

**KEAKTORAN NANIK SETYARINI
DALAM PERTUNJUKAN WAYANG ORANG SRIWEDARI SURAKARTA**

**Mamik Widyastuti
Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan
ISI Surakarta**

Abstract

This article will strives a field of Nanik Setyarini as an dance-actrees on the wayang orang performance of Sri Wedari, Surakarta. Nanik Setyarini's acting process has been built since her childhood while she get along by watching wayang performance. Her sensitive abilities to the wayang performance had examined her to start her dancing practice and brought her to join the wayang groups of Sri Wedari, from her role as a supporting dancer to her role as a main dance-actrees as a wayang Srikandi, at least she become a director of wayang performance of Sri Wedari. Nanik's dedication of her dancer-actrees's entities to the wayang performance of Sri Wedari at Surakarta seems her role as a wayang Srikandi presently. Nanik Setyarini has her gandar excellence, dance movement expression, dialogues, tembang singing, musical sensibility, and her excellence of acting dedication on a wayang's she taken role entirely.

Key words: acting dedication, Nanik Setyarini, excellence, wayang orang

Pendahuluan

Wayang orang Sriwedari merupakan sebuah organisasi sosial yang terdiri dari beberapa pekerja seni yang mempunyai bekal dan keahlian berbeda-beda. Keahlian para pekerja seni di antaranya: sutradara, penari, pengrawit, dalang, penata cahaya, dan kru pertunjukan. Pekerja seni mempunyai tujuan bersama yakni mencapai kualitas sajian atau keberhasilan dalam mempergelarkan sebuah sajian wayang orang. Wayang orang Sriwedari mempunyai beberapa direktur artistik. Direktur artistik wayang orang Sriwedari adalah sutradara, dalang dan/atau pimpinan karawitan, serta pimpinan panggung. Sutradara bertugas memberi pengarahan kepada pekerja seni lainnya, dan memiliki tanggung jawab artistik maupun tehnik pementasan. Sutradara wayang orang Sriwedari lebih banyak memusatkan

perhatian pada pengaturan alur cerita, memilih pemain untuk berperan dalam cerita (mengatur *casting*), dan menuangkan garapannya kepada seluruh pendukung pementasan. Sutradara biasanya menentukan peran berdasarkan kemampuan olah tari, olah vokal, maupun pengetahuan tentang sastra pewayangan, karawitan, dan gandar (Sutarno Haryono, 1998:13-14). Salah satu pekerja seni yang berperan di panggung adalah penari yang tentunya seniman. Seorang seniman yang mengekspresikan dirinya tampil dalam sebuah pertunjukan disebut aktor (Eka D Sitorus, 2002:xv). Oleh karena itu penari/pemain wayang orang Sriwedari pada tulisan ini disebut aktor. Dalam melakukan tugas sebagai aktor, instrumen utamanya adalah tubuh dan suara. Pada tubuh pemeran, ada tubuh dan sukma. Di sini ada panca indera, anggota tubuh, dan peralatan suara atau vokal. Dalam sukmanya ada semangat kemauan, imajinasi, emosi, daya ingat, dan intelegensia. Seorang aktor wayang orang memiliki tugas utama untuk mewujudkan konsep peran yang ditentukan oleh sutradara.

Aktor wayang orang adalah seniman yang mewujudkan peran ke dalam kenyataan pertunjukan. Seorang aktor wayang orang di atas pentas mengekspresikan karakter dengan mendayagunakan kemampuan dalam bidang gerak (tari), olah vokal (tembang dan dialog), tata rias dan busana, serta tafsir terhadap tokoh yang diperankan yang diimplementasikan dalam realita pertunjukan wayang orang.

Nanik Setyarini adalah seniman aktor wayang orang Sriwedari Surakarta. Dirinya pernah dikenal dengan nama Nanik Subrata, karena suaminya bernama Subrata, salah satu seniman wayang orang Sriwedari Surakarta. Nama Setyarini merupakan nama *paringan ndalem* (anugrah yang diberikan oleh raja Surakarta), pada tahun 2003. Dalam hal keaktoran, Nanik Setyarini memiliki keistimewaan dalam memerankan berbagai tokoh wayang putri maupun putra (*alus*) secara baik. Pada puncak prestasinya, kemampuan keaktoran Nanik Setyarini dalam memerankan karakter putri dan putra (*alus*) seimbang.¹ Berbagai pemeranan tokoh wayang yang dipercayakan pada dirinya dilakukan dengan senang dan profesional.

