dara Jingga menggunakan mahkota berbahan kain yang dihiasi manik-manik, kemudian

ditutup dengan *jamang* logam berornamen koin kepeng Cina berwarna emas. Bagian belakang kepala dilengkapi dengan sanggul yang dihias lima *cunduk mentul*, *pethat*, *penetep*, serta *subang* pada daun telinga.



Gambar 63. Desain kostum Dewi Dara Jingga
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Tidak berbeda dengan tata rias dan desain hiasan kepala, desain kostum Dewi Dara Jingga juga mengacu pada gaya busana putri Cina yang telah lama diadaptasi dalam tari *bedhaya* dan *srimpi* di Kraton Yogyakarta, seperti Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja. Perbedaan utama terletak pada desain kain yang dikenakan: jika pada *bedhaya* dan *srimpi* digunakan kain *seredan*, maka Dewi Dara Jingga divisualisasikan dengan kain *supit urang*, pilihan yang juga ditemukan pada karakter putri Cina dalam *wayang golek menak*. Bagian torso menggunakan baju lengan panjang berwarna merah muda dengan kerah tegak, menyerupai pakaian tradisional putri Mongolia yang juga sering dijumpai dalam pertunjukan opera Peking. Kostum ini dilengkapi *udhet* bermotif *cindhe*, *pending*, *slempang*, *rimong*, kalung *kace*, dan rambut *klabangan* yang menjuntai di belakang. Aksesori tambahan mencakup *dasi*, *kelat bahu*, gelang, dan cincin. Elemen dekoratif berupa untaian koin kepeng emas dipasang

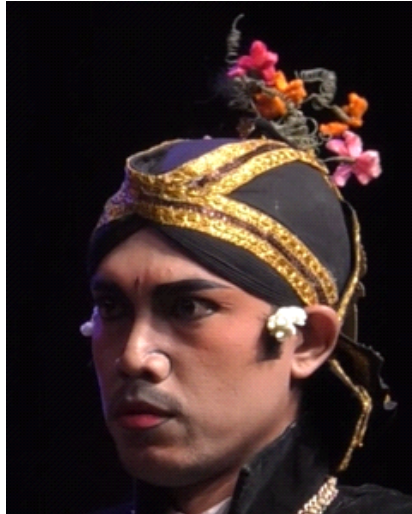
pada lengan bawah, dikalungkan menjuntai di dada, dan dililitkan di pinggang, serta dilengkapi *cundrik* dengan rantai emas yang diselempangkan di dada dan pinggang. Bagian bawah terdiri dari celana yang dipadukan dengan kain *supit urang*, sehingga memperkuat representasi karakter putri Cina sekaligus mempertahankan ciri khas tari gaya Yogyakarta.



Gambar 64. Desain kostum Jenderal Sihpie
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Jenderal Sihpie ditampilkan dengan tata rias karakter yang merepresentasikan sosok laki-laki Cina. Karakteristik ini terutama terlihat dari bentuk alis dan *godheg* yang dibuat runcing, serupa dengan tata rias Dewi Dara Jingga namun dengan penekanan pada kesan maskulin. Tata rias ini dipadukan dengan hiasan kepala berbentuk topi berhias bulu, memperkuat identitas tokoh sebagai pemimpin pasukan. Kostum yang dikenakan dirancang menyerupai baju perang, tetapi telah diadaptasi agar selaras dengan kebutuhan gerak tari gaya Yogyakarta. Secara khusus, tata busana ini menampilkan kemiripan dengan busana kerajaan Mongol yang berkuasa di daratan Cina pada masa itu, lengkap dengan aksesoris khas, termasuk senjata trisula dan atribut lain yang mempertegas karakter berunsur Cina-Mongol. Kombinasi tata

rias, hiasan kepala, dan kostum tersebut menghadirkan representasi yang kuat atas latar budaya Cina sekaligus menjaga kesinambungan dengan estetika tari tradisi Yogyakarta.



Gambar 65. Tata rias dan desain hiasan kepala Raden Wijaya
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Tata rias Raden Wijaya menggunakan rias korektif yang berfungsi menonjolkan ketampanan wajah. Dalam tata rias tersebut terdapat penambahan *godheg* yang digambar menggunakan *pidih* atau pensil alis berwarna hitam. Tata rias tersebut dipadukan dengan desain hiasan kepala berupa *udheng tepen* dengan *ron ngrompol* dan aksesoris bunga dibagian belakang, elemen yang umum digunakan dalam tari gaya Yogyakarta, seperti pada Beksan Lawung. Desain kostum Raden Wijaya terdiri atas baju rompi putih sebagai *daleman* yang dilapisi rompi hitam, lengkap dengan *lonthong*, *bara*, celana, dan *sampur* bermotif *cindhe sekar* berwarna hitam. Selain itu, desain kostum tersebut dilengkapi dengan *kamus-timang*, keris *gayaman* lengkap dengan rangkaian bunga *kolong keris*, *buntal*, dan kain *wiron sandatan*, serta aksesoris

pendukung berupa *bros* yang dipasang di dada kiri, *kalung ulur*, dan *klat bahu* sebagai elemen dekoratif. Teknik pemasangan *sampur* mengacu pada gaya yang digunakan untuk karakter dengan ragam gerak *kambeng* dalam pertunjukan *wayang wong*, sehingga secara visual memperkuat representasi Raden Wijaya sebagai sosok yang tegas, berwibawa, dan berwatak maskulin.



Gambar 66. Desain kostum Raden Wijaya
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

D. Struktur Sajian

Struktur sajian Beksan Sihpie–Raden Wijaya terdiri atas beberapa bagian yang tersusun secara dramatik. Bagian pertama menampilkan pertemuan sekaligus peperangan antara Dewi Dara Jingga dan Raden Wijaya, yang menjadi pemicu konflik dan mengantarkan pada peperangan antara Jenderal Sihpie dan Raden Wijaya. Sebelum adegan ini dimulai, diawali pembacaan *kondha*, selaras dengan tradisi tari gaya Yogyakarta yang hampir selalu diawali dengan pembacaan *kondha* sebagai pengantar. Pada saat *kondha* dibacakan, pemeran Raden Wijaya telah berada di panggung sisi kanan (dari sudut pandang penonton) dalam posisi duduk *sila*.

Setelah *gendhing* dimainkan, Raden Wijaya melakukan pola gerak *sembahan*, diikuti ragam gerak *kambeng*, kemudian berjalan (*lumaksana*) menuju *gawang pokok*. Dari sisi kiri panggung kemudian muncul Dewi Dara Jingga, yang memulai aksinya dengan duduk *jengkeng*, berdiri, lalu melakukan gerakan *trisig* menuju *gawang pokok* sebelum memperagakan pola gerak *ulap-ulap*. Keduanya kemudian saling berhadapan, melakukan gerak *capengan*, dilanjutkan dengan dialog, dan berujung pada peperangan yang diakhiri dengan kekalahan Dewi Dara Jingga. Setelah itu, Jenderal Sihpie masuk dari sisi panggung yang sama dengan Dewi Dara Jingga. Sebelum menolong Dewi Dara Jingga, pemeran Jenderal Sihpie melakukan gerakan duduk *jengkeng* khas pertunjukan *wayang wong*. Dalam tradisi *wayang wong* di Kraton Yogyakarta, penari atau aktor yang akan masuk maupun keluar panggung hampir selalu melakukan gerakan duduk *jengkeng*, yang dalam beberapa kesempatan dipadukan dengan gerakan *sembahan*.



