

**NYI BEI MARDUSARI
DALAM LANGENDRIYAN MANGKUNEGARAN:
SEBUAH TINJAUAN MENGENAI KUALITAS
KEPENARIAN SILANG KARAKTER**

Darmasti

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
Jalan Ki Hadjar Dewantara No. 19 Surakarta 57126

Abstract

This biography of Nyi Tumenggung Mardusari aims to discover her role as an all round artist within the environment of the Mangkunegaran. It is important to do so as her works and ability as an artist have made her a role model for subsequent generations. Her life spanned numerous events and a variety of situations of the era. A multidimensional approach was used, with concepts borrowed from the social sciences, beginning with Mardusari's background from childhood until she entered the Mangkunegaran, covering her various cultural influences from the palace, methods of study, work experience, creative experience, and the award she received. Her success as an artist was closely connected with her hard work in developing her talent, and the encouragement and opportunities given to her by Mangkunegara VII, who gave her guidance. Other direction was provided by her art teacher, who helped mould her into a revered artist. Nyi Tumenggung Mardusari's presence as an artist showed her artistic ability in numerous fields, in each of which she excelled: as a dancer, a pesindhen, a batik worker, and a makeup specialist for Surakarta style wedding. Her ability was recognized by many people, both inside and outside the palace and even abroad. As we know, langendriyan have become a very famous show in Mangkunegaran palace. Mardusari's dance role as Menak Jingga become an example of a crossed gender phenomenon on dance tradition. Its role have comprehended conditions which must be done by and to be a good dancer.

Keywords: *biography, langendriyan, crossed-gender role*

Penulisan mengenai biografi Nyi Tumenggung Mardusari bertujuan mengungkap peranannya sebagai seniwati serba bisa di lingkungan Mangkunegaran. Hal itu dirasa penting karena karya dan kemampuannya sebagai seniwati menjadi panutan generasi berikutnya. Ia menjalani kehidupan dalam berbagai peristiwa dan situasi jaman yang beragam. Untuk itu digunakan pendekatan secara multidimensional dengan meminjam konsep ilmu-ilmu sosial, yang diawali dari latar belakang kehidupan Mardusari sejak kecil hingga berada di Mangkunegaran dengan berbagai gosokan budaya kraton, cara belajar, pengalaman bekerja, pengalaman berkarya, dan tanda penghargaan yang diterimanya. Keberhasilan sebagai seniwati tidak lepas dari kerja keras dalam menekuni bakatnya serta dorongan dan kesempatan yang diberikan oleh Mangkunegara VII yang berkenan membimbing. Kecuali itu juga arahan yang diberikan oleh guru keseniannya, sehingga membentuk dirinya sebagai seniwati yang mumpuni. Keberadaan Nyi Tumenggung Mardusari sebagai seniwati mempunyai kemampuan berkesenian yang berlapis ganda, masing-masing mencapai urutan atas yaitu: sebagai penari, *pesindhen*, pembatik, dan perias pengantin gaya Surakarta. Kemampuannya itu ternyata diakui oleh berbagai

kalangan, baik dalam maupun luar kraton bahkan manca negara. Seperti kita ketahui bersama, langendriyan telah menjadi pertunjukan yang terkenal di istana Mangkunegaran. Peran Mardusari sebagai Menak Jingga telah menjadi contoh bagi fenomena *cross gender*/silang karakter dalam tari tradisi. Peran semacam ini menjadi contoh yang bisa menjadi refleksi untuk menjadi seorang penari berkualitas.

Kata kunci: biografi, langendriyan, peran silang karakter

Pendahuluan

Di wilayah Jawa Tengah terdapat empat istana yang ada di dua kota yaitu Surakarta dan Yogyakarta. Di antara para raja itu, Susuhunan Surakarta dan Sultan Yogyakarta memiliki tingkatan tertinggi. Adapun dua istana yang lebih kecil lainnya adalah istana (*astana*) milik Mangkunegara di Surakarta dan Paku Alam di Yogyakarta (Holt, 2000: 215). Istana-istana ini dikenal sebagai istana Mangkunegaran dan istana Paku Alaman.

Sejak awal berdirinya pada tahun 1757, kehidupan istana Mangkunegaran penuh dengan jiwa perjuangan dalam membentuk dinasti barunya, dipimpin oleh Raden Mas Said yang kemudian bergelar Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aryo Mangkunegoro I (1757-1795). Secara berkesinambungan, pimpinan Mangkunegaran dipegang oleh Mangkunegara I sampai dengan Mangkunegara IX yang kini masih memimpinya.

Masa pemerintahan Mangkunegara VII (1916-1944) merupakan masa keemasan dinasti Mangkunegaran. Dengan keadaan ekonomi yang semakin membaik, Mangkunegara VII

mengkonsentrasikan untuk pembinaan istana, dan mengembangkannya mengikuti gaya dan cara yang baru, sekalipun tidak meninggalkan yang lama. Pada masa ini Mangkunegaran mengalami kecerahan atau mengalami *kuncara*, sehingga sangat terkenal di kalangan masyarakat luas (Wawancara dengan Rono Suripto, tanggal 26 Oktober 2000).

Claire Holt (2000: 216-217) mengatakan bahwa Mangkunegara VII merupakan raja besar. Mangkunegara VII mempunyai perhatian besar terhadap jenis-jenis kesenian dan secara langsung dalam memproduksi lakon-lakon dan tari. Dia seorang pencipta besar mengenai beberapa seni tradisional Jawa, ia secara pribadi menyeleksi pemeranan dan memiliki pola-pola warna busana tari, mengawasi latihan dan memimpin koreografi. Pada tahun 1930-an Mangkunegara VII menyelenggarakan sekolah-sekolah tari di bawah pengawasannya dan memproduksi sejumlah penari profesional.

Tercatat sosok seniman tradisi di lingkungan Mangkunegaran antara lain Ng. Harjosasmoyo, Ng. Mangun Diryo, Nyi Bei Mintolaras (Yati), Nyi Bei Kunto

Laras (Sriyati), Nyi Bei Tambang Laras (Sri Tini), Wasito Laras (Sepan), Sam-sikin.

Pada masa Mangkunagara VII ini pulalah, muncul seorang seniwati profesional di bidang tari dan karawitan. Seniwati ini mempunyai bakat yang begitu besar dalam hal tari dan menyanyikan tembang Jawa yaitu Nyi Bei Mardusari.

Pembahasan

Masa Kecil Nyi Bei Mardusari

Mardusari dengan nama kecil Jaikem dilahirkan pada tanggal 30 April 1909 di desa Kentheng, kecamatan Ngadirojo, kabupaten Wonogiri, Surakarta. Ayahnya bernama Singodimedjo seorang petani dan sekaligus juru supit di desanya, sedangkan ibunya bernama Mariyem. Jaikem merupakan anak ke-6 dari 7 bersaudara, yaitu L. Sepang, Putri, Jaenah, L. Kartoredjo, Jaikem, dan Jayeng Sewoyo, dan saat ini semua sudah meninggal (wawancara Sudibyo Asadath, 10 Mei 2000).

Sejak kecil Jaikem sering bergaul dengan lingkungan budaya dan keluarga sehingga niatnya untuk belajar tari sangat besar. Diawali dengan melihat pertunjukan wayang kulit di desanya pada waktu seseorang mempunyai hajat, Jaikem memperhatikan gerak-gerak itu dan selanjutnya diperagakan di rumahnya. Melihat anaknya menari sendiri, Singodimejo ke-

mudian mengiringinya dengan musik mulut. Mendengar suara ayahnya itu Jaikem lalu berusaha menyesuaikan irama yang disuarakan ayahnya itu. Jaikem sejak kecil sudah senang menembang dan menari, kalau menari *ngleter nganggo jamang godhong nangka sing dironce, dikendhangi bapake*.

Pada waktu itu dalam menari Jaikem sudah menggunakan daun nangka, seakan Jaikem sudah membayangkan perlengkapan (properti) di dalam tari, sebab daun nangka yang dironce itu menggambarkan *jamang* yang digunakan pada wayang atau tarian kraton.

Jaikem sendiri senang dengan tembang-tembang Jawa yang dilagukan ayahnya. Setiap kali ayahnya melatunkan sebuah tembang, selanjutnya Jaikem menirukan dengan *rengeng-rengeng* dan orang tuanya segera tanggap dengan apa yang dimaksud anaknya. Maka ayahnya lalu mengambil kendang, dan menabuh kendang itu, kemudian Jaikem menari *ngleter*. Hal itu dilakukan setiap hari. Dengan demikian sejak kecil Jaikem telah mendapat sentuhan-sentuhan musikal gendhing-gendhing Jawa, tembang, dan tari.

Secara kebetulan di dekat rumahnya tinggal seorang pengendang terkenal, dan di rumah itu terdapat peralatan gamelan. Oleh karena itu, setelah umur 8 tahun Jaikem belajar *sindhen* dan tari pada pengendang kondang itu. Dan bakat yang dimiliki Jaikem, membuat

orang tuanya bangga, selanjutnya kegiatan *nembang* dan menari dilakukan di rumah dengan bimbingan ayahnya.

Di antara sesama teman belajarnya, Jaikem tampak menonjol, sehingga dalam usia 10 tahun dia sudah hafal 20 gendhing *srambahan* dan tari gambyong (wawancara dengan T. Slamet Suparno, 22 Februari 2001). Pengakuan Jaikem pada cara belajar sederhana ini dilakukan dengan *telaten* dan senang hati. Kegiatan inilah yang dilakukan oleh Jaikem sejak kecil hingga mencapai umur 10 tahun.

Kondisi lingkungan, latar belakang, bakat, dan hasrat yang demikian kuat, selanjutnya meneguhkan tekadnya untuk mempelajari *sindhenan* dan tari secara sungguh-sungguh. Untuk itu adalah wajar apabila niat untuk mempelajari karawitan (*sindhen*) dan tari secara kuat telah tumbuh sejak kecil.