Nanik Setyarini dipilih sebagai aktor yang dikaji dalam tulisan ini dengan pertimbangan utama bahwa dirinya masih aktif menjadi aktor dalam pertunjukan wayang orang Sriwedari, sehingga visualisasi karakter tokoh wayang yang diperankan dapat dilihat

¹. Wawancara Sardana Mlaya Wibagsa, 8 Juli 2008.

secara langsung dalam pertunjukan wayang orang. Selain itu, Nanik Setyarini memiliki keunggulan dalam mengekspresikan karakter tokoh melalui gerak (tari) tokoh yang diperankan, antawecana, tembang, dan tata rias-busana. Tulisan ini bermaksud untuk mengungkap permasalahan tentang proses pembentukan keaktoran Nanik Setyarini dan wujud keaktornya dalam memerankan karakter tokoh wayang pada pertunjukan wayang orang SriwedariSurakarta.

Proses Pembentukan Keaktoran Nanik Setyarini

Nanik Setyarini lahir pada tanggal 14 Juli 1948 di Kaliasa, Surakarta. Ia merupakan putra ke-dua dari sepuluh saudara dari pasangan Wagiman dan Jannah. Selain Nanik Setyarini, saudaranya bernama Maryati juga menjadi seniman wayang orang Sriwedari dan Sunarno menjadi pemain kethoprak "Balekambang" di Surakarta. Pekerjaan sehari-hari ayahnya, Wagiman, sebagai tukang memperbaiki sepatu yang berjalan keliling kampung di sekitar Surakarta. Demi mengurangi beban ekonomi keluarga, Nanik Setyarini memutuskan untuk berpisah dengan orang tua dan ikut pamannya yang tinggal di Mloyosuman-Baluarti. Dari lingkungan baru ini, ia mulai tertarik dengan wayang yang dilihatnya pada setiap kesempatan pertunjukan di lingkungan Baluwarti. Kegemaran ini semakin terlihat ketika dirinya aktif mendengarkan siaran wayang kulit dan/atau wayang orang di radio. Pada usia enam tahun, ia bersatu kembali dengan orang tuanya yang tinggal di Grogolan, dan menempuh pendidikan formal di Sekolah Dasar Madyotaman, dan dinyatakan lulus pada tahun 1960.

Nanik Setyarini senang menyaksikan pertunjukan wayang orang Sriwedari dengan cara *nggandhul kawat* (melihat dari luar gedung, melalui ram kawat yang ada di sebelah kanan dan kiri gedung pertunjukan). Setiap kali melihat wayang orang tanpa membeli tiket ini, ia selalu ditemani oleh ayahnya. Ketika menyaksikan aktor memerankan tokoh wayang, di dalam hatinya berkata "alangkah senangnya seseorang dapat pentas di panggung". Pada awalnya ia hanya berguman untuk orang lain, namun setelah sering melihat wayang orang "Sriwedari", tumbuh keinginan dalam dirinya untuk dapat bermain di atas panggung. Oleh karena itu, setelah lulus Sekolah Dasar, ia mengikuti latihan tari di Giyantan, yang terletak di sebelah barat Mangkunegaran, dengan pembina seorang pemain wayang orang "Sriwedari".

Setelah belajar menari kurang lebih satu tahun, ia dapat menguasai dan memperagakan berbagai tarian, seperti: Tari Golek, Tari Bondan, Tari Gambyong, Tari Klana, Tari Minak Jingga, dan Tari Gambiranom.

Pada tahun 1962, ketika Nanik Setyarini telah berusia 14 tahun, ia rajin mengikuti latihan tari di Sriwedari. Setelah kira-kira tiga bulan berlatih, ia diperbolehkan magang menjadi pemain wayang orang "Sriwedari". Pada saat magang, dirinya hanya tampil sebagai penari pada pembukaan pertunjukan wayang orang, atau dikenal dengan sebutan *ekstra*. Tiga bulan kemudian, ia mendapatkan surat keterangan resmi menjadi anggota pemain wayang orang SriwedariSurakarta.

Setelah resmi menjadi pemain wayang orang "Sriwedari", Nanik Setyarini mulai mendapatkan peran tokoh wayang dari peran pembantu sampai peran utama. Pada mulanya, ia mendapatkan peran sederhana dan mudah dilakukan yakni sebagai *selir* (salah satu isteri raja) dan/atau peran-peran *ombyokan* (peran yang dibawakan oleh aktor secara bersama-sama). Atas prakarsa sutradara, dirinya dinaikkan perannya menjadi *bambangan*, seperti Nakula, Sadewa dan sebagainya, yang dapat dikategorikan sebagai peran yang sudah membutuhkan kecakapan gerak dan antawecana tokoh. Peran sebagai *bambangan* ini dilakoni dalam kurun waktu yang panjang, seperti peran tokoh Abimanyu dan Arjuna. Ketika peran *bambangan* yang dilakukan oleh aktor wanita mulai mendapatkan penilaian kurang pantas, maka peran ini dilakukan oleh pemain pria. Mulai saat itu, Nanik Setyarini mendapatkan peran-peran tokoh putri, yang pada puncaknya, ia mendapatkan peran sebagai Srikandi.