Gambar 67. Kode QR bagian pertama dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Bagian kedua dari Beksan Sihpie–Raden Wijaya merupakan bagian yang dikenal sebagai *enjer*, yang menjadi salah satu ciri khas utama gaya penyajian *beksan pethilan*. Pada bagian ini, para penari menampilkan keterampilan

menari secara maksimal sesuai dengan karakter yang diperankan. Bagian *enjer* menuntut penguasaan teknik dan ekspresi tubuh yang mumpuni, karena di sinilah ragam gerak khas yang merepresentasikan watak masing-masing tokoh dipertunjukkan. Keberadaan bagian *enjer* ini begitu menonjol sehingga dalam tradisi lisan, *beksan pethilan* kerap disebut sebagai *beksan enjeran*. Dalam konteks Beksan Sihpie–Raden Wijaya, bagian *enjer* memperlihatkan karakter Jenderal Sihpie dengan ragam gerak hasil kreasi yang memadukan unsur-unsur opera Peking, seni bela diri Cina, dan tari *putra gagah* gaya Yogyakarta, sedangkan Raden Wijaya divisualisasikan melalui penggunaan ragam gerak *kambeng*. Sebelum memasuki bagian *enjer*, penyajian diawali dengan gerakan *capengan* yang dilakukan saling berhadapan, diikuti dengan *antawacana* atau dialog, dan pembacaan *kondha* sebelum akhirnya masuk ke bagian inti. Struktur ini berfungsi menghubungkan bagian pertama, yang sering disebut *maju gendhing*, dengan bagian *enjer*, sesuai dengan pola penyajian yang lazim ditemukan dalam *beksan pethilan* gaya Yogyakarta.



Gambar 68. Kode QR bagian kedua dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 69. Kode QR bagian ketiga dalam Beksan Sihpie–Raden Wijaya (Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Setelah bagian *enjer* usai, pertunjukan memasuki bagian ketiga, yaitu segmen peperangan antara Jenderal Sihpie dan Raden Wijaya, yang menjadi klimaks dramatik dari Beksan Sihpie–Raden Wijaya. Sebagai penghubung antara bagian *enjer* dan bagian peperangan, disajikan *antawacana* atau dialog. Bagian *enjer* ditutup dengan gerakan *tanjak tancep* dalam posisi saling berhadapan, yang kemudian diikuti dialog sebelum memasuki adegan peperangan. Adegan peperangan mencakup dua bentuk perkelahian, yakni perang tangan kosong dan perang menggunakan senjata. Dalam adegan ini, Jenderal Sihpie menggunakan senjata trisula, sedangkan Raden Wijaya menggunakan *bindhi*, yaitu gada bergerigi yang secara konvensi dipakai untuk karakter protagonis dalam tari gaya Yogyakarta. Peperangan berakhir dengan kemenangan Raden Wijaya, yang ditandai oleh gerakan *sempok* Jenderal Sihpie dan diikuti posisi duduk *jengkeng* sebelum ia silam panggung (keluar panggung). Sebagai penutup, Raden Wijaya melakukan gerakan *ulap-ulap* kemudian *lumaksana* sebagai tanda *mundur beksan* (penutup), dilanjutkan gerakan *duduk jengkeng*, *pacak jangga*, dan akhirnya silam panggung.



Gambar 70. Kode QR video Beksan Sihpie–Raden Wijaya
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN XI.

BEKSAN LAWUNG ALIT

A. Diskripsi Umum

Beksan Lawung Alit merupakan salah satu karya tari yang berkembang di Pura Pakualaman, sebuah kadipaten dalam sistem monarki Jawa yang menjadi salah satu dari empat pecahan Kraton Mataram Islam. Dalam *Babad Pakualaman* disebutkan bahwa tradisi pementasan Beksan Lawung yang ada di Kraton Yogyakarta dilestarikan di Pura Pakualaman. Kehadiran Beksan Lawung Alit di lingkungan Pura Pakualaman memiliki keterkaitan erat dengan tradisi Beksan Lawung, khususnya Lawung Ageng, yang tumbuh dan berkembang di Kraton Kasultanan Yogyakarta. Keterhubungan ini dapat dipahami sebagai konsekuensi historis dan kultural dari kedudukan Pakualaman sebagai kadipaten yang berada dalam lingkup kekuasaan Kasultanan Yogyakarta. Dengan demikian, Beksan Lawung Alit dapat dimaknai sebagai bentuk adaptasi sekaligus pelestarian tradisi tari istana Yogyakarta di lingkungan Pura Pakualaman.

Di Kraton Yogyakarta, Beksan Lawung—khususnya Lawung Ageng—merupakan salah satu tarian pusaka yang diciptakan oleh Sultan Hamengkubuwana I. Dalam tradisi kraton, pementasan Beksan Lawung Ageng semula dilaksanakan di Trtatag Bangsal Kencana, yang menunjukkan status sakral dan kedudukan yang tinggi dari tarian ini. Beksan Lawung Ageng juga dikenal dengan sebutan Beksan Trunajaya karena para penarinya direkrut dari kesatuan prajurit Nyutra yang berasal dari korps Trunajaya. Tarian ini diperkirakan berakar dari tradisi *watangan*—yakni latihan perang berkuda dengan menggunakan *watang* (tombak tumpul)—atau dari praktik *rampogan*, yaitu tradisi mengalahkan harimau sebagai latihan ketangkasan dan keberanian prajurit. Secara simbolis, Beksan Lawung Ageng

merepresentasikan latihan perang dengan menggunakan senjata *lawung* dan dipentaskan oleh enam belas penari putra.

Adaptasi dan pelestarian tradisi Beksan Lawung di Pura Pakualaman diyakini telah berlangsung sejak masa pemerintahan KGPAA Pakualam I, pendiri Pura Pakualaman. Pakualam I, yang memiliki nama asli Pangeran Natakusuma, merupakan salah satu putra Sultan Hamengkubuwana I. Sebagai putra raja yang kemudian memerintah sebagai adipati di Pakualaman, KGPAA Pakualam I berperan penting dalam mempertahankan keberlanjutan tradisi tari tersebut. Pelestarian Beksan Lawung di lingkungan Pakualaman dapat dipandang sebagai upaya menjaga kesinambungan warisan budaya Kraton Yogyakarta sekaligus memperkuat identitas budaya kadipaten.