Kabar bahwa di desa Ngadirojo terdapat gadis pandai menari dan *nyindhen* terdengar sampai ke istana Mangkunegaran. Selanjutnya utusan dari Mangkunegaran ingin membuktikan bahwa di desa Ngadirojo betul-betul ada anak gadis yang pandai menari dan *nyindhen*. Mangkunegara VII penguasa Mangkunegaran pada waktu itu, berkenan datang ke desa Ngadirojo melihat gadis desa bernama Jaikem sedang menari dan *nyindhen*. Mangkunegara VII tertarik dengan suara dan gerak tubuhnya yang masih polos dan masih sederhana, serta

kecantikan alami yang belum tersentuh oleh bermacam-macam kosmetik. Mangkunegara VII percaya bahwa Jaikem mempunyai bakat alam yang luar biasa. Selanjutnya bila bakat ini *digembleng* terus atau dikembangkan akan membawa Jaikem menjadi seniwati yang mumpuni dan akhirnya dapat membawa nama harum istana Mangkunegaran (Probohening, 1993). Akhirnya pada tahun 1919 Jaikem *diboyong* ke istana Mangkunegaran pada umur 10 tahun.

Setelah Jaikem masuk istana, cara belajarnya menjadi lain, karena di dalam istana, Mangkunegara VII sudah menyediakan pelatih tari yang handal. Di samping itu Mangkunegara VII mengawasi langsung selama Jaikem latihan tari, sehingga Jaikem tidak dapat seenaknya sendiri belajar menari.

Pada saat latihan tari dengan gurunya yang diawasi langsung oleh Mangkunegara VII, tak ada seorang pun yang berani memandang Jaikem (terutama abdi dalem karawitan), sebab kalau ada yang memandang Jaikem, Mangkunegara VII akan marah. Hal ini mengingat bahwa pada saat latihan Jaikem harus konsentrasi penuh (wawancara dengan Rono Suropto, 6 Mei 2000; wawancara dengan Kamini Sukanto, 9 Mei 2000).

Oleh Mangkunegara VII, Jaikem disekolahkan di sekolah milik Mangkunegaran yaitu sekolah Sisworini, yang letaknya di sebelah barat pendapa Mangkunegaran.

Jaikem ditempatkan di *dalem* Mangkunegaran sebelah timur, yang berjajar-jajar dengan tempat tinggal para *garwa ampil*. Di sekolah ini Jaikem dilatih membaca dan menulis huruf Jawa serta adat-istiadat istana Mangkunegaran atau dididik sebagai priyayi dan berbagai hal tentang kewanitaan.



Nyi Tumenggung Mardusari
(foto koleksi Sudibyo Asadath)

Selain sekolah di Sisworini, Jaikem juga mendapat pelajaran *sindhen* dari seorang *garwa ampil* atau *selir* Mangkunegara VII yaitu Mas Ajeng Retnaningsih atau Mas Mejeng. Mas Ajeng Retnaningsih merupakan *garwa ampil* yang kebetulan juga seorang *pesindhen*. Mas Ajeng Retnaningsih

terkenal akan kualitas suaranya. Selain itu Jaikem belajar tari kepada empu tari yaitu R.Ng. Harjosasmoyo, R.Ng. Atmosutagno, dan R.Ng. Atmosaksono. Dua jenis kesenian yaitu *sindhen* dan tari yang ibarat saudara sekandung itu dengan cepat dan mudah dikuasainya dengan baik (wawancara dengan Sudibyo Asadath, 10 Mei 2000; Siregar, 1990: 111).

Melalui pengamatan dan pergaulan secara langsung terhadap seni karawitan (*sindhen*), tari, dan wayang, menjadikan diri Jaikem bertambah pengetahuan dan pemahaman. Akhirnya dia mampu menyajikan dengan baik apa yang pernah dilihatnya, misalnya di saat melakukan gerak-gerak tari, dan melagukan tetembangan seakan-akan tak terpikirkan lagi kenapa dilakukan seperti itu.

Dalam kepenariannya Mardusari mampu memerankan beberapa tokoh yang akan disajikan, tidak melihat peran putri atau peran putra halus atau bahkan putra gagahan. Menurut Mloyowidodo ketika Mangkunegara VII waktu bertamu ke istana Kasunanan membawa tarian Gathutkaca Gandrung, tetapi penarinya seorang wanita yaitu Mardusari. Pernyataan ini juga dibenarkan oleh Rono Suropto, karena kalau di Mangkunegaran yang menari Gathutkaca adalah putra-putra atau cucu-cucu Mangkunegara V dan putra bangsawan.

Pada masa pemerintahan Mangkunegara VII Mardusari selalu aktif dalam pertunjukan langendriyan dan aktif

mengikuti *klenengan* yang diselenggarakan istana Mangkunegaran. Dalam langendriyan ini Mardusari pernah berperan sebagai Dayun, Ratu Kencanasari, dan Menak Jingga. Dari beberapa peran itu yang paling disukai adalah peran Menak Jingga. Menurut Rono Suropto, pada masa pemerintahan Mangkunegara VII langendriyan berkembang sangat menggembirakan. Hal ini ditandai dengan dibentuknya *abdi dalem* khusus yang mendukung kegiatan tari dan karawitan terutama langendriyan.

Pada masa itu langendriyan sering dipentaskan di pendapa Mangkunegaran dan di luar Mangkunegaran. Penari yang terkenal pada masa itu adalah Nyi Bei Mardusari sebagai pemeran Menak Jingga dan Nyi Bei Mintolaras sebagai pemeran Damarwulan (wawancara dengan Rono Suropto, 11 Mei 2000; wawancara dengan Puspolaras Suseno tahun 1995; wawancara dengan Kamini Sukanto, 12 Mei 2000). Dengan dimainkan oleh para penari berkualitas, pertunjukan langendriyan semakin hidup dan mantap karena kualitas tari dan suara para penarinya menjadi syarat mutlak. Salah satunya adalah Jaikem, yang mempunyai warna suara yang khas yaitu *renyah*, *tregel*, dan kaya akan *cengkok* di dalam menyuarakan sebuah lagu atau tembang. Selain pentas tari langendriyan, Mardusari juga pernah menari wireng Srikandi, tari golek Cluntang, dan Golek Montro.

Langendriyan

a. Keterangan Awal

Langendriyan atau Langendriya adalah satu bentuk dramatari dengan dialog vokal yang menggunakan cerita Damarwulan (bahkan Langendriyan di Mangkunegaran semua penarinya adalah wanita). Secara etimologi istilah Langendriyan berasal dari kata *langen* yang berarti hiburan, dan kata *driya* yang berarti hati. Jadi Langendriyan diartikan sebagai seni penghibur hati (*Danserer Mangkunegaran, Langendriyan: Penghibur Hati* (Surakarta: Rekso Pustoko, t.t), 1; periksa juga Notto Soeroto, *Een Paar Notities Omstren Langendriyan* (De Hoogte: Geillustreerd Mandschrijft, t.t), 1).

Menurut ciri-ciri yang ada, Langendriyan tidak dapat dikategorikan sekadar seni tari saja, tetapi ia lebih dekat pada kategori seni drama dan tari atau sendratari. Sebagai indikatornya, ia merupakan seni pertunjukan yang menggunakan gerak-gerak tubuh dan disertai dengan dialog berupa tembang atau nyanyian Jawa (Soedarsono, 1972: 68). Oleh karena Langendriyan berakar pada tradisi Jawa dan hanya dapat berkembang di istana-istana Jawa, terutama istana di wilayah *vorstenlanden*, sehingga ia lebih tepat disebut sendratari tradisional Jawa.

Langendriyan mengambil tema cerita dari Babad Majapahit atau kisah Damarwulan. Dalam sajian lengkap sendratari ini meliputi 4 lakon, yaitu:

lakon Damarwulan ngarit, Ronggolawe Gugur, Menakjinggo Gugur, dan perkawinan Ratu Ayu dengan Damarwulan (RMA Tondhokusumo, *Langendriyan Mandraswara*, Surakarta: Rekso Pustoko, t.t).

Embrio Langendriyan yang berkembang di istana Mangkunegaran lahir dari luar tembok istana, yang merupakan persembahan dari Godlieb Kliyan, seorang pengusaha batik keturunan Indo Jerman. Pekerja atau buruh di perusahaan batik Godlieb Kliyan mayoritas kaum wanita. Sambil bekerja, mereka secara bersama-sama atau bersaut-sautan menyanyikan tembang-tembang atau nyanyian Jawa mengisahkan tentang cerita Damarwulan atau Babad Majapahit. Alunan nyanyian Jawa itu mengundang ketertarikan Godlieb Kliyan, kemudian ia menghendaki untuk ditata menjadi karya seni. Ia kurang mampu di bidang seni, kemudian menemui R.M.A. Tondhokusumo bermaksud menata sebuah karya seni berdasarkan inspirasinya. Atas prakarsa R.M.A. Tondhokusumo itu akhirnya lahir Langendriyan (Gondowarsito, 2000: 3).

Pada kesempatan pertama, pertunjukan Langendriyan yang dipersembahkan oleh von Godlieb di pendapa Mangkunegaran berhadapan dengan Sri Mangkunegara IV. Ini dilakukan dengan cara menari dan menyanyi secara berjongkok (*laku ndhodhok*) sebagai persembahan rakyat kepada rajanya. Mangkunegara IV sangat berkenan di hati dan me-

ngembangkannya menjadi kesenian istana. Sejak saat itu, Langendriyan tidak dilakukan dengan jongkok tetapi berdiri. R.M. Tondhokusumo pun akhirnya diambil menantu oleh Mangkunegara IV dan mendapat sebutan Raden Mas Harya (Gondowarsito, 2000: 7).

Langendriyan (di bawah asuhan R.M.H. Tondhokusumo) mendapat perhatian besar dari Mangkunegara V. Oleh Tondhokusumo, Langendriyan digarap lagi dan diadakan perubahan serta tambahan gerak-gerak tari yang sebelumnya dilakukan dengan berjongkok diubah dengan berdiri, sehingga merupakan suatu opera tari yang lebih menarik. Perubahan-perubahan lainnya mengenai busana. Busana yang digunakan dalam Langendriyan yang semula berpakaian *kejawan*, pada jaman Mangkunegara V (1881-1896) meniru pakaian wayang kulit.