Seorang aktor wayang orang, selain mahir dalam hal gerak (tari), juga dituntut kemampuan melagukan tembang dan menyuarakan antawecana tokoh wayang untuk mendukung karakter tokoh yang diperankan. Dalam hal tembang dan antawecana, Nanik Setyarini tidak secara khusus belajar pada guru di luar Sriwedari, akan tetapi lebih banyak mengikuti latihan-latihan yang diadakan oleh pengelola wayang orang "Sriwedari" dan belajar secara mandiri. Untuk mendukung keaktoranannya, ia belajar pula tentang pengetahuan pedalangan, *unggah-ungguh* atau *udanegara*, dan kiat-kiat untuk menjadi pemain wayang orang yang handal. Pengetahuan dan berbagai pengalaman tersebut, kemudian dipraktikkan

dalam pertunjukan wayang orang di panggung, pada saat dirinya mendapatkan peran tokoh tertentu.

Nanik Setyarini juga pernah menjadi aktor pada grup kethoprak ABRI Kodam Tujuh Diponegara yang dipimpin oleh Kak Mulato. Dirinya dapat disejajarkan dengan aktor-aktor kethoprak terkenal seperti Yusup Agil, Marsidah, dan Asmarahadi. Grup kethoprak ini populer pada tahun 1970-an dan secara rutin mengisi siaran Radio Republik Indonesia di Surakarta. Pada grup kethoprak ini, Nanik Setyarini sering mendapat peran menjadi aktor penting, yakni peran antagonis. Prestasi keaktoran dalam seni kethoprak telah dicapai pada tahun 1970-an. Bahkan Asmarahadi mensinyalir bahwa peningkatan prestasi keaktoran Nanik Setyarini dalam pertunjukan wayang orang Sriwedarisangat dipengaruhi oleh prestasi keaktorannya dalam kethoprak (wawancara, 6 Oktober 2008).

Kesempatan Nanik Setyarini dapat tampil sebagai peran penting dalam pertunjukan wayang orang "Sriwedari", disebabkan oleh faktor internal dan eksternal. Secara internal, dirinya memiliki *gandar* (bentuk tubuh) yang ideal serta didukung dari kemampuannya mengekspresikan gerak (tari) tokoh wayang, melafalkan antawecana yang *wijang*, dan melantunkan tembang yang baik. Sedangkan secara eksternal, disebabkan karena para pemain andalan (primadona) wayang orang Sriwedarisering meninggalkan grup karena harus pentas di luar, memberikan peluang bagi Nanik Setyarini untuk menggantikan peran penting yang ditinggalkan Darsi dan Ratmi. Pada situasi tersebut Nanik Setyarini mendapat kesempatan untuk memerankan tokoh utama dalam lakon wayang orang "Sriwedari". Kesempatan seperti ini memberikan banyak pengalaman bagi Nanik Setyarini untuk menjadi pemain yang handal dalam memerankan tokoh-tokoh penting dalam pertunjukan wayang orang "Sriwedari". Kepiawaian Nanik Setyarini dapat dilihat dari hasil penelitian Budi Suwardi, yang dilakukan pada tahun 1973, yang menyatakan bahwa Nanik Setyarini menjadi pemain wayang orang Sriwedari klas I dalam peran Abimanyu, dan pemain klas II dalam peran Harjuna (1973:8). Pada saat tulisan ini disusun, beberapa anggota wayang orang Sriwedariberpendapat bahwa Nanik Setyarini telah menjadi pemeran Srikandi klas I pada grup wayang orang Sriwedari Surakarta. Terbentuknya keaktoran Nanik Setyarini juga tidak dapat dilepaskan dari peran dan dukungan suaminya, Subrata, yang merupakan aktor wayang orang Sriwedari yang handal.