Beksan Lawung di Kraton Yogyakarta yang merupakan hasil kreasi Sultan Hamengkubuwana I terdiri atas dua bentuk, yakni Beksan Lawung Ageng dan Beksan Lawung Alit. Beksan Lawung Ageng dipentaskan oleh enam belas penari dengan menggunakan pola gerak tari *putra gagah*. Sementara itu, Beksan Lawung Alit dipentaskan oleh dua belas penari dengan menggunakan pola gerak tari *putra alus*. Berkaitan dengan hal tersebut, Beksan Lawung Alit yang berkembang di Pura Pakualaman dipentaskan oleh delapan penari dengan menerapkan pola gerak tari *putra gagah*. Dengan demikian, meskipun menggunakan nama yang sama, Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman memiliki gaya penampilan yang berbeda dari versi Kraton Yogyakarta, baik dari jumlah penari maupun karakter pola gerak yang digunakan. Jika di Kraton Yogyakarta Beksan Lawung Alit menampilkan karakter *putra alus*, maka di Pura Pakualaman ditampilkan dengan karakter *putra gagah*.

Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman, meskipun memiliki perbedaan dengan Beksan Lawung di Kraton Yogyakarta, tetap menunjukkan sejumlah kesamaan bentuk. Beksan Lawung di Kraton Yogyakarta pada dasarnya termasuk dalam kategori *beksan sekawanan*, yakni tarian yang dipresentasikan oleh empat penari atau kelipatannya, seperti

empat, delapan, dua belas, atau enam belas penari. Sejalan dengan hal tersebut, Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman juga dapat dipahami sebagai bentuk *beksan sekawanan* karena ditampilkan oleh delapan penari. Sebagai sebuah bentuk *beksan sekawanan*, delapan penari Beksan Lawung Alit dibagi menjadi dua kelompok, masing-masing terdiri dari empat orang. Kelompok pertama berperan sebagai prajurit yang melakukan olah kanuragan (penari utama), sedangkan kelompok kedua terdiri dari *abdi dalem ploncon* yang bertugas membawa *lawung* sebelum digunakan oleh para penari utama. Pembagian peran ini sejalan dengan struktur pementasan Beksan Lawung Ageng maupun Beksan Lawung Alit di Kraton Yogyakarta, sehingga memperlihatkan kesinambungan tradisi meskipun dengan variasi lokal.

Dalam perkembangannya, Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman mengalami transformasi, terutama pada masa pemerintahan KGPAA Pakualam III. Di bawah kepemimpinan Pakualam III, Beksan Lawung Alit memperoleh perhatian khusus sebagai bagian dari identitas kultural kadipaten, sehingga beberapa aspek pementasan mengalami penyesuaian agar sesuai dengan selera estetis dan kebutuhan upacara pada masa itu. Perkembangan tersebut memperlihatkan dinamika adaptasi tradisi yang tidak hanya menjaga kesinambungan warisan budaya dari Kraton Yogyakarta, tetapi juga menegaskan peran Pakualaman sebagai pusat kreativitas seni yang memiliki otoritas estetis.

B. Pola Gerak

Pola gerak yang diterapkan dalam Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman mencerminkan prinsip dasar tari *putra gagah*. Sebagai salah satu penerus tradisi dinasti Mataram Islam, Pura Pakualaman turut mengembangkan karya-karya tari dengan sistematika pola gerak yang dapat diklasifikasikan menjadi beberapa kategori berdasarkan gender dan karakter atau sifat peran yang diungkapkan. Klasifikasi ini sejalan dengan sistem yang diterapkan di Kraton Kasunanan

Surakarta, Kraton Kasultanan Yogyakarta, maupun Pura Mangkunegaran, yang keseluruhannya merupakan pecahan dari Kraton Mataram Islam. Dalam klasifikasi tersebut, tarian terlebih dahulu dibedakan berdasarkan gender menjadi tari putri dan tari putra. Selanjutnya, tari putra dikategorikan lebih lanjut ke dalam dua tipe, yaitu *putra alus* dan *putra gagah*, yang masing-masing merepresentasikan karakter dan sifat peran yang berbeda.

Pola gerak yang diterapkan dalam Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman secara umum mengacu pada karakter tari *putra gagah*, dengan penekanan pada penggunaan ragam gerak *kalang kinantang*. Dalam tradisi pertunjukan *wayang wong*, ragam gerak ini lazim dipakai untuk merepresentasikan tokoh yang maskulin, berwibawa, tegas, dan karismatik, sekaligus menampilkan kesan superioritas yang tidak berlebihan. Pilihan pola gerak tersebut memperkuat karakter visual Beksan Lawung Alit sebagai tarian yang mengekspresikan semangat keprajuritan dan ketangguhan, selaras dengan makna simbolik *beksan* sebagai representasi latihan perang. Dengan demikian, penggunaan ragam gerak *kalang kinantang* menjadi elemen penting dalam membangun citra estetis Beksan Lawung Alit.



Gambar 71. Kode QR ragam gerak *kalang kinantang* dalam Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman, delapan penari dibagi menjadi dua kelompok, yaitu empat penari utama yang berperan sebagai prajurit pelaku olah kanuragan dan empat penari lainnya yang berperan sebagai *ploncon* atau pembawa *lawung* sebelum digunakan oleh para penari utama. Meskipun terdapat pembagian peran yang berbeda, penerapan pola gerak tidak dibedakan antara kedua kelompok tersebut. Seluruh penari menggunakan ragam gerak yang sama, yakni *kalang kinantang*, yang merepresentasikan karakter *putra gagah* dengan penekanan pada kesan maskulin, tegas, dan berwibawa. Keseragaman penerapan pola gerak ini menegaskan kesatuan estetis dalam pementasan serta memperkuat makna simbolis Beksan Lawung Alit sebagai representasi latihan perang yang menuntut disiplin, keteraturan, dan kebersamaan di antara para penarinya.



Gambar 72. Sikap lengan *kalang kinantang* gaya Surakarta yang diterapkan dalam ragam gerak *kalang kinantang*, Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

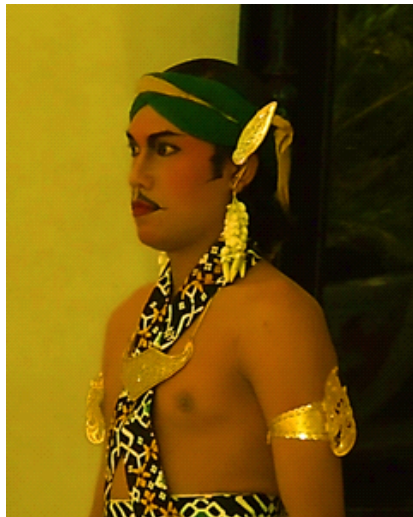


Gambar 73. Sikap lengan *kalang kinantang* gaya Yogyakarta yang diterapkan dalam ragam gerak *kalang kinantang*, Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Dalam tari tradisi Jawa, ragam gerak *kalang kinantang* ditemukan baik dalam tari gaya Surakarta maupun Yogyakarta. Meskipun memiliki penamaan yang sama, kedua gaya tersebut menampilkan perbedaan bentuk atau pola gerak, terutama pada unsur sikap lengan yang dikenal sebagai sikap lengan *kalang kinantang*. Dalam Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman, kedua varian sikap lengan ini dipadukan sehingga menghasilkan bentuk gerak yang khas. Penerapannya dilakukan secara bergantian, di mana dalam ragam gerak *kalang kinantang* terkadang menggunakan sikap lengan *kalang kinantang* gaya Surakarta, sedangkan pada bagian lain digunakan sikap lengan *kalang kinantang* gaya Yogyakarta. Perpaduan ini menunjukkan adanya proses kreatif dan adaptasi yang mencerminkan fleksibilitas estetika tari di lingkungan Pakualaman, sekaligus memperkaya karakter visual Beksan Lawung Alit tanpa menghilangkan akar tradisi yang melandasinya.