Mengenai busana Langendriyan tersebut juga diberitakan oleh Claire Holt, bahwa busana wayang wong diambil dari tokoh-tokoh pahlawan Mahabarata yang mempunyai persamaan corak dengan wayang kulit, seperti yang terdapat pada relief candi sukuh. Selanjutnya busana wayang wong tersebut diambil sebagai contoh untuk busana Langendriyan. Disebutkan pula bahwa irah-irahan atau tutup kepala dan perhiasan lainnya dibuat dari emas murni. Dalam Langendriyan ini ditampilkan Menakjingga, Damarwulan, dan Dayun. Garapan tari untuk

tiga tokoh itu dikenal dengan sebutan *Langendriyan Telu*.

Pada tahun 1920-an, Mangkunegara VII (1916-1944) mengembangkan bentuk sajian Langendriyan dengan jumlah pemeran menjadi tujuh orang atau dikenal dengan sebutan *Langendriyan Pitu*. Tujuh orang peraga tersebut memerankan tokoh Damarwulan, Menakjingga, Dayun, Sabdopalon, Nayagenggong, Dewi Wahita, dan Dewi Puyengan. Selain mengalami perubahan dalam bentuk penyajiannya, juga penyempurnaan busana yang digunakan. Langendriyan ini menjadi bentuk kesenian khas kebanggaan Mangkunegaran.

Menurut R.M.H. Suseno, berdasarkan keterangan yang diterima dari eyangnya tersebut dimuka, bahwa pada zaman Mangkunegara ke V, setiap 35 hari (selapan bahasa Jawa) sekali, diadakan pementasan Langendriyan, yaitu pada "tingalan dalem" (hari kelahiran), Sri Paduka Mangkunagara. Biasanya pada siang hari dipentaskan wayang wong dengan cerita Damarwulan, yang pelakunya terdiri dari putera dan puteri. Wayang wong ini dalam kalangan kesenian di Mangkunegaran dikenal dengan istilah "Langendriyan Lanang". Sedangkan pada malam hari dipentaskan Langendriyan yang dilakukan oleh puteri semua. Tetapi "Langendriyan Lanang" tersebut hanya dapat hidup pada zaman Mangkunegara ke V.

Pertunjukan Langendriyan Mangkunegaran digunakan untuk berbagai

keperluan antara lain untuk pahargyan peringatan kelahiran (wiyosan dalem), yang diselenggarakan pada tiap tahun atau sebulan sekali, untuk pahargyan penobatan raja, menyambut tamu agung, konggres, pernikahan. Tari dalam Langendriyan menggunakan perbendaharaan tari tradisi Jawa, antara lain: *sembahan – sabetan – lumaksanan – ombak banyu – srisig – tancep*. Disamping itu masih ada beberapa gerak tari untuk kiprah diantaranya *entragan – ngore rikmo – ogek lambung – tumpang tali – ngracut – pondongan*.

Karawitan untuk mengiringi, menggunakan perangkat gamelan ageng yang berlaras slendro dan pelog. Tembang yang digunakan sebagai dia-log atau ginem, menggunakan lagu tembang Macapat dan Tengahan yang lagunya telah disesuaikan ke dalam gending sekar atau palaran.

Bentuk pentas Langendriyan di Mangkunegaran adalah berbentuk pendapa dan daerah pentas yang digunakan berada di sebelah tepi pendapa bagian utara dan dibagian selatan. Hal ini tidak seperti penggunaan pentas untuk beksan-beksan lainnya, dimana penggunaan pentas berada di tengah pendhapa antara empat tiang besar (*saka guru*, bhs. Jawa).

b. Sejarah Lakon Langendriyan

Dalam buku Langendriya Mandraswara, dibicarakan bahwa Lelangen

Langendriyan adalah petikan dari Wasana atau Klithik, mengambil cerita bertahtanya Sri Kenya Subasiti Brakusuma, Ratu Ayu di Majapahit. Oleh Raden Mas Harya Tondokusuma cerita tersebut disusun menjadi 4 lakon, yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Pejahipun Ronggolawe Tuban
3. Menak Jinggo Lena
4. Ratu Ayu daup kaliyan Raden Damarwulan

Beberapa sumber tentang lakon yang dapat menjadi acuan untuk memahami pertunjukan Langendriyan adalah sebagai berikut.

Menurut Dr. Th. Pigeaud, bahwa pada mulanya cerita Langendriyan yang digubah R.M.H. Tondokusumo, adalah lakon "Menak Jinggo Lena", baru kemudian digubah lakon "Damarwulan Ngarit". Dengan demikian urutan lakon menjadi:

1. Damarwulan Ngarit
2. Menak Jinggo Lena

Menurut catatan dari abdi dalem Mangkunegara yang bernama R.M.Ng. Partahudaya, menyebutkan bahwa pembagian lakon yang digubah oleh R.M.H. Tondokusumo pada mulanya terdiri dari 3 bagian, yaitu:

1. Menak Jinggo Lena
2. Damarwulan Kabegal
3. Jumenenganipun Damarwulan dados Ratu ing Majapahit Kagarwa Ratu Ayu.

Menurut catatan tersebut, lakon "Menak Jinggo Lena" hanya merupakan petilan perang antara Damarwulan, Menak Jinggo dan Dayun. Pada

masa kekuasaan Mangkunegara ke V, R.M.H. Tondokusumo menyusun 2 lakon lagi untuk Langendriyan yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
 2. Pejahipun Ronggolawe ing Tuban
- Menurut urutannya, kedua lakon tersebut sebelum "Menak Jinggo Lena". Jadi menurut catatan R.M.Ng. Partahudaya, bahwa pakem Langendriyan gubahan R.M.H. Tondokusumo ada 5 lakon, yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Pejahipun Ronggolawe ing Tuban
3. Menak Jinggo Lena
4. Damarwulan Kabegal
5. Jumenenganipun Damarwulan dados Ratu ing Majapahit Kagarwa Ratu Ayu.

Dijelaskan bahwa pada zaman Mangkunegara ke V, baru dapat menyajikan 4 lakon, yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Menak Jinggo Lena
3. Damarwulan kabegal
4. Jumenenganipun Damarwulan dados Ratu ing Majapahit Kagarwa Ratu Ayu.

Kemudian setelah pada zaman Mangkunegara ke VII, baru kelima lakon tersebut dapat disajikan semua.

c. Antara Langendriyan Mangkunegaran dengan di Tempat Lain

Koentjaraningrat (1984: 300) menyatakan bahwa kehadiran langendriyan di Mangkunegaran mempunyai keterkaitan dengan langendriyan yang berkembang di Yogyakarta (Koentjara-

ningrat, 1984: 300). Soedarsono menyatakan bahwa bila dirujuk dari buku yang dicetak oleh Bale Poestaka terbitan tahun 1939 yang berjudul *Langendriya Mandraswara*, nama dari tari opera Mangkunegaran ini sama dengan yang telah lahir di Yogyakarta. Nama Mandraswara dalam prakata buku yang bersumber dari naskah milik Sri Mangkunegara VII di Surakarta ini, adalah nama lain dari Langendriya. Hal ini tersurat pada prakata yang berbunyi sebagai berikut, "Lelangen Langendriya oegi winastanan lelangen Mandraswara, poenika saking pakem Wasana (Klitik), mendhet lelampahan joemenengipun Sri Kenja Soebasiti Brakoesoema, Ratu Ayoe ing Madjapahit" (*Langendriya Madraswara*, 1939). Artinya, "Seni hiburan Langendriya yang juga dinamakan Mandraswara ini adalah kutipan dari pakem Terakhir (Klithik), mengambil lakon penobatan Sri Kenya Subasiti Brakusuma, Ratu Ayu di Majapahit" (Widyastutieningrum, 2006: vi)

Nama Langendriya Mandraswara jelas merupakan nama yang oleh penerbit Bale Poestaka dimaksudkan agar tidak membingungkan dengan nama langendriya yang telah lebih dahulu lahir di Yogyakarta pada tahun 1876 yang ditarikan oleh penari laki-laki semua. Bahkan dalam perkembangan selanjutnya drama tari opera dari Mangkunegaran yang ditarikan oleh wanita semua ini disebut langendriyan atau langendriyan

mandraswara. Mungkin penambahan akhiran '-an' ini hanya untuk membedakan antara keduanya.

Langendriyan di antara kraton Yogyakarta dan Surakarta mempunyai perbedaan. Langendriyan di istana Mangkunegaran, semua penarinya diperankan oleh wanita; sedangkan Langendriyan di keraton Yogyakarta diperankan oleh penari pria semua (Sumohatmoko, 1924: 226). Di keraton Yogyakarta, Langendriyan lahir pada tahun 1876, sebagai koreografernya ialah RT Purwodiningrat dengan KGPA Mangkubumi, putra mahkota Hamengku Buwana VI (1855-1877) (1920: 3).

Ciri-ciri Langendriyan di istana Mangkunegaran sangat berbeda dengan Langendriyan yang ada di keraton Yogyakarta. Di keraton Yogyakarta, Langendriyan dilakukan dengan berdiri dan diperankan oleh penari pria semua. Sendratari ini dilakukan dengan berdiri berkaitan erat dengan kedudukan karya yang benar-benar tumbuh dari dalam keraton. Semua penarinya pria berkaitan erat dengan pandangan para bangsawan keraton Yogyakarta terhadap seni pertunjukan yang selalu diwarnai dengan nilai sakral. Tambahnya, keraton harus tetap dijaga kesuciannya. Bahayanya bila seni-seni pertunjukan dilakukan oleh para penari wanita, sewaktu tubuhnya tidak suci maka akan mengotori kesucian keraton (Soedarsono, 1984: 70). Dengan fenomena itu, maka bukan hal yang aneh bila

Sultan tidak menerima para rara (wanita) sebagai abdi dalem keraton.

Pada tahapan waktu selanjutnya, langendriyan juga dikenal di luar tembok istana, diantaranya pada institusi pendidikan kesenian menengah (SMKI) dan tinggi (ISI) sebagai salah satu bentuk mata pelajaran/kuliah berupa praktik pertunjukan. Oleh karena para pengajar SMKI mencari dan menggali bentuk-bentuk kesenian tradisi yang penyajiannya memiliki unsur nyanyi (tembang) dan tari dengan cerita tertentu, mengacu tuntutan pengajaran praktik pertunjukan, khususnya berbentuk opera.