Atas perhatian pemerintah terhadap pelaku pendukung pelestarian seni tradisi wayang orang, pada tahun 1986, Nanik Setyarini bersama 41 personil anggota wayang orang Sriwedari diberi status sebagai pegawai negeri sipil (PNS). Nanik Setyarini pensiun dari pegawai negeri, pada tahun 2003 pada usia 55 tahun. Setelah pensiun, ia masih dibutuhkan perannya dalam pertunjukan wayang orang Sriwedari. Kehadirannya secara rutin masih diperlukan karena diposisikan sebagai *sesepuh* yang dapat dijadikan sumber informasi untuk segala keperluan pertunjukan wayang orang Sriwedari. Menjelang masa pensiun dari pegawai negeri sipil, Nanik Setyarini dipercaya menjadi sutradara wayang orang Sriwedari. Ketika dipercaya sebagai sutradara, ia memiliki kiat agar lakon yang dipentaskan tidak *tumbuk* (diulang) dalam satu bulan. Persiapan lakon ditata dalam satu bulan, dengan mempertimbangkan pengunjung yang bakal menyaksikan. Setiap malam minggu, malam jumat, dan pada hari besar (bila ada), ditetapkan lakon *ageng* atau lakon baku. Sedangkan pada hari-hari biasa mengambil lakon-lakon *alit*, atau *carangan*. Dengan pertimbangan bahwa biasanya pada hari-hari tersebut lebih banyak pengunjung. Cara seperti ini juga sudah dilakukan oleh para sutradara, sebelum Nanik. Lakon-lakon *ageng* karyanya antara lain: *Bisma Gugur, Abimanyu Ranjap, Gathutkaca Gugur, Karno Gugur, Salya Gugur, Widoretna Larung, Sumantri Ngenger, Sumantri Leno, Parta Krama*. Sedangkan lakon-lakon *alit*, seperti: *Srikandhi Edan, Srikandhi Meguru Manah, Mustakaweni Maling, Kangsa Adu Jago, Sembadra Larung, Abimanyu Kerem, Semar Tambal, Endang Werdiningsih, Srikandhi Ngraman, Boma Maling*.

Keaktoran Nanik Setyarini dalam Pertunjukan Wayang Orang Sriwedari

Faktor penting dalam memerankan sebuah karakter tokoh adalah penghayatan jiwa tokoh yang diperankan, yang sumbernya dipengaruhi oleh psikologi aktor. Dalam memerankan karakter tokoh pada sebuah lakon wayang, aktor membawakan peran sedemikian rupa dengan harapan dapat menyentuh perasaan penonton. Aktor ketika memerankan tokoh di atas pentas dalam keadaan ekstase. Ia luluh menjadi satu dengan peran yang dibawakan.

Berikut ini keaktoran Nanik Setyarini melalui ekspresi pada saat memerankan Srikandhi pada lakon Gathutkaca Kembar dalam pertunjukan wayang orang Sriwedari

Surakarta. Srikandhi dalam konteks pertunjukan wayang orang merupakan salah satu figur *pethingan*. Artinya, Srikandhi ditampilkan sebagai wanita ksatria yang dalam penampilannya menggunakan asesoris sebagaimana layaknya seorang prajurit. Figur ini selalu hadir dengan kostum yang dilengkapi panah di punggungnya, apabila akan maju perang dilengkapi dengan senjata *cundrik* dan *gendhéwa*. Figur Srikandhi ditampilkan dengan gaya bicara yang lantang, wajah sedikit tengadah (*lanyap*), dengan irama gerak terolah dalam pola yang dinamis penuh tekanan. *Tandang* dan *trajang* (ketangkasan dan kepiawaian dalam bergerak) yang melekat pada bahasa tubuh pemeran Srikandhi secara ideologis berkaitan erat dengan *gandar*² atau postur tubuh penari.

Nanik Setyarini, ketika memerankan tokoh Srikandhi dalam pertunjukan wayang orang Sriwedari dilandasi oleh keahliannya dalam hal tari (gerak), antawecana, dan tembang, serta didukung oleh *gandar* yang istimewa, tata rias-busana, dan karawitan pakeliran.

Gerak Tari

Dalam bidang gerak (tari) yang diolah adalah tubuh, walaupun dalam pertunjukan wayang orang tidak membutuhkan banyak vokabuler gerak tari, namun tanpa gerak tidak terwujud sebuah sajian wayang orang. Gerak yang ada di panggung mempunyai motivasi dan alasan, sesuai tuntutan lakon, karakter dan penafsiran aktor. Gerakan di panggung dapat menunjukkan penggambaran watak peran, menyatakan perasaan, menarik perhatian, efek pictorial atau memberikan gambaran, membuat irama dan tempo. Gerak sebagai ekspresi karakter tokoh pada pertunjukan wayang orang tidak berbeda dengan gerak sebagai ekspresi pada tari; keterampilan harus mampu melahirkan pesona inderawi serta melahirkan *daya limuwih* yang dapat menggetarkan dan menggerakkan jiwa penonton. Semua gerak tersebut diwujudkan melalui tubuh. Oleh karena itu tubuh aktor menjadi faktor yang sangat vital dalam sebuah pertunjukan.