Tari gaya Surakarta secara signifikan mempengaruhi perkembangan tari di Pura Pakualaman. Pengaruh ini terjadi terutama setelah Pakualam VII menikah dengan B.R.Ay. Retno Puwasa, putri dari Susuhunan Pakubuwana X, yang membawa serta tradisi tari gaya Surakarta ke lingkungan Pakualaman. Masuknya tari gaya Surakarta secara masif pada periode tersebut mendorong terjadinya proses akulturasi dan penyesuaian gaya dalam repertoar tari di Pura Pakualaman. Kondisi tersebut diasumsikan turut memengaruhi Beksan Lawung Alit, yang kemungkinan mengalami penyerapan unsur-unsur gerak dari tradisi tari gaya Surakarta sehingga membentuk karakteristik unik.

C. Tata Rias dan Desain Kostum



Gambar 74. Tata rias Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Tata rias yang digunakan oleh kedelapan penari Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman pada dasarnya seragam, meskipun terdapat perbedaan peran antara penari utama dan *ploncon*. Keseragaman ini menunjukkan bahwa pementasan

tidak membedakan karakter wajah berdasarkan fungsi peran, melainkan menampilkan kesatuan visual yang merepresentasikan prajurit secara kolektif. Tata rias yang diterapkan merupakan tata rias korektif yang menonjolkan citra pria tampan, berwibawa, dan karismatik, dengan tambahan elemen kumis yang digambar menggunakan *pideh* atau *eyeliner* berwarna hitam. Selain kumis, diterapkan pula *godeg* dengan bahan dan teknik yang sama, sehingga mempertegas karakter maskulin yang dihadirkan dalam Beksan Lawung Alit.



Gambar 75. Penari utama dalam Beksan Lawung Alit di Pakulaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Berbeda dengan tata rias yang seragam, desain kostum Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman dibedakan berdasarkan peran yang dimainkan oleh masing-masing penari, yaitu empat penari utama dan empat penari *ploncon*. Penari utama mengenakan hiasan kepala *udheng jeplakan* atau *kodhok bineset* (dalam tradisi di Kraton Kasunanan Surakarta *udheng* atau *iket* ini digunakan oleh para prajurit Nyutra) yang dipadukan dengan aksesoris *sumping kudup*. Rangkaian kostum mereka terdiri atas *kaweng*, *lonthong*, *bara*, celana, dan *sampur* dari kain motif *cindhe* yang senada.

Kostum ini dilengkapi dengan *kamus-timang*, *klat bahu*, *kalung tanggalan*, *binggel*, *uncal*, dan *buntal* yang dibuat dari rangkaian daun dan bunga. Selain itu, penari utama juga menggunakan keris *gayaman* yang dilengkapi rangkaian bunga *usus-ususan* pada bagian *kolong keris*. Kain bermotif batik *kawung* dengan desain *supit urang* juga menjadi bagian dari desain kostum yang digunakan.



Gambar 76. Tampak depan para penari Beksan Lawung Alit di Pakulaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)



Gambar 77. Tampak belakang para penari Beksan Lawung Alit di Pakulaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

Penari *ploncon* dalam Beksan Lawung Alit mengenakan hiasan kepala berupa *udheng tepen* yang dipadukan dengan kostum terdiri atas *kaweng*, *lonthong*, *bara*, dan celana berbahan kain berwarna hitam. Rangkaian kostum ini dilengkapi dengan *kamus-timang*, *klat bahu*, *kalung tanggalan*, *binggel*, *uncal*, serta *buntal* yang dibuat dari rangkaian daun dan bunga. Penari *ploncon* juga mengenakan *sampur* bermotif *gendhalagiri* berwarna kuning. Selain itu, kostum dilengkapi dengan kain bermotif batik *lereng* dengan desain *supit urang*, serta keris *branggah* yang disertai rangkaian bunga *usus-ususan* pada bagian *kolong keris*.

Desain kostum Beksan Lawung Alit di Pura Pakualaman memperlihatkan perpaduan gaya busana tari Surakarta dan Yogyakarta yang diolah menjadi satu kesatuan estetis. Unsur gaya Surakarta tampak pada penggunaan aksesoris seperti *binggel* dan *uncal*, serta rangkaian bunga *usus-ususan* yang diaplikasikan sebagai *gombyong sumping kudup* dan hiasan *kolong keris*. Sementara itu, pengaruh gaya Yogyakarta terlihat dari penggunaan *kaweng* yang lazim dikenakan dalam tari *putra gagah*, serta pemakaian *bara* dan kain dengan desain *supit urang*. Motif batik *kawung* yang digunakan pada kostum penari utama menunjukkan kemiripan dengan busana penari *lawung*—khususnya peran *jajar* dalam Beksan Lawung Ageng—meskipun ukuran motif *kawung* pada Lawung Ageng cenderung lebih besar (*kawung barong*). Selain itu, hiasan kepala *udheng tepen* yang dikenakan oleh penari *ploncon* juga menyerupai *udheng tepen* yang digunakan *ploncon* dalam Lawung Ageng gaya Yogyakarta, dengan perbedaan pada ketiadaan hiasan bunga di bagian depan. Perpaduan elemen-elemen ini mencerminkan proses adaptasi dan kreativitas lokal di Pura Pakualaman, yang mengintegrasikan unsur dua tradisi istana untuk membentuk identitas kostum yang khas bagi Beksan Lawung Alit.

D. Struktur Sajian

Struktur sajian Beksan Lawung Alit diawali dengan kedelapan penari memasuki area pentas dengan berjalan (*kapang-kapang*) dari sisi kanan dan kiri panggung menuju bagian belakang tengah, diiringi musik *lagon*. Penari utama kemudian membentuk formasi persegi khas *beksan sekawanan*, sedangkan penari *ploncon* menempati posisi di sisi luar sehingga keseluruhan formasi membentuk kesan persegi panjang. Setelah formasi terbentuk, para penari duduk *sila* yang kemudian melakukan gerak *sembahan*, dilanjutkan dengan berjalan ke depan dan mengambil posisi di belakang *gawang pokok*, sebelum kembali duduk *sila*. Pada akhir bagian ini, ketika *lagon* selesai dan para penari telah duduk *sila*, dilakukan pembacaan *kondha* yang sesuai dengan konvensi pementasan tari di Kraton Yogyakarta.