Langendriyan versi SMKI Surakarta pada dasarnya mengacu pada langendriyan Mangkunegaran. Akan tetapi dalam bentuk sajiannya memiliki beberapa perbedaan, disesuaikan sebagai mata pelajaran bagi para siswa. Oleh karena itu perubahan mempertimbangkan kemampuan para siswa yang terdiri atas siswa putra dan putri.

Sesudah meminta izin dan bahkan direstui oleh pihak Mangkunegaran untuk mengembangkannya di luar istana, langendriyan versi SMKI Surakarta mulai digunakan sebagai salah satu mata pelajaran di SMKI pada tahun 1976. Sajiannya merupakan pethilan dari salah satu episode



Langendriyan dalam lakon "Menakjingga Lena" disajikan oleh siswa/i SMKI Surakarta dalam rangka ujian pagelaran pada tahun 1979 (foto: repro koleksi SMKI Surakarta).

langendriyan Mangkunegaran yaitu "Menakjingga Lena" yang merupakan bagian dari cerita Damarwulan.

Sajian bentuk pethilan langendriyan tersebut dipergelarkan selama 1976 sampai dengan tahun 1982. Langendriyan ini disusun oleh S. Ngaliwan salah satu seniman tari sekaligus guru tari tradisional Jawa di SMK I Surakarta.

Selain di SMK I, langendriyan juga dikembangkan di ISI Surakarta. Bentuk awalnya merupakan bentuk petihlan dari langendriyan yang sudah ada. Akan tetapi diperankan oleh penari putra yaitu Damarwulan diperankan Wahyu Santoso Prabowo dan Menakjingga dibawakan Sunarno. Pethilan ini menyajikan karakter alus melawan karakter gagah. Bentuk rias dan busana seperti wayang orang jamangan.

Setelah garapan tersebut, lalu disusun langendriyan dengan pelaku lima orang, dengan tokoh Menakjingga, Damarwulan, Anjasmara, Ronggolawe dan Dayun. Bentuk garapan langendriyan lain mengambil cerita Panji dengan tokoh Panji, Klono, Bugis dan Sekartaji. Bentuk busana irah-irahan jamangan. Cerita Ranggalawe Gugur merupakan puncak garapan versi ISI yang melibatkan banyak tokoh dan menggarap tarikelompok putra maupun kelompok putri.

Bentuk garapan langendriyan karya-karya ISI Surakarta lebih cenderung mengarah pada sajian dramatari. Dalam arti penggarapan gerak sangat mendominasi dibandingkan dengan

garap tembang, karena dialog yang ditampilkan pada bagian-bagian tertentu yang dianggap lebih kuat atau mantap penampilannya. Dismaping itu walaupun penari melakukan *palaran* atau tembang masih tetap digarap dengan menari.

Langendriyan Mangkunegaran berkembang cukup mengembirakan pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara VII. Hal ini ditandai dengan dibentuknya abdi dalem khususnya sebagai pendukung kegiatan tari dan karawitan terutama langendriyan. Selain itu juga dilakukan perubahan-perubahan dalam susunan tari, karawitan maupun tokoh-tokoh yang ditampilkan dalam lakon. Pada masa itu Langendriyan Mangkunegaran juga sering dipergelarkan di pendapa Mangkunegaran maupun di luar Mangkunegaran. Penari yang terkenal pada masa itu diantaranya Nyi Bei Mardusari yang terkenal sebagai pemeran Menakjingga dan Nyi Bei Mintalaras sebagai pemegang peran Damarwulan (Sumohatmoko, 1924: 225). Nyi Bei Mardusari yang nama aslinya Jaikem adalah seniwati yang serba bisa, dan karena keampuannya kemudian diangkat menjadi *selir/garwaampil* oleh Mangkunegara VII.

Fenomena Silang Karakter dalam Seni Pertunjukan

Kebudayaan adalah keseluruhan cara hidup, bagian dari totalitas relasi-relasi sosial termasuk meliputi seni,

nilai, norma dan benda-benda simbolik dalam hidup sehari-hari. Pada dunia seni, terjadi sebuah fenomena yang menarik untuk dikaji.

Seperti diketahui Langendriyan telah menjadi bentuk seni pertunjukan yang sangat terkenal di istana Mangkunegaran. Peran Mardusari yang terkenal sebagai penari Menak Jingga menjadi contoh sebuah fenomena silang peran yang telah terjadi pada dunia seni pertunjukan tari tradisi sejak jaman dulu.

Fenomena *crossgender*, yaitu fenomena silang peran *gender*, harus diakui telah terjadi baik dalam kehidupan sehari-hari maupun dalam kehidupan seni pertunjukan. Kesan yang berlaku sampai saat ini, substansi eksistensial dari kedua *gender* yang saling melengkapi satu dengan yang lain sepertinya hendak dikoyak dan diberi bentuk lain, sehingga tak terasa kesempurnaan atau relasi selaras antar keduanya sekaitan aspek komplemen-tari satu dengan yang lain. Dalam fenomena *cross gender*, diindikasikan ada sebuah citra kesempurnaan yang tidak hanya merupakan relasi selaras antar kedua aspek yang saling melengkapi berupa citra kesempurnaan dualitas laki perempuan.

Pada kasus Mardusari, yang menarik di sini adalah persepsi gambaran *cross-gender* yang dilakukan pada wayang orang panggung yang kemudian perwujudan tokoh maskulin Menak Jingga justru dilakukan oleh tokoh penari perempuan. Di satu sisi, hal ini

bisa dipahami sebagai sebuah fenomena, betapa karakter tari Jawa putra (*alus* maupun *gagahan*) baik gaya Surakarta maupun Yogyakarta, tidak mudah dipelajari, sehingga tidak banyak yang mampu menjadi *master* dalam penguasaan teknik kepenarian-nya. Kalaupun kemudian ada beberapa yang mampu menguasainya, mereka menjadi sebuah ikon yang mampu memberikan nilai-nilai baru dalam intensitas empati dari sebuah proses kepenontonan.

Dalam koneksi pembicaraan mengenai Mardusari sebagai penari Langendriyan ia mampu memerankan Menakjingga pertama setelah mengalami beberapa perubahan semisal tambahan gerak kiprahan Menakjingga dan Menak Koncar yang sebelumnya tidak ada. Selain itu, Mardusari juga pernah berperan sebagai Dayun dan Ratu Ayu.

Atas arahan Mangkunegara VII dan petunjuk dari gurunya, akhirnya Mardusari mampu memerankan Menakjingga dengan sangat menjiwai dan memukau banyak penonton. Selain suaranya merdu, postur tubuh yang memadai serta mampu mewujudkan karakter Menakjingga, sehingga dalam pertunjukan Langendriyan dapat hidup karenanya.

Di masa kini istilah silang karakter mulai dikenal tahun 2000 lalu sebagai sebuah identifikasi terhadap sebuah kemampuan yang melintasi batas-batas seksualitas. Meskipun tradisinya sudah lama ada pada kita, silang karakter

mempunyai pertautan dengan istilah tranvestetism. Fenomena ini dapat mudah kita temukan pada sosok Rasinah (memerankan tokoh Panji dalam Topeng Indramayu) sampai dengan penari Didik Nini Thowok yang mampu menari dalam beberapa karakter wanita.



Juikem sebagai Prabu Salyapati. Foto diambil pada sekitar tahun 1935-an (foto koleksi Mt. Supriyanto)

Menurut penari silang peran Didik Nini Thowok, tranvestetism atau *tranvestite* itu cenderung menuju kepada perubahan seksual seperti yang terjadi di Pattaya, Thailand, mereka sudah operasi kelamin. Tetapi kalau

silang karakter atau *female impersonators*, tidak sampai ke situ. Ia hanya sebatas pertunjukan.

Sebagai sebuah nilai terkait dengan kualitas pertunjukan, fenomena silang peran mempunyai nilai lebihnya sendiri. Seandainya seseorang membawakan peran sesuai kodrat kelaminnya, tarian yang ditampilkan menjadi alamiah. Tapi kalau menjadi *cross*, berlawanan, hal itu tentu saja memerlukan sesuatu yang ekstra, harus belajar bagaimana tingkah laku peran, berhubungan dengan ekspresi, energi, *feeling* yang berhubungan dengan ekspresi. Tidak semua orang bisa memerankan tari silang karakter dengan bagus. Hal itu menjadi keunikan tersendiri.

Seperti halnya yang dikemukakan oleh Rahayu Supanggah dalam buku *Cross Gender* bahwa "kemampuan melintas batas merupakan syarat vital bagi seorang seniman, apapun bidang seni yang digelutinya, seniman dituntut menjadi '*outsider* sekaligus *insider*' (Didik Nini Thowok, 2005: xi).

Pernyataan Rahayu Supanggah tersebut diperkuat juga dengan konsep Didik Nini Thowok sebagai pelaku silang peran jenis dalam pertunjukan tari, bahwa *cross gender* merupakan identitas terhadap sebuah kemampuan yang melintasi batas-batas seksualitas. Widaryanto (dalam Didik Nini Thowok, 2005: xi) menyarankan bahwa fenomena *cross gender* dalam dunia seni merupakan ungkapan dan sekaligus upaya penggalangan keselarasan

atas unsur-unsur semata yang beroposisi biner.

Bagaimanapun, permasalahan ini tidak sekedar permainan silang *gender* dari pelakunya semata, namun pada gilirannya bisa dilihat sebagai upaya kultural ataupun sosial, dalam menggalang nuansa keselarasan ideal dalam kehidupan insan anak-anak bangsa ini. Dari konsep kesempurnaan dualitas yang ada, kesatuan antara dua sisi realita paradoksal akan memberikan nilai kesempurnaan yang berdampak pada berbagai aspek kehidupan yang lain pula.