98

² *Gandar* ialah postur tubuh penari (*dedeg-piadeq*) sesuai dengan *wanda* peran atau perwatakan peran. *Gandar* selain dilihat dari idealisme tubuh penari (*mungguh*), juga diperhitungkan pancaran (*guwaya*) dan logatnya (*pasemon*); dalam tari disebut punya sinar (*duwé urup*) yang hidup sekalipun tidak sedang menari. *Gandar* adalah ukuran ideal berdasarkan tokoh wayang *purwa* yang digunakan untuk menentukan peran (*dhapukan*) atau pilihan jenis spesialisasi peran (Mulyatno, 1996:70).

Ungkapan gerak Nanik Setyarini sebagai Srikandhi ketika dalam kondisi emosional tinggi sering tidak menampilkan gerak *tan-wadhag*, tetapi lebih menampilkan tindakan praktis, gerak *wadhag* dan bahkan *wantah* yang ekspresif. Dalam kondisi demikian, ekspresi wajah mendominasi suasana, artinya ekspresi wajah tampak sangat kuat. Dalam konteks visualisasi gerak, kebebasan ini yang memungkinkan setiap pemeran Srikandhi dapat membangun karakter Srikandhi berdasarkan potensi yang dimilikinya. Oleh karena itu wajar bila setiap pemeran memiliki tafsir tentang karakter Srikandhi berdasarkan penafsirannya sendiri. Dalam membangun visualisasi karakter melalui *cak-cakan* relevan dengan postur dan bahasa tubuh yang dimilikinya, sehingga mampu melahirkan pesona inderawi serta melahirkan *daya limwih* yang dapat menggetarkan dan menggerakkan jiwa penonton.

Beberapa vokabuler gerak yang dilakukan Nanik Setyarini dalam memerankan Srikandhi dalam lakon Gathutkaca Kembar, yaitu (1) *sabetan*, (2) *srisig*, (3) *kebyok-kebyak sampur*, (4) *ulap-ulap*, (5) *tawing*, (6) *lumaksana*, dan (7) *perangan*.

1. Sabetan. Dalam konteks pertunjukan wayang orang, *sabetan* merupakan ragam gerak yang sering dilakukan, sebagai gerakan yang menghubungkan gerakan satu dengan gerakan yang lain. *Sabetan* untuk peran putri dalam pertunjukan wayang orang dilakukan sebagai *isèn-isèn* dalam menanti saatnya *tanjak*, ketika *gendhing* masih berbunyi sebelum *antawacana* dimulai. *Sabetan* juga biasa dilaksanakan setelah selesai *antawacana* atau akan *srisig* meninggalkan panggung.

2. Srisig. Gerakan *srisig* dilakukan dengan cara mengangkat kedua tumit, lutut sedikit ditekuk agar posisi tubuh agak merendah, kemudian melangkah ke depan secara bergantian dengan cepat. Gerakan ini dilakukan dengan posisi agak merendah (*mendhak*). *Srisig* dilakukan dengan sikap tangan yang bermacam-macam. Terkadang tangan tetap memegang *sampur*; pada saat perang, salah satu tangan memegang senjata. Biasanya *srisig* diawali dengan gerakan *kipat sampur* dan diakhiri dengan gerakan *kebyok kebyak seblak sampur*. Gerakan *srisig* secara umum berfungsi untuk berpindah dari posisi satu ke posisi lainnya, dalam konteks pembentukan desain lantai (*tata rakit gawang*). Gerakan ini juga disebut dengan gerakan *mabur*, karena dalam tradisi pertunjukan wayang orang untuk menggambarkan gerakan terbang digunakan gerakan *srisig*. Gerakan *srisig* memiliki kesan ringan, sehingga memiliki kemungkinan yang kuat untuk menggambarkan terbang. Gerakan

tungkai ringan dan cepat juga menimbulkan kesan rasa *trennginas* atau cekatan. Hal ini dapat diamati pada sebagian besar gerakan terbang menggunakan gerakan *srisig*