Bagian inti pementasan dimulai dengan kedelapan penari melakukan ragam gerak *sembahan* secara serentak, kemudian berdiri (*sabetan*) dan berjalan menuju *gawang pokok*. Pada saat maju *beksan*, *lawung* masih dibawa oleh para *ploncon* dan baru diserahkan kepada penari utama setelah mencapai *gawang pokok*. Di bagian inilah berlangsung segmen perangan, di mana empat penari utama dibagi menjadi dua pasang, masing-masing melakukan adegan perangan secara bergantian. Segmen ini menjadi salah satu ciri khas dari gaya penampilan *beksan sekawanan*. Pementasan diakhiri dengan bagian *mundur beksan*, di mana para penari kembali bergerak menuju *gawang* belakang. Pada momen ini, *lawung* dikembalikan kepada penari *ploncon*, dilanjutkan dengan gerak *sembahan* sebagai penutup pertunjukan.



Gambar 78. Kode QR video Beksan Lawung Alit di Pakualaman
(Sumber: Koleksi Taman Budaya Yogyakarta)

BAGIAN XII.

PENUTUP

Kajian etnokoreologi ini bertujuan untuk mengungkap makna, peran, dan nilai-nilai yang tersemat dalam suatu tarian etnis yang mencerminkan identitas, warisan sejarah, serta sistem nilai budaya dari etnis tersebut. Hal ini berkaitan dengan pandangan bahwa tari dapat menjadi salah satu bentuk produk budaya dalam suatu masyarakat atau etnis tertentu. Sebagai produk budaya, tari memiliki kedudukan signifikan yang dapat mencerminkan historis, nilai-nilai budaya, dan identitas suatu etnis. Dengan demikian, etnokoreologi membantu dalam memperluas perspektif tentang keragaman budaya di Indonesia serta pentingnya tarian etnis sebagai ekspresi kebudayaan yang unik dan berharga. Sajian buku ini telah berupaya mengungkap kegunaan sebagai ranah khusus di wilayah dokumentasi tari klasik gaya Yogyakarta.

Sajian tari dalam buku ini dirujuk dari model penelitian etnokoreologi non lapangan. Agak berbeda dengan bentuk penelitian lapangan yang merujuk pada metode penelitian tempat data dikumpulkan dengan cara melibatkan kehadiran dan interaksi antara peneliti dengan objek kajian di lokasi studi atau di mana tarian yang menjadi objek kajian tersebut hidup dan berkembang. Pengamatan mendalam secara detail dan rinci oleh peneliti terhadap objek kajian di lokasi studi menjadi salah satu karakteristik bentuk penelitian lapangan. Sementara itu, pada bentuk penelitian non lapangan tidak membutuhkan kehadiran peneliti di lokasi studi untuk melakukan pengumpulan data. Bentuk penelitian non lapangan umumnya dipilih ketika akses langsung ke lokasi studi tidak memungkinkan atau tidak praktis untuk dilakukan. Penelitian non lapangan ini biasanya diterapkan di berbagai bidang, termasuk ilmu humaniora sesuai dengan tujuan riset yang dilakukan serta ketersediaan data yang relevan. Pada

bentuk penelitian lapangan dan non lapangan dalam etnokoreologi tentunya masing-masing memiliki karakteristik, keunggulan, dan kekurangan.

Salah satu keunggulan dari sajian buku ini dikarenakan menggunakan model studi arsip (*archival study*) sebagai sebuah metode penelitian yang memanfaatkan data dan/atau informasi dari arsip atau koleksi dokumen yang sudah ada. Studi arsip dapat dilakukan untuk berbagai tujuan, seperti memperoleh pemahaman tentang suatu peristiwa sejarah, melakukan analisis yang berhubungan dengan kebiasaan atau pola perilaku masa lampau, dan/atau mencari sudut pandang baru tentang topik tertentu dari perspektif sejarah. Metode studi arsip umumnya diterapkan dalam berbagai disiplin ilmu yang menghargai pemahaman tentang masa lampau. Studi arsip dalam etnokoreologi memiliki kedudukan menjadi suatu metode, khususnya dalam teknik pengumpulan data dalam bentuk penelitian non lapangan. Melalui studi arsip dapat dimungkinkan untuk menutup kekurangan dari bentuk penelitian lapangan (etnografi). Pada akhirnya, uraian dalam buku ini paling tidak memberi warna lain dari sebuah paparan dokumentasi yang berbasis penelitian arsip.

DAFTAR PUSTAKA

- Alamsyah. 2018. "Kontribusi Arsip dalam Rekonstruksi Sejarah: Studi di Karisedenan Jepara dan Tegal Abad Ke-19." *Jurnal Anuva* Vol. 2 No. 2: 153-163.
- Alasuutari, Pertti. 1995. *Researching Culture: Qualitative Methods and Cultural Studies*. SAGE Publications.
- Badaja Bedah Madhioen." t.t. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, G. 17.
- Basuki, Anjar Rahmad. 2010. "Peranan Komisi Dana Milik Mangkunegaran dalam Proses Nasionalisasi Aset-aset Mangkunegaran Tahun 1946-1952." Skripsi, Jurusan Ilmu Sejarah Fakultas Sastra dan Seni Rupa Universitas Sebelas Maret.
- "Bedaja-Dans van zeven jonkvrouwen, uitgevoerd bij gelegenheid van het Triwindhoe-Bestuursjubelum van Z.H. Pangeran Adipati Aria Mangkoenagara VII." 1939. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, MN. 345.
- Berry, John. W., Ype H. Poortinga, Marshall H. Segall, dan Pierre R. Dasen. 1999. *Psikologi Lintas-Budaya: Riset dan Aplikasi*. Terj. Edi Suhardono. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Brakel-Papenhuyzen, Clara. 1988. *The Sacred Bedhaya Dance of the Kraton of Surakarta and Yogyakarta*. Leiden: Van Onderen.
- . 1991. *Seni Tari Jawa: Tradisi Surakarta dan Peristilahannya*. Terj. Mursabyo. Jakarta: ILDEP-RUL.
- Brontodiningrat, K.P.H. 1981. "Falsafah Beksa Bedhaya Sarta Beksa Srimpi ing Ngayogyakarta." Dalam *Kawruh Jaged Mataram*. Yogyakarta: Yayasan Siswa Among Beksa.
- d'Orient. 1937. "Javaasche Prinses Danst ten Palaize." 7 Januari.
- Frosch, Joan D. 1999. "Dance Ethnography: Tracing the Weave of Dance in the Fabric Culture" dalam Sondra Horton-