Juliastuti (1999: 19) menerangkan bahwa secara antropologis, tubuh manusia memang telah menjadi topik penting sejak awal abad ke-19. Alasan yang menjelaskan kenapa tubuh menempati posisi penting dalam antropologi yaitu 1) pembahasan antropologi filsafat tentang tema ontologi manusia. Tema ini otomatis menempatkan perwujudan bentuk manusia dalam posisi sentral. 2) Asal-usul manusia yang berasal dari spesies mamalia adalah pertanyaan penting dalam antropologi. Apakah yang kemudian membatasi alam dan kebudayaan? 3) Sejak masa Victoria telah berkembang telaah evolusi dalam antropologi (darwinisme sosial), yang memberi kontribusi pada studi tubuh. 4) Karena dalam masyarakat pra-modern tubuh adalah penanda penting bagi status sosial, posisi keluarga, umur, gender, dan hal-hal yang bersifat religius. Tentu saja tidak mudah untuk menarik

diri dari lubang hitam kebudayaan global. Sampai dengan kini, pandangan tentang tubuh (kaitannya dengan *gender*), tubuh berhenti dilihat secara fisik, akan tetapi tubuh tumbuh menjadi alat untuk menganalisa masyarakat.

Juliastuti (1999: 27) menyebut Mary Douglas melalui *Natural Symbols* (1970) adalah orang pertama yang melihat tubuh sebagai suatu sistem simbol. Ia membagi tubuh menjadi *the self* (*individual body*) dan *the society* (*the body politics*). *The body politics* membentuk bagaimana tubuh itu secara fisik dirasakan. Pengalaman fisik dari tubuh selalu dimodifikasi oleh kategori-kategori sosial yang sudah diketahui, yang terdiri dari pandangan tertentu dari masyarakat.

Lebih lanjut, Michel Foucault (dalam Juliastuti, 1999: 33) memunculkan studi analisis tentang kekuasaan yang bekerja dalam tubuh. Analisis utamanya adalah adanya kekuatan mekanis dalam semua sektor masyarakat. Tubuh, waktu, kegiatan, tingkah laku, seksualitas; semua sektor dan arena dari kehidupan sosial telah dimekanisasikan. Ia mengatakan: jiwa (*psyche*, kesadaran, subyektivitas, personalitas) adalah efek dan instrumen dari anatomi politik; jiwa adalah penjara bagi tubuh; tapi pada akhirnya tubuh adalah instrumen negara. Semua kegiatan fisik adalah ideologis: bagaimana seorang tentara berdiri, gerak tubuh anak sekolah, bahkan model hubungan seksual.

Foucault (dalam Juliastuti, 1999: 37) membuat kategori analisis: 1) *Force*

relations: kekuasaan dalam formasinya yang lokal dan global dalam hukum, negara dan ideologi. 2) *The body*: anatomi dan perwujudan kekuasaan dalam tingkah laku. 3) *The social body*: perwujudan kolektif target kekuasaan, tubuh sebagai "spesies".

Politik tubuh (*bio-politics*) dijalankan untuk mempertahankan *bio-power*. *Bio-power* dipertahankan dengan metode pendisiplinan dan kontrol regulatif. Dalam pendisiplinan tubuh dianggap sebagai mesin yang harus dioptimalkan kapabilitasnya, dibuat berguna dan patuh. Kontrol regulatif meliputi politik populasi, kelahiran dan kematian, dan tingkat kesehatan. *Bio-power* bertujuan untuk kesehatan, kesejahteraan, dan produktivitas. Dan ia didukung dengan normalisasi (penciptaan kategori normal - tidak normal, praktek kekuasaan dalam pengetahuan) oleh wacana ilmu pengetahuan modern, terutama kedokteran, psikiatri, psikologi, dan kriminologi (Juliausti, 1999: 39).

Claire Holt, di sisi lain, juga mengamati betapa permasalahan *cross-gender* ini memang secara mendasar sangat berkaitan dengan proses pelatihan dalam pembentukan citra *alus* di kalangan darah biru, baik di keraton Yogyakarta maupun di Surakarta (Mangkunagaran). Dikatakannya lebih lanjut, bahwa:

Di keraton Yogyakarta anak laki-laki muda biasa dilatih dalam suasana hati [karakter] tari puteri. Dalam pertunjukan-pertunjukan wayang wong

yang diselenggarakan di sana pada tahun tigapuluhan, penari-penari pria muda seperti itu memainkan peranan-peranan puteri-puteri muda. Yang berlawanan benar adalah di Mangkunagaran, yang gadis-gadisnya dilatih menari dalam gaya *alus* yang maskulin dan gagah keduanya untuk pertunjukan-pertunjukan Langendriya operatic dengan episode-episode dari ceritera Damar Wulan. Sekarang terdapat kecenderungan yang meningkat pada produksi-produksi populer dari Surakarta untuk memberi peranan para wanita pada peranan-peranan para pangeran muda (2000: 228)

Kualitas Penari

Bagaimanapun juga, dalam berbagai bentuk ekspresinya, kehadiran karya tari tidak dapat lepas dari peran penari sebagai penyaji tari. Lewat penarilah bentuk karya tari itu ditampilkan baik dalam bentuk fisik maupun dalam bentuk dinamik. Penari dapat disebut seniwati interpretatif atau seniwati penafsir. Seorang penari dalam menyajikan tari itu menafsirkan atau menginterpretasikan karya tari dari seorang koreografer (Soedarsono, 1987: 3). Lebih jauh penari adalah seorang yang mengobjektifkan subjektivitas karya koreografer (Langer, 1980: 7).

Untuk itu seorang penari harus mampu membawakan suatu tarian dengan baik, harus menjiwai, tepat dan



Tokoh Damarwulan dengan Dewi Wahita dan Payengan (foto: repro koleksi Sri Rochana)

indah segala sikapnya, menguasai irama karawitan (musik), mempunyai postur (bentuk, ukuran, dan garis tubuh) yang pantas sebagai penari (Sedyawati (ed.), 1984: 28). Selain itu, seorang penari perlu memiliki kesehatan jasmani dan rohani secara total, tidak terbatas pada kesegaran fisik

saja tetapi juga emosi, mental, dan sosial. Kondisi penari cukup enerjik dan rileks serta memiliki sistem ekspresi dan evaluasi yang baik seperti: keseimbangan, kelenturan, ketrampilan, ketepatan, gerak eksplosif, dan penguasaan irama. Dengan modal itu, seorang penari dapat dengan mudah

bergerak dalam mengekspresikan tari dengan dilandasi keindahan serta penghayatan lahir dan batinnya.

Kriteria penari dalam tari tradisional Jawa lebih rinci. Hal itu tampak pada berbagai konsep yang rinci, di antaranya adalah konsep yang dicetuskan oleh Pangeran Suryodiningrat *Joged Mataram* dan *Hastha Sawanda*. Menurut konsep Pangeran Suryodiningrat ini, penari adalah seseorang yang dapat memadukan tiga unsur yaitu *wiraga*, *wirama*, *wirasa* secara harmonis. Dalam hal ini dituntut adanya hubungan yang erat antara gerak tari seorang penari, iringan tari, dan penjiwaan penari sesuai dengan karakter tari yang disajikan.

Konsep *Joged Mataram* terdiri atas empat prinsip, yaitu *sawiji*, *greget*, *sungguh*, dan *ora mingkuh*.

1. *Sewiji (sawiji)* adalah konsentrasi total tanpa menimbulkan ketegangan jiwa. Artinya, seluruh jiwa penari dipusatkan pada satu peran yang dibawa untuk menari sebaik mungkin dalam batas kemampuannya, dengan menggunakan segala potensi yang dimiliki. Konsentrasi adalah kesanggupan untuk mengarahkan semua kekuatan rohani dan pikiran ke arah suatu sasaran yang jelas dan dilakukan terus-menerus selama dikehendaki.

2. *Greget* adalah dinamik atau semangat di dalam jiwa seseorang atau kemampuan mengekspresikan ke dalam jiwa dalam gerak dengan pengendalian yang sempurna. Seseorang

yang mempunyai *greget*, pada saat menari mampu mengekspresikan gerak dalam jiwanya. *Greget* merupakan pembawaan seseorang, sehingga cenderung sulit dilatihkan.

3. *Sungguh* adalah percaya pada kemampuan sendiri tanpa mengarah ke kesombongan. Percaya diri ini menumbuhkan sikap yang meyakinkan, pasti, dan tidak ragu-ragu.

4. *Ora mingkuh* adalah sikap pantang mundur dalam menjalankan kewajiban sebagai penari. Ini berarti ia tidak takut menghadapi kesulitan dan melakukan kesanggupan dengan penuh tanggung jawab serta keteguhan hati dalam menirukan perannya. Keteguhan hati berarti kesetiaan dan keberanian menghadapi situasi apapun dengan pengorbanan (Dewan Ahli, 1981: 14).

Konsep *Joged Mataram* ini diterapkan dalam seni tari Jawa dengan tujuan untuk mendapatkan keseimbangan lahir dan batin, ekspresi plastisnya dapat diisi dan dikontrol oleh jiwa, yang kemudian diarahkan ke kedisiplinan pribadi, identifikasi pribadi agar tercapai keyakinan yang dalam, tingkat ilmu yang dalam, dan pengendalian diri yang dalam (Dewan Kesenian DIY, 1981: 92). Konsep ini tampaknya dapat digunakan sebagai dasar sikap seorang penari.

Konsep yang hampir serupa dengan bahasan di atas adalah konsep *sungguh*, *mungguh*, dan *lungguh*. *Mungguh* adalah ketepatan penampilan seorang penari dengan karakter tari

yang disajikan, sedangkan *lungguh* lebih menunjuk pada ketepatan menempatkan diri pada proporsinya.

Konsep *Hastha Sawanda* (delapan prinsip) berikut ini lebih menunjuk pada kriteria penari yang baik sebagai berikut.

1. *Pacak*, menunjuk pada penampilan fisik penari yang sesuai dengan bentuk dasar, bentuk atau pola dasar dan kualitas gerak tertentu sesuai dengan karakter yang diperankan. *Pacak* pada pokoknya mengenai sikap dasar, posisi tubuh, posisi lengan tangan, dan kepala.

2. *Pancad*, menunjuk pada gerak peralihan yang dipertimbangkan secara matang, sehingga enak dilakukan dan dilihat. *Pancad* pada dasarnya merupakan aturan mengenai gerak tungkai dan gerak ujung kaki dalam berpindah tempat.