3. *Kebyok Kebyak Sampur*. Vokabuler ini sering dilakukan pada saat menjelang dan sesudah *antawacana* dalam menanti irama atau waktu berkaitan dengan tokoh-tokoh lain yang secara konvensi meninggalkan panggung terlebih dahulu. Pada prinsipnya gerak *kebyok kebyak sampur* merupakan *isèn-isèn* agar situasi panggung tidak kosong. Variasi gerakan lengan mengibaskan *sampur* memberikan kesan *sigrak*. Pelaksanaan gerak tersebut jika dibangun melalui arah pandangan mata serta wajah dengan dagu diangkat ke atas juga memiliki kesan *galak*. Dengan dagu diangkat ke atas maka kesan *galak* menjadi semakin kuat. Lintasan kain *sampur* yang dikibaskan dengan gerakan *kebyak* dan *kebyok*, dalam pengaturan tempo serta tekanan kuat, memberikan sentuhan emosional *sigrak*. Kesan yang muncul secara visual dari kibasan *sampur* adalah rasa bersemangat atau lebih mengungkapkan kesan tergesa-gesa.

4. *Ulap-ulap*. *Ulap-ulap* dilakukan dalam posisi kaki *tanjak* dengan sikap tubuh (*adeg*). *Ulap-ulap tawing* dilakukan ketika menanti selesainya narasi *janturan* atau *pocapan* dalang. Selain sebagai *isèn-isèn*, *ulap-ulap tawing* sering dilakukan ketika hadirnya peran yang lain. Kata *ulap-ulap* juga biasa disebut *ulat-ulat* yang berarti melihat; artinya, gerak tersebut juga ditangkap sebagai sikap yang waspada. Gerakan *ulap-ulap* dilakukan dengan mengangkat tangan kanan dan berhenti di depan dahi, tangan kanan bersikap *ngrayung*, tangan kiri nekuk *trap cethik*. Sikap dan gerakan ini mirip orang yang sedang silau melihat sesuatu.

5. *Tawing*. *Tawing* adalah gerakan salah satu lengan *nekuk* di depan dada, tangan bersikap *ngrayung* di dekat telinga. Gerakan *tawing* kadang-kadang dilakukan setelah gerakan *ulap-ulap*. Gerakan ini juga merupakan *isèn-isèn* dalam posisi ditempat, yang sering kali merupakan kelanjutan dari gerak *ulap-ulap*. Sikap *tawing* memberi variasi yang menguatkan *antawacana*. Gerakan *tawing* dalam konteks tertentu berfungsi sebagai ilustrasi dari ruang adegan pada saat penari hanya berdiri *tanjak*; pemain menjadi lebih dinamis ketika melakukan gerakan-gerakan *tawing*. Gerakan yang dilakukan dengan sikap berdiri tegak, pandangan tajam, dan wajah menghadap lurus ke depan, memberikan kesan emosional tentang ketenangan yang mendalam.

6. Lumaksana. Pada dasarnya gerakan *lumaksana* merupakan gerakan berjalan, ini sesuai dengan arti harfiah dari kata *lumaksana* yang artinya berjalan. Dalam arti konotatif, istilah *lumaksana* memiliki kesan halus atau indah, artinya berjalan dengan indah. *Mlaku*, *mlampah*, maupun *tindak* secara harfiah memiliki arti denotatif yang sama dengan istilah *lumaksana*, tetapi *lumaksana* dalam penerapannya hanya digunakan dalam konteks sastra dan pertunjukan. Dalam pertunjukan wayang orang figur Srikandhi melakukan gerak *lumaksana* terdiri dari *lumaksana lèmbèhan sampur*, *lèmbèhan kanan-kéring*. *Lumaksana lèmbèhan sampur* adalah penggambaran gerak berjalan dengan mengayunkan tangan, kedua tangan tetap memegang *sampur* (*miwir sampur*). Bentuk gerak *lumaksana lèmbèhan* dilihat secara visual menggambarkan orang sedang berjalan penuh keyakinan, ketegasan, dan semangat.

7. Perangan. Realisasi dari konflik yang diungkapkan dengan pola gerak perang dapat digolongkan menjadi dua macam, yaitu perang dengan tangan kosong dan perang dengan senjata. Pelaksanaan perang berdasarkan tingkat emosional dari masing-masing peran, pola gerak perang tangan kosong sering digunakan pada awal perang, dilakukan berulang kali dalam bentuk sederhana, yaitu pukul kanan pukul kiri, *éndha* (menghindar) ke kanan dan *éndha* ke kiri; pola ini dinamakan *éndhan*. *Jeblos* (tukar tempat), bila dilakukan pengulangan, dalam pertunjukan wayang orang dinamakan perang *jeblosan*. Pola *perangan* ini seringkali dilakukan berulang dengan perubahan posisi berputar hingga empat arah, yang dalam pertunjukan wayang orang dinamakan perang *prapatan*. Pola *prapatan* bila dilakukan dengan senjata keris atau *cundrik* lazim disebut perang *mandras* (Nanik Setyarini, wawancara 28 Agustus 2008).