- Freleigh dan Penelope Henstein ed. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh: Fordham University Press.
- "Gerongan Bedhaya." 1995. Terj. Darweni. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, F. 11.
- "Gerongan Bedhaya Bedhahipun Madiun Gendhing Gandakusuma." t.t. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, F. 108.
- Hermono, Uly. 2014. *Gusti Noeroel: Streven Naar Geluk (Mengejar Kebahagiaaan)*. Jakarta: Kompas.
- Kaeppler, Andrienne L. 1985. "Structured Movement System of Tongan." Dalam Paul Spencer ed. *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- "Keputusan Pengadilan Negeri di Jakarta Th. 1952 Tentang Pembekuan Harta Benda Milik Mangkunegaran." 1952. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, MN. 464.
- "Konser Tari Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat." 1988. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, G. 560.
- Kurath, Gertrude Prokosh. 1960. "Panorama of Dance Ethnology." *Curent Anthropology* Vol. 1 No. 3: 233–54.
- "Lawatan Misi Kesenian Mangkunegaran ke Paris dan London Tahun 1989." 1989. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran MN. 1407.
- Life*. 1937. "The Queen of the Netherlands Entertains for her Daughter and Dr. Erik Salamon" 25 Januari: 46-47.
- L'illustration*. 1937. "Une Dansce de la Princesse," No. 4897 (9 Januari): 38-39.
- Morris, Desmond. (1977). *Manwatching: A Field Guide to Human Behaviors*. New York: Harry's and Abrahams.
- Narawati, Tati. 2003. *Wajah Tari Sunda dari masa ke masa*. Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional (P4ST UPI).

- "Penjelasan Mengenai SK Sri Mangkunegara VIII 19 Juli 1978 No.78/SP/78." 1978. Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, Arsip No. 1189.
- Poerwanto. 1989. "Nlusr Tari Lewat Candhi: Tari Jawa Kuna dadi Simbol Status." *Mekar Sari*, 20 September 1989.
- Pramutomo, R.M. 2009. *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial I*. Surakarta: ISI Press.
- . 2010. *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial II*. Surakarta: ISI Press.
- . 2019. Respons Estetis pada Teks Sastra Serat Menak sebagai Dasar Inovasi Penciptaan Tari Srimpi. Laporan Penelitian Percepatan Guru Besar ISI Surakarta.
- Pramutomo, R.M., Joko Aswoyo, dan Aton Rustandi Mulyana. 2016. *Revitalisasi Budaya Lokal Berbasis Ekspresi Seni Komunitas*. Surakarta: ISI Press.
- Royce, Anya Peterson. 1980. *The Antropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Seri Esni, No. 4. Jakarta: Sinar Harapan.
- "Serat Kondha Bedhaya Utawi Srimpi." t.t. No. B/S 13 Koleksi KHP Kridha Mardawa Kraton Kasultanan Yogyakarta.
- Soedarsono, R.M. 1990. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Edisi Bahasa Indonesia. Yogyakarta: Gadjah Mada University Perss.
- . 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- . 2007. "Penegakan Etnokoreologi sebagai sebuah Disiplin." Dalam *Etnokoreologi Nusantara: Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya*, Ed. R.M. Pramutomo. Surakarta: ISI Press.
- Sriyadi. 2020. "Gaya Penyajian Tari Bedhaya Bedhah Madiun di Pura Mangkunegaran." Tesis, Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni Pascasarjana ISI Surakarta.

- Suharti, Theresia. 2015. *Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suharto, B. 1998. *Dance Power: The Concept of Mataya in Yogyakarta Dance*. Bandung: MSPI.
- Ventresca, Marc J., dan John W. Mohr. 2002. *Archival Research Methods*. USA: Blackwell Publishers.

GLOSARIUM

A

- Abdi dalem* (J) : Pelayan raja atau pegawai istana.
- Abdi dalem bedhaya* (J) : Pelayan raja atau pegawai istana yang memiliki tugas utama untuk menari.
- Alus* (J) : Halus.
- Archival study* (Ing) : Studi arsip, sebuah riset dengan sumber data utama yang digunakan adalah arsip atau dokumen.
- Atrap* (J) : Posisi tangan ketika menari, misalnya *atrap* alis memiliki makna posisi tangan berada sejajar dengan alis, *atrap* kuping memiliki makna posisi tangan berada sejajar dengan kuping atau telinga, *atrap cethik* posisi tangan berada atau sejajar dengan *cethik*, dst.

B

- Batak* (J) : Salah satu peranan dalam tari *bedhaya* atau *srimpi* yang berarti kepala, simbol pikiran manusia.
- Bedhaya* (J) : Sebuah genre karya tari klasik yang ditarikan oleh sembilan atau tujuh penari putri.
- Bedhaya sanga* (J) : Tarian *bedhaya* yang dibawakan oleh sembilan orang penari.
- Beksan* (J) : Tarian.
- Bendara* (J) : Kerabat raja atau orang yang

Buka (J) : masih memiliki hubungan darah dengan raja atau keluarga raja.
: Untuk memulai sebuah gending dalam karawitan jawa.

C

Cathok (J) : Istilah gaya Yogyakarta dalam menyebut permainan *udhet*, seperti *kebyok* dalam gaya Surakarta.

Cethik (J) : Pangkal paha.

Choreology (Ing) : Ilmu yang mempelajari tentang pola-pola gerak.

D

Dance anthropology (Ing) : Ilmu yang mempelajari tentang tari-tarian etnis khususnya dengan pendekatan dan perspektif disiplin ilmu antropologi.

Dance ethnology (Ing) : Etnologi tari atau ilmu yang mempelajari tentang tari-tarian etnis.

Dance studies (Ing) : Studi tentang tari atau penelitian yang berfokus pada objek kajian karya tari.

Dhadhap (J) : Sebuah properti yang lazim digunakan dalam tari Jawa, khususnya untuk tari putri dan putra *alus* gaya Surakarta.

NDodok (J) : Duduk jongkok.

E

Encot (J) : Gerakan kaki naik kemudian turun dengan cepat dan memiliki titik tekan saat berhenti.

- Endhel* (J) : Salah satu peranan dalam tari *bedhaya*.
- Enjeran* (J) : Bagian pokok atau inti dari suatu tarian berdasarkan tradisi sistem peristilahan di Yogyakarta, pada tradisi sistem peristilahan di Surakarta ini lazim disebut dengan *beksan*.
- Ethnochoreography* (Ing) : Ilmu yang mempelajari tentang tari-tarian etnis.

G

- Gagah* (J) : Maskulin.
- Gawang* (J) : Formasi yang dibentuk oleh penari.
- Gawang pokok* (J) : Lokasi atau tempat yang digunakan pada bagian *beksan* atau bagian inti dari suatu tarian.
- Gawang supana* (J) : Tempat paling awal dan/atau akhir yang digunakan oleh penari pada saat naik ke atas pentas.
- Gedruk* (J) : Gerakan kaki, dengan tungkai kaki yang dihentakan ke lantai.
- Gendhing* (J) : Nama bentuk komposisi musikal dalam musik Jawa.
- Godheg* (J) : Tiruan rambut yang tumbuh di depan telinga

I

- Inggah* (J) : Bagian komposisi musikal dalam musik Jawa.