3. *Ulat*, menunjuk pada pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan kualitas, karakter peran yang dibawakan, serta suasana yang diinginkan.

4. *Lulut*, menunjuk pada gerak yang menyatu atau melekat dengan penarinya. Oleh karena itu, yang hadir dalam penyajian tari bukan pribadi penarinya, melainkan keutuhan tari yang disajikan, yang merupakan perpaduan antara gerak tari, iringan [karawitan] tari, dan karakter tari yang diwujudkan.

5. *Luwes*, adalah kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter tari yang diperankan. Penari men-

capai kualitas gerak yang memadai, sehingga gerak yang dilakukan tampak terkendali, tenang, dan menyenangkan. *Luwes* berarti mampu atau terampil bergerak secara sempurna dan menimbulkan kesan yang menyentuh bagi penonton.

6. *Wiled*, adalah garap variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya atau mengembangkan pola gerak yang telah ada.

7. *Wirama*, menunjuk pada hubungan gerak dengan iringan [karawitan] tari dan alur secara keseluruhan. Irama adalah elemen yang sangat diperlukan dalam tari, baik dalam gerak maupun iringan [karawitan] tari.

8. *Gendhing*, menunjuk pada penguasaan iringan [karawitan] tari, meliputi: bentuk-bentuk *gendhing*, pola tabuhan, rasa lagu, irama, tempo, *rasa seleh*, kalimat lagu dan juga penguasaan *tembang* maupun vokal yang lain (Prabowo, 1996: 139).

Selain itu terdapat pula tiga persyaratan yang harus dipenuhi oleh seorang penari, yaitu *luwes*, *patut*, dan *resik*.

1. *Luwes*, adalah dasar pembawaan tari yang terlihat secara wajar dan tidak kaku, lancar, mengalir dalam irama yang dapat dinikmati. Rangkaian gerak dilakukan dengan sungguh-sungguh, tetapi tidak tegang.

2. *Patut*, adalah sesuai dan serasi dengan tari yang dilakukan. Keserasian ini menunjuk pada tubuh dan *wanda* seorang penari serta berkaitan dengan

teknik tari yang sesuai dengan penari. *Patut* berkaitan pula dengan kemungguhan tari.

3. *Resik*, (bersih dan cermat) adalah penguasaan teknik tari yang baik. Hal ini berkaitan dengan kepekaan irama, *gendhing*, kepekaan irama gerak dan kepekaan terhadap ruang dan waktu, sehingga selalu memperhitungkan ketepatan gerak tari. Kecermatan juga berarti perwujudan tari yang tidak berlebihan, dan dalam kadar yang tepat (Suryobrongto, 1981: 66-67).

Berbagai konsep tersebut menunjuk bahwa penari yang baik harus memenuhi berbagai persyaratan, seperti yang tercakup pada konsep *Joged Mataram* dan *Hastha Sawanda*. Akan tetapi dalam penerapannya perlu petunjuk pelaksanaan dalam bentuk ungkapannya. Petunjuk pelaksanaan bentuk fisik dapat mengacu pada pedoman tari tradisional (*pakem beksa*) yang berlaku. Dalam tari tradisional gaya Surakarta telah ada bentuk-bentuk yang mantap sebagai bentuk yang hidup dengan kekuatan daya ungkap dalam wilayah: *alus, sumêlêh, luruh trajang, alus branyak, greget antep, antep kesit, greget rongeh, dan lucu*. Selain itu terdapat pula bentuk-bentuk pendukung kualitas gerak, yang menunjuk pada aturan-aturan mengenai posisi dan sikap badan, posisi kaki, posisi bahu, kepala dengan cara menggerakkan bagian-bagian badan yang terbatas macam dan luas/volumenya (Sastrakartika, 1979).

Seorang penari pada dasarnya harus memiliki ketrampilan gerak, memiliki kepekaan irama, percaya diri dan menjiwai tari yang diperankan. Dengan demikian dapat memahami perannya, mampu menjiwai tari, serta mengekspresikan tari dengan penuh *greget*, artinya penuh semangat sesuai dengan karakter tari yang diungkapkan. Hal ini biasanya dapat dilakukan oleh penari yang berbakat luar biasa dan penari yang mumpuni serta mapan.

Dalam konteks pembicaraan mengenai langendriyan Mangkunegaran yang diperankan oleh para wanita (termasuk Mardusari) yang memerankan karakter pria, sekali lagi, dalam menanggapi wujud seni seperti itu sebaiknya tidak ditanggapi dari segi jenis atau seksualitasnya, melainkan terutama dari segi kreativitas seni atau harus didasarkan atas pertimbangan keseimbangan keindahan atau kemungguhan (ketepatan) seni. Untuk mengukur dan menilainya adalah dengan mempertimbangkan kemampuan seorang penari dalam mengekspresikan karakter tokoh yang diperankannya.

Pada kenyataannya antara keindahan seni dan kebagusan bentuk lahir tidak dapat dipisahkan, artinya kemungguhan seni tidak dapat memisahkan tari dari para penyajinya, karena pada hakikatnya tidak dapat dipisahkan antara seni (karya seni) dan orang (seniman pencipta dan penyajinya). Silang karakter harus ditinjau

dari hakikat seni atau dasar-dasar olah seni tari, yang dalam hal ini adalah *kemungguh-an*, yaitu ketepatan wujud (bentuk dan isi) secara menyeluruh (Rustopo dalam Widyastutieningrum dkk., 1994: 68). Oleh karena itu seorang penari wanita yang memerankan Menak Jingga itu *mungguh* jika dapat menampilkan wujud Menak Jingga, dalam arti mampu mengekspresikan karakter tokoh Menak Jingga dan menampilkannya dalam pola-pola gerak gagah. Sebaliknya seorang penari pria dapat tampil tidak *mungguh* bila tidak mampu mengekspresikan karakter tokoh Menak Jingga.

Dengan berbagai konsep kesenian dan beberapa aturan-aturan dan patokan-patokan yang harus dikuasai, hal ini dimaksud agar didapatkan hasil yang sesuai dengan tuntutan sebagai penari Jawa. Akan tetapi konsep-konsep kesenian itu tentunya juga tari seperti telah diuraikan sebelumnya, berkembang sesuai dengan perkembangan jaman dan membuka seluas-luasnya kemungkinan interpretasi dari para penerima warisan tari-tari kraton. Hal ini seperti yang diutarakan oleh Humardani (1972: 7) sebagai berikut. Aturan-aturan garapan medium isi, seperti umpamanya aturan-aturan pokok atau *waton-waton* dasar bentuk tertentu yang merupakan vokabuler tari perbendaharaan garap medium, aturan-aturan susunan wujud sasaran, wujud isi, dan sebagainya. Seni tradisi ada atauran semacam ini

yang tumbuh dalam sejarah dan hidup berubah-ubah di tangan para *empu* tradisi yang kreatif.

Dari pernyataan tersebut itu, jelas bahwa tradisi kraton termasuk tari Jawa, tergantung pada adanya serangkaian aturan formal yang bersifat organisasi. Namun aturan-aturan itu tidak sendirinya statis, tidak mengenal waktu, konstan, tetapi dengan sendirinya dapat berubah, atau dapat disesuaikan dan diubah serta dibentuk oleh *empu* tradisi yang kreatif.

Nyi Bei Mardusari Sebagai Seniwati Tari

Seniwati tari adalah penari sekaligus pencipta tari. Predikat seniwati menunjukkan kreativitas dan produktivitasnya. Seseorang yang dapat menari tidak mesti bisa disebut penari, karena predikat penari menunjukkan bahwa ia dapat menari dengan baik dan seringkali tampil di panggung pertunjukan. Seorang penari yang hebat, sekalipun bukan pencipta tari, sering terangkat pula sebagai seniwati tari, atas prestasinya yang mempesona dan delu-elukan masyarakat. Penari ataupun seniwati tari yang tahu banyak mengenai seluk-beluk seni tari dan dapat mengajarnya, disebut guru tari. Selanjutnya mereka yang menguasai dunia tari dengan pengalaman yang lengkap dan pengetahuan luas, mampu mengembangkan dan membina kehidupan seni tari dengan idealisme dan dedikasi tinggi disebut *empu* tari.

Penari merupakan predikat terhormat dapat disaksikan pada kenyataan bahwa kalangan bangsawan dan raja umumnya lebih akrab dengan mempelajari tari daripada kesenian lainnya. R.M. Wisnu Wardhana mengatakan bahwa kraton Kasunanan Surakarta mewajibkan para putra dalem menari dan berlatih di istana dua kali seminggu. Jaman pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VII semua putra dalem adalah penari, pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VIII semua *abdi dalem* diwajibkan berlatih tari (Wardhana, 1994: 49).

R.M.H. Tondhokusumo seorang menantu Mangkunegara IV, selain penari ia juga ahli tari dan ahli *gendhing* (Soeparno, 1990: 88). Menurut S. Ngiliman bahwa Tondhokusumo adalah penari sekaligus penata tari dan ahli *gendhing* yang disegani pada jamannya. Ia menciptakan dan menyusun opera besar yang sampai sekarang dikenal dengan nama Langendriyan (wawancara dengan S. Ngiliman, Desember 1990; Wawancara dengan Rono Suropto, Mei 2000; Wawancara dengan Pusporaras Suseno, September 1998).

Pada tahun 1930-an, Langendriyan berkembang dengan mempergelarkan semua lakon dari cerita Damarwulan yang disusun oleh R.M.H. Tondhokusumo. Cerita itu adalah Damarwulan Ngarit, Ronggolawe Gugur, Menakjingga Lena, dan Pernikahan Ratu Ayu dengan Damarwulan. Pada masa

Mangkunegara VII, Langendriyan mengalami perkembangan yang menggembirakan yang ditandai dengan dibentuknya *abdi dalem* penari dan pengrawit khusus Langendriyan. Selain itu dilakukan perubahan-perubahan dalam susunan tari, karawitan, maupun tokoh yang ditampilkan dalam lakon (wawancara dengan Rono Suropto, 10 Mei 2000 juga dengan Kamini Sukanto, 15 Mei 2000), serta seringnya pentas Langendriyan di dalam maupun di luar Mangkunegaran. Penari terkenal pada masa itu adalah Nyi Bei Mardusari sebagai pemeran Menakjingga dan Nyi Bei Mintolaras sebagai pemeran Damarwulan.