Variasi perang yang dilakukan antara lain: (1) perang *éndhan*, (2) perang *jeblosan*, (3) perang *èrèk-èrèkan*, (4) perang *prapatan*, (5) *sikutan*, (6), dan *colongan*.

1. **Perang *éndhan*.** *Éndhan* berasal dari kata Jawa *éndha*, artinya menghindar. Akhiran “an” yang melekat pada kata *éndhan* mengubah arti menjadi pola, karena gerakan *éndha* dilakukan berulang kali dalam sebuah adegan. Dalam sajian lakon *Srikandhi Tandang* pada adegan perang yang menggunakan pola *éndhan* dapat diamati pada saat Srikandhi berperang melawan Mustakaweni. Dalam lakon *Gathutkaca Kembar* yang disajikan oleh Wayang Orang Sriwedari, pada adegan perang Srikandhi maupun Mustakaweni menggunakan keris Pola *éndhan* digunakan setelah kedua pemain

berhadapan kemudian saling menusuk dan menghindar. Pola gerak ini dimulai dari adu kiri *kebyok sampur*, kemudian *kebyak sampur* bersama-sama, selanjutnya Srikandhi menusuk Mustakaweni. Mustakaweni menghindar ke samping kanan dan kiri, menghindari tusukan. Setelah menghindar, Mustakaweni berganti menyerang Srikandhi dengan tusukan kerisnya. Srikandhi menghindar dengan cekatan sambil menangkis serangan berikutnya. Kesan yang muncul dari gerakan yang dilakukan adalah tangkas dan waspada.

2. ***Pola jeblosan.*** Pola perangan *jeblos* merupakan gerakan yang dilakukan pemeran wayang orang dengan cara saling menerjang sehingga kedua pemain pindah posisi. *Jeblosan* artinya saling menembus atau saling menusuk (*jeblos*, artinya tembus, *butul*). Gerakan ini dilakukan dalam adegan perang untuk menggambarkan serangan yang saling tidak mengena, sehingga pemeran bertukar tempat atau posisi. Gerakan yang dilakukan dengan cepat dan saling menyerang memberikan kesan *sereng, ganas*, dan agresif.
3. ***Pola èrèk-èrèkan.*** Pola *èrèk-èrèkan* merupakan bentuk perang yang dilakukan dengan saling mendesak dengan serangan dalam satu garis lurus. Gerakan dilakukan dengan arah linier, serangan dengan menggunakan keris atau *cundrik* yang saling ditusukkan sehingga berbenturan. Pola ini sering digunakan dalam perang *mandras* dengan berbagai tokoh. Pola ini dapat diamati dalam perang Srikandhi melawan Mustakaweni. Pola *èrèk-èrèkan* merupakan pola yang sering digunakan dalam berbagai perang untuk menggambarkan sikap waspada. Kedua tokoh yang terlibat dalam adegan bergerak seolah-olah saling mewaspadai dan mencari kelengahan lawan. Pola gerak *èrèk-èrèkan* memiliki kesan agresif.
4. ***Pola Prapatan.*** Pola perang *prapatan* pada dasarnya berakar pada penggarapan ruang dengan menggunakan empat arah penjuru. Hal ini seringkali dikaitkan dengan filsafat *kéblat papat lima pancer*. Penari atau pemeran melakukan gerak *perangan* dengan pola lantai empat penjuru. Ruang yang dibentuk memberikan kesan sebuah pergulatan yang pekat dan kuat, sehingga memunculkan kesan tangguh pada pemeran yang terlibat dalam peperangan. Pola *prapatan* dapat diamati pada adegan perang Srikandhi dengan Mustakaweni dalam lakon *Gathutkaca Kembar* yang disajikan oleh

Wayang Orang Sriwedari Surakarta. Pemeran Srikandhi dan Mustakaweni menggunakan *cundrik* untuk saling menyerang. Pola yang digunakan adalah pola *jeblosan*, *éndhan*, *èrèk-èrèkan*, dan *colongan* secara bervariasi dalam pola *gawang prapatan*. Pola *prapatan* membangun kesan *sereng* dan *ruket*, ini dibangun melalui penggarapan ruang yang berakar pada empat arah.