J

- Jamang* (J) : Atribut yang dikenakan di kepala dalam menari.

- Jebeng* (J) : Sebuah senjata yang digunakan untuk menangkis.
- Jengkeng* (J) : Posisi duduk dalam menari.
- Jumenengan dalem* (J) : Peringatan ulang tahun kenaikan tahta raja Jawa (menurut kalender Jawa).

K

- Kapang-kapang* (J) : Salah satu motif gerak berjalan pada tarian Jawa, seperti dalam tari *bedhaya* dan *srimpi*.
- Kebyok* (J) : Permainan sampur dalam istilah gaya Surakarta dengan cara merotasi lengan bawah sehingga sampur menutupi tangan.
- Kelat bahu* (J) : Hiasan pada lengan atas dalam tari tradisi Keraton Jawa, yang biasanya terbuat dari kulit atau logam.
- Kengser* (J) : Berpindah tempat dengan pola gerak menggeser kedua kaki secara bersamaan dan cepat.
- Ketawang* (J) : Salah satu bentuk gending Jawa dalam satu gongan terdiri dari 16 ketukan (16 *sabetan balungan*), 2 kenongan, 1 kempul, dan 1 gong.
- Kicat* (J) : Gerakan kaki ditarik ke atas yang menyerupai kaki ketika menginjak lantai yang panas.
- Kondha* (J) : Sebuah narasi yang dibacakan dalam sebuah tarian, khususnya yang dilakukan di Kraton Yogyakarta.

L

- Ladrang* (J) : Salah satu bentuk gending Jawa dalam satu gongan terdiri dari 32 ketukan (32 *sabetan balungan*), 4 kenong, 3 kempul, dan 1 gong.
- Lagon* (J) : Bentuk gending yang di dalamnya dapat berisi syair tembang yang disajikan dengan beberapa instrument ricikan pokok: rebab, gender, suling, dan gambang.
- Lanyap* (J) : Karakter yang halus namun lincah, *sigrak*, *cakrak*.
- Layer* (J) : Lapisan.
- Lembehan* (J) : salah satu bentuk gerakan tangan yang mengayun membentuk garis lengkung yang lembut.
- Luwes* (J) : Enak dipandang, nyaman dilakukan dan dipandang.

M

- Mekak* (J) : Salah satu bentuk desain baju yang dihiasi mote-mote dalam tari Jawa dengan dada terbuka.
- Mendhak* (J) : Kedua tungkai ditekuk, posisi tubuh yang merendah karena tekukan tungkai.
- Mubeng* (J) : Berputar.
- Multi-layered entity* (J) : Entitas multilapis atau berbagai unsur yang menyertai keberadaan sebuah karya tari.

N

- Nglawe* (J) : Bentuk gerakan tangan yang diayunkan ke samping atau ke belakang.

- Ngrayung* (J) : Bentuk jari tangan dengan posisi ibu jari ditekuk kemudian yang lain diluruskan.
- Nyoklek* (J) : Istilah gaya Yogyakarta dalam penyebutan gerakan merebakan kepala kekanan atau kekiri.

P

- Pacak jangga* (J) : Bentuk gerakan kepala kekanan atau kekiri.
- Palaran* (J) : Bentuk tembang (lagu Jawa) yang umumnya dapat dimainkan secara tunggal, berpasangan, maupun kelompok. Pada tarian tertentu *palaran* dapat digunakan sebagai salah satu bentuk komunikasi verbal.
- Panambang* (J) : Gerak penghubung atau gerak transisi yang digunakan dalam tari Jawa, khususnya di Mangkunegaran.
- Patrem* (J) : Senjata menyerupai keris namun kecil.
- Penambang* (J) : Sama dengan *panambang*.

S

- Samparan* (J) : Kaki, kain yang digerakan dengan kaki, salah satu bentuk atau model berkain dalam tari jawa.
- Sampur* (J) : Selendang, kain yang digunakan dalam menari dalam gaya Surakarta.
- Seblak* (J) : Permainan *sampur* yang di lempar ke samping atau ke belakang.

- Sembahan* (J) : Salah satu sikap dan juga gerak dalam tari Jawa yang menunjukkan suasana bakti.
- Sendhi* (J) : Bentuk gerak yang digunakan sebagai penghubung dari gerak satu ke gerak yang lainnya.
- Seredan* (J) : Desain kain yang lazim digunakan dalam tari Jawa di Yogyakarta, khususnya untuk tarian wanita seperti *bedhaya* dan *srimpi*.
- Sindhenan* (J) : Syair lagu yang digunakan pada gending Jawa, digunakan dalam tari *bedhaya* atau *srimpi* dilakukan oleh pria atau wanita.
- Srimpi* (J) : Sebuah karya tari yang menyerupai tari *bedhaya*, namun ditarikan oleh empat orang.
- Sumping* (J) : Telinga atau aksesoris tari Jawa yang digunakan pada bagian telinga.

T

- Tolehan* (J) : Gerakan kepala ke kanan atau ke kiri.
- Trap* (J) : Memiliki makna yang sama dengan *atrap*.
- Trisig* (J) : Bentuk gerak kaki berlari kecil-kecil.

U

- Udhet* (J) : Kain *sampur* dalam istilah gaya Yogyakarta.
- Ukel* (J) : Bentuk gerakan tangan.

Y

- Yasan dalem* (J) : Hasil ciptaan atau kreasi raja

LAMPIRAN

BEKSAN SIHPIE–RADEN WIJAYA

(Kagem Dokumentasi Taman Budaya Yogyakarta
kaliyan
Yayasan Siswa Among Beksa)

Lagon Wetah Sl. Mny.

Sumbaga kinara wistha ... sang murdeng langen ing
beksa...

Sumekta ring Ngabyantara...

Ae... a... na... Mabukuh susilastawa... yun lumekas
ring Mataya... o

Kandha

Sebedbyar wauta. Para Siswa Among Beksa hingkang sami
kakersaaken cahos beksa, hamethik saking serat Jaya
Majapahit, sampun mangarsa ing Ngabyantara, kacariyos
lampahira Sang Radyan Wijaya hingkang nembe mungkasi
karya, yen sinawang saking mandrawa, ana katon kapang
galihira...

Gendhing Ayak-ayak Sl. Mny. kendel gawang
dawah plajaran dateng ipun Dewi Dara Jingga
– suwuk

Kawin Sekar Gurisa Sl. Mny.