Jaikem sebagai Menakjingga. Foto diambil pada sekitar tahun 1930-an. (foto koleksi Sudibyo Asadath)

Sebagai penari Langendriyan Mardusari selain memerankan Menakjingga, juga pernah berperan sebagai Dayun dan Ratu Ayu. Akan tetapi atas arahan Mangkunegara VII dan petunjuk dari gurunya, akhirnya Mardusari mampu memerankan Menakjingga dengan sangat menjiwai dan memukau banyak penonton. Selain suaranya merdu, postur tubuh yang memadai serta mampu mewujudkan karakter Menakjingga, sehingga dalam pertunjukan Langendriyan dapat hidup karenanya. Nyi Mardusari adalah penari tokoh Menakjingga yang pertama setelah mengalami perubahan-perubahan, misalnya kiprahan Menakjingga dan Menak Koncar yang sebelumnya tidak ada (wawancara dengan Nyi Bei Mardusari, Juli 1988; Wawancara dengan MT. Supriyanto, Januari 2001).

Langendriyan muncul pada jaman Mangkunegara IV (1853-1881), kemudian berkembang dengan subur dan mendapat perhatian masyarakat Jawa pada jaman Mangkunegara VII. Bentuk pertunjukan Langendriyan memiliki keunikan yaitu semua pelakunya wanita, seluruh dialog berbentuk *tembang*, lagu *gendhingnya* terpilih sehingga sangat terasa keselarasan yang sangat memikat serta mudah dihayati dan cepat merakyat. Di kemudian hari lagu-lagu atau *tembang* Langendriyan menjadi *uran-uran* rakyat yang sangat populer serta menyatu dengan kehidupan sehari-hari pada jamannya (wawancara dengan S.

Ngaliman pada waktu penulis belajar Srimpi di rumahnya tahun 1994).

Penokohan dalam Langendriyan semua diperankan wanita. Dalam dunia tari penokohan semacam ini disebut transvesti atau silang jenis. Silang jenis adalah penyajian tokoh pria yang disajikan oleh penari wanita. Gendhon Humardani, dalam buku Rustopo yang berjudul *Gendhon Humardani, Pikiran dan Kritiknya*, mengatakan bahwa salah satu ukuran untuk menilai pas tidaknya silang jenis adalah *kemungguhan*. Akan tetapi harus diingat bahwa *mungguh* atau tidak mungguhnya silang jenis itu hanya dapat ditentukan berdasarkan kekuatan penari, yaitu penari yang menyajikan tari yang disilangjeniskan (Rustopo, 1991: 24).

Sebagai penari, Mardusari mampu dan menguasai persyaratan yang harus dilakukan sebagai penari yang baik. Menurut Mardusari, bahwa seorang penari yang baik itu meliputi tari, suara, rupa, dan dapat memerankan tokoh (wawancara dengan Mardusari, Juli 1988). Mardusari sebagai peran Menakjingga telah memahami dan melakukan seperti apa yang telah disebutkan diatas mengenai persyaratan yang harus dikuasai seorang penari.

Selain persyaratan yang telah diutarakan di atas telah dikuasai dengan baik oleh Mardusari, juga berkat pengalaman dan bimbingan dari para gurunya. Di samping itu Mardusari juga belajar dari buku-buku pedalangan dan *serat-serat* yang berisi ajaran-

ajaran, di antaranya *Tripama* dan *Wedhatama*. *Tripama* dan *Wedhatama* adalah karya sastra Mangkunegara IV. Makna yang terkandung dalam kedua sastra itu sangat relevan dengan nilai-nilai kemanusiaan yang universal, di antaranya kesetiaan, kepahlawanan, dan budi luhur (*kautaman*).

Tripama yang ditulis dalam bentuk *tembang macapat* Dhandhanggula dan terdiri 7 bait, menguraikan tentang konsep satria. Konsep satria ini tercermin dalam tiga tokoh wayang yaitu Sumantri atau Patih Suwanda dari Maespati, Basukarna dari Astina, serta Kumbakarna dari Alengka. *Wedhatama* ditulis dalam bentuk *tembang macapat* terdiri dari 6 pupuh: Pangkur, Sinom, Pucung, Gambuh (2 pupuh), serta Kinanthi. Serat ini berisi tentang *laku utama* (ajaran budi luhur) agar dapat mengekang hawa nafsu, berlaku sopan, mawas diri. Meningkatkan pengetahuan dengan tindakan, tindakan harus didahului dengan kemauan yang tulus dan sungguh-sungguh, serta keteguhan iman dalam menghadapi godaan. Pengetahuan itu sesuatu yang sehat dan masuk akal, oleh karenanya wajib dipelajari. Dengan banyak membaca buku-buku yang berhubungan dengan tari dan tarik suara serta pengalaman yang lain, tidak mustahil apabila Mardusari bisa dikatakan sempurna dalam penampilannya.

Tidak hanya persyaratan di atas yang harus dipenuhi, akan tetapi kualitas suara juga ikut menentukan dalam

penampilannya. Oleh karena Langendriyan menggunakan dialog vokal *tembang*, maka semua penarinya harus ampu menyajikan *tembang* Jawa. Pada dasarnya Mardusari mempunyai suara yang memenuhi syarat bagi seorang penari Langendriyan. Rahayu Supanggah dan Rono Suropto serta beberapa pengamat serta *empu* tari dan *empu* karawitan menyatakan bahwa suara Mardusari mempunyai *cengkok* tersendiri yang tidak dimiliki oleh penari atau *pesindhen* lain. *Cengkok* suara yang dimiliki Mardusari memberikan ciri yang khas bahwa Mardusari memiliki suara *renyah*, *tegel*, dan kaya akan *cengkok* serta *wiledan*.

Kecuali sebagai penunjang dialog bagi setiap tokoh, suara Mardusari sangat menunjang untuk melakukan *tembang* dalam segala jenis *gendhing* maupun segala *cengkok*, sehingga suaranya dapat diatur sesuai dengan suasana yang ditampilkan. Oleh karena suaranya yang begitu merdu, bagus, maka Mangkunegara VII dalam memberikan nama Mardusari adalah tepat. 'Mardu' dari kata merdu, artinya suara yang enak, dan 'sari' artinya hakekat. Jadi Mardusari mempunyai arti suara yang merdu.

Segi lain yang tidak kalah pentingnya adalah bentuk serta wajah yang cantik. Bagi seorang penari bentuk tubuh (*gandar*) dan tampang muka (*wanda*) merupakan salah satu syarat yang penting. Dengan bentuk tubuh yang sedang baik tinggi maupun besarnya, mempermudah untuk me-

nempatkan posisi perannya. Persyaratan ini juga dimiliki Mardusari. Ia mempunyai bentuk tubuh yang sedang, berkulit kuning langsung, dan wajah yang cantik (Wawancara dengan Rono Suropto, Juni 2000; wawancara dengan Ibu Tarwo, Januari 2001; wawancara dengan Ibu Supami (Kandhilaras), 20 Januari 2001).

Kemampuan gerak yang diperolehnya sejak belajar di desanya sampai diboyong ke istana Mangkunegaran membuat Mardusari mampu menggarap segala arahan dari gurunya, sehingga dapat mencapai karakter yang dikehendaki.

Dari segala kemampuannya itu, Mardusari dalam penampilannya sungguh-sungguh menciptakan ekspresi yang dapat membuat para penonton merasakan kejadian dan suasana seperti terjadi sungguh. Dijelaskan oleh Suzanne K. Langer (1980: 151), bahwa yang diciptakan oleh seseorang, baik penyair, pelukis, penari dan lain-lain adalah berupa penampilannya, nilai-nilainya didapatkan pada cara penampilan, sehingga dapat berbagi rasa dalam pengalaman-pengalamannya yang khusus atas kejadian-kejadian yang dikenal serta keadaan-keadaan di alam raya.

Dikatakan oleh Soedarsono, bahwa yang ideal untuk menentukan karakter atau perwatakan dalam wayang orang adalah keserasian antara bentuk tubuh, tampang muka, serta pola gerak yang diungkapkannya. Di samping itu salah satu cara untuk mendapatkan peng-

alaman penjiwaan karakter epos Mahabarata, para penari harus mengamati dan meresapi benar-benar karakter dengan banyak melihat pertunjukan wayang kulit (Soedarsono, 1979/1980: 59 & 68). Sebagai penari Mardusari mampu menampilkan peran wanita atau peran pria. Penampilannya sebagai peran wanita di antaranya tokoh Srikandi, tari Golek Montro, Golek Clunthang, Trijatha, Wilutama, dan sebagainya. Sebagai peran pria antara lain: Prabu Salyapati, Menakjingga, dan Gathutkaca Gandrung.

Tari Gathutkaca Gandrung yang menggambarkan cinta Gathutkaca kepada Pergiwa merupakan ciptaan Mangkunegara V (1881-1896) yang diilhami dari tari Klana Gandrung yang menggambarkan cinta Prabu Klana kepada Dewi Sekartaji (Rusini, 1994: 157). Sampai dengan pemerintahan Mangkunegaran VII (1916-1944) tari tersebut merupakan tari khusus untuk pameran. Menurut Mloyowidodo, Mangkunegara VII pada waktu bertamu ke kraton Kasunanan sering membawa tari Gathutkaca Gandrung, tetapi penarinya wanita yaitu Nyi Bei Mardusari. Tari ini sebelumnya tidak lazim ditarikan seorang wanita. Mardusari mampu mengekspresikan tokoh Gathutkaca dengan sangat menjiwai dan banyak yang mengaguminya (wawancara dengan Supami, 28 Desember 2000; dengan Sudibyo Asadath, 10 Mei 2000; dengan Kamini Sukanto, 15 Mei 2000).

Sebelumnya sudah disinggung

bahwa salah satu ukuran menilai pas tidaknya silang jenis adalah *kemungguhan*. *Kemungguhan* hanya dapat ditentukan berdasarkan kekuatan penari. Seorang penari wanita yang membawakan tari Gathutkaca Gandrung sama sekali tidak ada masalah, jika wujud Gathutkaca yang dibawakan itu memang sungguh tepat.



Jaikem sebagai Gathutkaca dalam tari
"Gathutkaca Gandrung".
Foto diambil pada sekitar tahun 1930-an
(foto koleksi Rekso Pustaka)

Penutup

Berbagai fakta dan penjelasan yang dibentangkan, menunjukkan bahwa Mardusari seorang seniwati yang

memiliki pengalaman beragam serta wawasan yang luas dalam dunia tari dan karawitan. Ia mengalami berbagai setting budaya dan situasi jaman yang beragam pula. Latar belakang keluarga, lingkungan budaya, situasi pribadi, dan perubahan situasi jaman merupakan fakta penting yang mampu membentuk sikap serta menentukan perjalanan hidup.

Dalam menjalani kehidupannya Mardusari mampu menanggapi berbagai situasi sosial lewat kesenimannya. Sumbangannya dalam dunia karawitan dan tari berupa karya seni cukup banyak. Atas jasa-jasanya yang besar dalam dunia karawitan, tari, batik, dan rias pengantin itu ia banyak menerima penghargaan dan hadiah baik dari lembaga-lembaga swasta maupun pemerintah. Penghargaan itu merupakan ujud nyata pengalaman dari berbagai kalangan terhadap peran sosial Mardusari dalam dunianya, yang sekaligus sebagai bukti terhadap kemampuan kesenimanannya dan pikirannya.

Keberhasilannya sampai pada tataran empu kesenian yang sekaligus pikiran ditentukan oleh berbagai faktor yang melingkupinya. Faktor-faktor itu mampu meneguhkan tekad Mardusari untuk mempelajari bakat yang ditekuni secara total, serta memacu imajinasi dalam menghasilkan karya-karyanya. Adanya minat besar yang muncul dari dalam dirinya sendiri untuk selalu mencari sesuatu yang diperlukan yang berkaitan dengan bakat yang ditekuninya.

Mardusari seorang anak desa yang dibesarkan di istana Mangkunegaran cukup berpengaruh pada lingkungannya. Berkat didikan yang ketat dari istana Mangkunegaran, yang penuh dengan tata krama, serta lingkungan budaya *tinggi*, istana yang mengitari dalam hidupnya, membutuhkan minat yang besar untuk menggeluti bakatnya yaitu karawitan dan tari Jawa secara serius.

Seperti hal orang Jawa pada umumnya, bahwa dalam langkah untuk mewujudkan cita-citanya tidak cukup diupayakan dengan melakukan kegiatan-kegiatan lahir, melainkan juga diupayakan lewat *tirakat* dan *laku prihatin*. Perpaduan antara lahir dan batin dapat menghantarkan menuju pada kesuksesan atas cita-citanya.

Cita-citanya untuk menjadi orang yang berguna dan menjadi seniwati yang mumpuni terwujud berkat usaha yang dilakukan dengan sungguh-sungguh tanpa mengenal lelah dengan belajar secara autodidak. Berbagai hasil pengamatannya terhadap gurunya akhirnya membentuk dirinya sebagai seorang seniwati yang memiliki jati diri yang kuat. Berbagai karya sajiannya dan karya ciptaannya memiliki ciri-ciri khusus. Untuk mencapai tataran kemampuan seperti yang telah dicapai oleh Mardusari ternyata memerlukan keuletan dan ketekunan serta bakat yang tinggi.

Kesenimanannya sebagai seorang penyaji secara nyata telah ditunjukkan dalam berbagai peristiwa tari dan

karawitan. Ia memiliki kemampuan luar biasa. Kemampuannya tidak hanya terbatas pada salah satu bidang seni saja, akan tetapi beberapa macam bidang seni yang kesemuanya bisa diandalkan. Di bidang karawitan sebagai *pesindhen* kemampuan, kualitas suara, dan *wiledannya* telah diakui oleh masyarakat karawitan Jawa, baik di dalam dan luar istana Mangkunegaran. Di bidang tari, Mardusari sebagai penari secara nyata telah ditunjukkan dalam berbagai peristiwa tari, ia memiliki kemampuan penampilan yang dapat menarik penonton dan dapat menghidupkan sajiannya. Keistimewaannya sebagai penari adalah pada peran putra gagah. Adapun peran putra gagah seperti tari Gathutkaca Gandrung, Menak Jingga, Salyapati, Dayun dan sebagainya.

Pengakuan dari pihak kraton diwujudkan secara konkrit dalam bentuk pemberian nama dan pangkat yang disandang yaitu Jaikem menjadi Nyi Bei Mardusari, yang mempunyai arti sari-sarinya suara yang merdu. Sebagai *pesindhen* dan penari yang handal sekaligus dua kemampuannya merupakan peristiwa yang langka masa itu. Ia hadir dalam dunia tari dan karawitan Jawa di lingkungan istana Mangkunegaran sejak tahun 1919.

Atas kenyataan itu semua, maka dapat disimpulkan bahwa Mardusari cukup pantas dan layak menyandang predikat sebagai empu dan seniwati serba bisa. Empu adalah orang hidupnya dicurahkan sepenuhnya

terhadap bidang seni yang digeluti. Empu tidak dapat dicetak, pilihan hidup untuk menjadi empu harus muncul dari dalam dirinya.

Daftar Pustaka

- Atiek Probohening. "Nyi Tumenggung Mardusari Seniwati Kaloko Kinasihe Sri Mangkunegara VII", *Jawa Anyar*, 20-26 September 1993.
- Ashadi Siregar. *Tigapuluh Tiga Profil Budayawan Indonesia*. Yogyakarta: Direktorat TVRI Stasiun Yogyakarta, 1990
- Claire Holt. "Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia," terjemahan dari *Art in Indonesia: Continuities and Change* (1967) oleh R. M. Soedarsono. Bandung: Arti.line dan MSPI. 2000
- Dewan Ahli. *Kawruh Joged Mataram*, Yogyakarta: Dewan Ahli Yayasan Siswo Bekso Ngayogyakarta, 1981
- Dewan Kesenian Propinsi DIY, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981
- Didik Nini Thowok, *Cross Gender*, Malang: Sava Media & LPK Tari Natya Lakshita, 2005
- Edi Sedyawati, ed. *Tari. Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya, 1984
- Humardani, "Masalah-Masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi." Sebuah makalah pada Seminar Perkembangan Kesenian pada tanggal 24 Oktober 1972. Surakarta: ASKI, 1972
- Koentjaraningrat. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN. Balai Pustaka. 1984
- Mas Sastrakartika, *Serat Kridhawayangga Pakem Beksa*, alihbahasa oleh T.W.K. Hadisoeparto, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan: Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1979
- NN, *Danserer Mangkunegaran: Langendriyan (Penghibur Hati)*. Surakarta : Rekso Pustoko, t.t.
- Notto Soeroto, *Een Paar Notities Omstren Langendriyan* (De Hoogte: Geillustreerd Mandschrijft, t.t)
- Nuraini Juliastuti, "Studi Tubuh" dalam *Newsletter KUNCI* edisi no. 1, Juli 1999
- Slamet Suparno, T. "Pemunculan dan Pengembangan Karawitan Mangkunegaran: Kronologi Peristiwa Mangkunegaran 1757-1881," Tesis S2 Program Studi Sejarah, UGM Yogyakarta, 1990
- Soedarsono, R.M., *Djawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1972.
- Soedarsono, "Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Wong Gaya Yogyakarta, Suatu Pengamatan dari Segi Estetika Tari". Yogyakarta: Sub Bagian Proyek ASTI, 1979/1980

- Soedarsono, R.M., *Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1984.
- Soedarsono, R.M., *Pengetahuan dan Komposisi Tari*. Yogyakarta: ASTI, 1987.
- Sri Rochana Widyastutieningrum dkk., "Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya". Laporan Penelitian Kelompok. 1994.
- Sumohatmoko, *Serat Babad Ila-Ila*. Surakarta : Rekso Pustoko, 1924.
- Suryabrongo, *Tari Klasik Yogyakarta*. Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, 1981.
- Suzanne K. Langer, *Problematika Seni*. Terj. FX. Widaryanto. Bandung: ASTI, 1980.
- RMA Tondhokusumo, *Langendriyan Mandraswara* (Surakarta: Rekso Pustoko, tt).
- RMA Tondhokusumo ing *Mangkunegaran Surakarta*, 1920.
- R.M. Moch. Sidik Gondowarsito, "Langendriyan." HKMN Suryasumirat, Jakarta, 2000.
- R.M. Wisnu Wardhana, *Wiled*, Jurnal Seni Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta., STSI Press, 1994.
- Rusini, "Rusman Gathutkaca Sriwedari, Sebuah Biografi (1926-1990)". Sebuah Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat Sarjana S-2 dalam Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Universitas Gajah Mada Yogyakarta, Yogyakarta: Universitas Gajah Mada, 1994.
- Rustopo, *Gendhon Humardani, Pemikiran dan Kritiknya*. STSI Press Surakarta, 1991.
- Wahyu Santoso Prabowo, "Tari Bedhaya Sebuah Gatra Keunggulan" dalam *Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia*, Tahun VII, Yogyakarta kerjasama Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia dengan Yayasan Bentang Budaya Yogyakarta, 1996.

Narasumber

- Sri Kamini Sukanto (almarhumah), 76 tahun, penari Keraton Kasunanan dan Mangkunegaran, Surakarta
- Pusporaras Susena, 73 tahun, almarhumah, penari, pesinden Mangkunegaran
- Rahayu Supanggih, Dr., 53 tahun, pengrawit, komponis, Dosen dan Ketua STSI Surakarta
- Rono Suropto, R.M., 72 tahun, penari, pelatih, Kepala Langen Projo di Mangkunegaran, Surakarta
- Slamet Suparno, T., 50 tahun, pengrawit (vokalis), Dosen STSI Surakarta
- Suparni, Nyi Kandhilaras, 75 tahun, pesinden Mangkunegaran dan RRI Surakarta
- Supriyanto, MT., 54 tahun, penari, Dosen STSI Surakarta
- Suyati Tarwo Sumosutagio, 68 tahun, penari, pelatih tari di Mangkunegaran