Wonten wanodya sulistya, mangarseng ing rananggana
Wirageng raras sumbaga, sudibya hanjayeng laga,
Rumusak kang satru sura, mananduk manyawat dhendha,
Masireng braja widibya, hambeg kyat lir sarpa lodra

Pocapan

Dara Jingga

Wijaya malah kepasang yogya aku bisa
papag an marang sira

R. Wijaya

Jagad Dewa Bathara,
apa kang dadi
sedyamu sang Dewi. Dene sira
mapagake lakuku

Dadya wruhanira, menawa aku ora narima
ake dene sira wus gawe lara wirang ku
kumawani ngasorake drajat ku nedya
kendhang ing Pamalayu

Dadya wruhannira sang Dewi
menawa aku nora darbe karep
ngasorake drajatmu mung
mangertiya Sang Dewi ora ana
bedane bumi Jawa miwah Mlayu

Memanas ati pangucap mu Wijaya
Kalakon krasa tangan
(Iajeng nyeser nubruk R. Wijaya- Prang)

Prang rame naming R. Wijaya naming endha –
endha mawon kaliyang nangkis
Dara Jingga ngantos kabucal kepanggih Sihpie ing
gawang pinggir
Sihpie majeng nerjang R. Wijaya, prang kendel
gawang tengah
gangsa suwuk

Ada-ada

Wonten Nararya sudibya mangarseng rana... Wirageng
raras sumbaga ... wirageng raras sumbaga... o

Pocapan

Sihpie

Giro!

Ora patut Wijaya wani tumindak dek sura
marang sang Dewi Dara Jingga

R. Wijaya

Babo!

Sihpie aja kumawatoni nyaru
wuwus dudu watake satriya tanah
Jawa tumindak dek sura mring
wanodya

Babo!

Lancang pangucapmu Wijaya,
yen nyata satriya tandhing ana
kasudibyanku

Giro!
Sihpie apa sak gendhingmu
ndak Kembari

Giro!
Wijaya ayo mentarake kawiragan

Iya mayo

Kandha

Wauta! Raden Wijaya hingkang sampun aben ajeng,
lan Mraja Sih Pie nenggih Jendral Agung hing nagari
Cempa, risang kalih sami gagah agung anem, sami
sekti mandraguna, wimbuh karengga dening busana,
lah ing ngriku satriya kalih arsa mentaraken
kawiraganira, yen sinawang saking mandrawa hana
katon gajah kelangan srati.

Gendhing Gajah Tama Sld. Mny.
Ringgit kalih Beksa Enjer
Dawah Plajaran – Rep

Pocapan

Sihpie
Wijaya

R. Wijaya
Apa

Ora ana kawekasane mentarake kawiragan,
ayo prang ngarep

lyo mayo

Gangsa Gesang
Plajaran Prang kantaran bahu
Prang senjata trisula sarta bindi
Sih pie mlajar Raden Wijaya ngantak ing gawang
pinggir
Gangsa suwuk

Sinerat dening
R.M. Pramutomo
hing Ngayogyakarta, 6 Juni 2023

TENTANG PENULIS



Prof. Dr. Drs. R.M. Pramutomo. M. Hum., adalah Guru Besar bidang ilmu Etnokoreologi, pada Institut Seni Indonesia, Surakarta. Lahir di Yogyakarta tahun 1968, gelar Sarjana bidang Seni Tari di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta tahun 1992, gelar Magister Humaniora dari Program Pengkajian Seni Pertunjukan Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, tahun 2001, serta gelar Doktor dalam bidang Pengkajian Seni Pertunjukan di Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta tahun 2008. Mengikuti *Program of Culture and Performance Studies, University of California at Los Angeles (UCLA)*, Amerika Serikat tahun 2001—2002, Pada tahun 2009—2010 mengikuti *Senior Lecturer Fellowship Program of Academic Recharge (PAR)* dan *Visiting Lecturer* di *Leiden University*, Negeri Belanda. Konsultan Ahli sebuah Pusat Kajian yang didirikannya pada tahun 2006 bernama *Center of Arts Archives and Documents Studies KRT.Wiroguno*, Yogyakarta 2023—sekarang). Ketua Siswa Among Beksa Yogyakarta (2023—2028). Pengalaman memberikan *workshop* dan mengikuti berbagai festival tari di tingkat nasional maupun internasional, antara lain di Asia, Amerika, Eropa, dan Australia. Menulis buku-buku tentang tari dan seni pertunjukan. Menulis artikel publikasi ilmiah di berbagai jurnal nasional maupun jurnal internasional. Ketua Lembaga Penelitian ISI Surakarta (2013—2017). Wakil Rektor III Bidang Kemahasiswaan dan Kerjasama ISI Surakarta (2017—2021). Kepala Lembaga Penjaminan Mutu dan Pengembangan Pembelajaran ISI Surakarta (2021—2025). *Editorial Board* pada *International Journal of Culture and History*, Canada, (2021—sekarang) *Editorial Board* pada *SPAFA Journal of SEAMEO*, Thailand (2024—sekarang). Hingga saat ini tercatat sebagai pengajar tetap di Fakultas Seni Pertunjukan, dan Program Pasca Sarjana di ISI Surakarta.



Sriyadi, S.Sn., M.Sn. adalah asisten profesor pada Program Studi Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, dengan fokus kajian pada etnokoreologi, khususnya pada tari klasik Jawa. Menyelesaikan pendidikan Sarjana Seni (2018) dan Magister Seni (2020) di ISI Surakarta, serta aktif sebagai penari di Pura Mangkunegaran sejak 2013, pengalaman akademik dan praktik tersebut membentuk kekuatan riset yang berakar pada tradisi tari kraton. Pada tahun 2020 menerima Nusantara Institute Writing Grant melalui penelitian tesis *Gaya Penyajian Tari Bedhaya Bedhah Madiun di Pura Mangkunegaran*. Sejak 2022 aktif sebagai dosen tetap dan peneliti, dengan produktivitas ilmiah yang ditunjukkan melalui sejumlah publikasi nasional dan internasional. Karya ilmiah yang telah diterbitkan antara lain: *The Choreography of Bedhaya Gandakusuma Dance with Mangkunegaran Style: The Study of Movement Patterns* (2023), *Aesthetic Dimension of Bedhaya Anglirmendhung Dance: Quality of Dancer Study Based on Serat Kridhwayangga* (2023), *Music Interaction and Movement in Javanese Dance, Case Study on Beksan Bedhaya Gandakusuma Mangkunegaran Style* (2023), *Tayub Dance at Tambakromo Gunung Kidul Regency: An Ethnochoreological Perspective* (2023), *Studi Arsip dalam Etnokoreologi* (2024), *Costume Design and Social Status Visualization in Javanese Dance at Pura Mangkunegaran* (2024), *Innovative Adaptations of Dance Performances at the Yogyakarta Palace during the Covid-19 Pandemic* (2024), *Bedhaya Anglirmendhung, a Sacred Dance at Mangkunegaran: The Study of Aesthetic Authority and Characteristics* (2024), *Transformation Bedhaya Dance in Java Society: Rituals, Ceremonials, Entertainment* (2025), *Choreography of Bedhaya Diradameta in Mangkunegaran Style: A Study on the Creation of Movement Patterns* (2025), *Aesthetic Deconstruction in the Creation of the Bedhaya Suryasumirat Dance at Pura Mangkunegaran* (2025), hingga *Transformasi Visual dalam Pertunjukan Wayang Orang: Teknologi dan Pengembangan Tari Tradisi* (2025).