5. **Pola sikutan.** Pola *sikutan* merupakan bentuk gerakan menyerang dengan menggunakan siku. Pola ini melekat pada bentuk perang tangan kosong maupun dengan keris (*cundrik*). Gerakan ini dilakukan oleh pemeran Srikandhi ketika berperang melawan Mustakaweni. Dalam adegan perang Srikandhi menyerang Mustakaweni dengan menggunakan *gendhéwa*, sedangkan Mustakaweni dengan sigap menangkap lengan Srikandhi kemudian menelikungnya. Srikandhi membalikkan tubuhnya seraya melepaskan telikungan tersebut dengan siku kirinya. Gerakan *sikutan* dalam adegan perang Srikandhi–Mustakaweni membangun kesan *sereng* (*ganas*) atau agresif. Gerakan yang dilakukan dengan tempo cepat mencerminkan ketangkasan yang didukung dengan pengaturan tempo gerak serta ketegangan otot yang konstan dan terkendali.
6. **Pola colongan.** *Colongan* artinya mencuri. *Colongan* merupakan pola gerak perang yang menggambarkan saling mencari kelengahan lawan, yaitu dilakukan dengan menyerang dari belakang. Pola gerak ini dimulai dari menepis serangan, menangkap lengan, kemudian memutarnya hingga tubuh yang diserang terbalik. Pada saat tubuh yang diserang terbalik, ia menusuk dari arah belakang, tetapi musuh yang ditusuk dengan cepat menghindar. Pola ini dilakukan secara bergantian. Sebagai sebuah pola gerak yang bersifat *wadhag*, pola *colongan* juga bersandar pada unsur situasi dramatik yang dibangun melalui komunikasi gerak secara *wantah*. Menyerang dari arah belakang musuh, dapat menimbulkan kesan ”mengalahkan musuh dengan cara memanfaatkan kelengahan.”

Antawacana dan Tembang

Wayang wong mempunyai cara pengucapan yang digayakan yang disebut antawecana. Ada perbedaan volume, intonasi, dan warna suara hampir untuk setiap peran pria dan wanita,

diadakan pembedaan gaya bicara antara peran pria halus, gagah, dan kasar, antara wanita yang lembut maupun genit, antara ksatria dan raksasa. Vokal dalam pertunjukan wayang orang ada dua bentuk, yaitu dialog secara verbal lazim disebut antawecana, dan dialog dalam tembang. Vokal tembang dalam pertunjukan wayang orang penting. Dialog dalam tembang yang lazim digunakan adalah tembang Macapat dalam bentuk *palaran*, dan *uran-uran*. Aktor wayang orang dalam melantumkan tembang, nadanya menyesuaikan gamelan Jawa laras Slendro atau Pelog. Irama dan lagunya selaras dengan gamelan, ciri struktural tembang-tembang Macapat sangat perlu dimengerti karena menjadi dasar dalam membuat syair ketika dialog dalam tembang. Dialog dalam tembang, fungsi dalam unsur lagu dan kejelasan pengucapan syairnya (sastra) sama-sama penting. Pengaturan pernapasan diperlukan agar suara tetap dapat menyampaikan kesan dan pesan yang diperlukan. Dialog seorang aktor ketika tampil di atas pentas, selain membawa informasi tentang pikiran, sikap, dan respon terhadap suatu kondisi, juga memberikan informasi tentang sikap emosi, intelegensi, serta status sosial peran yang dibawakannya. Secara teknis, kontrol suara seorang aktor sangat erat hubungannya dengan kondisi fisik dan mentalnya, disamping ketrampilan mengatur peralatan suara itu sendiri.

Secara ringkas, kemunculan seorang pemain atau aktor di panggung, memberikan hal-hal sebagai: ekspresi perwatakan, menunjukkan *mood* atau kondisi emosional yang diperankan, memapankan hubungannya dengan jalan cerita, mencerminkan kerja sama yang baik antara sesama pemeran. Vokal dalam bentuk *antawecana* menjadi unsur yang paling baku dalam pertunjukan wayang orang. Tinggi-rendahnya nada, cepat-lambatnya tempo, serta penggunaan warna suara, sesuai dengan karakter tokoh yang diperankan. Penggunaan kata-kata atau kalimat memberikan corak bahasa yang indah serta mempunyai efek yang dalam terhadap pendengaran. Bahasa yang digunakan dalam dialog maupun tembang adalah bahasa Jawa yang memiliki tiga tingkatan yaitu bahasa *ngoko*, *kromo madyo*, *kromo inggil* dan masih ada bahasa Jawa kuna dan Kawi, diterapkan sesuai dengan tingkatan sosial tokoh serta suasana yang dibutuhkan.

Berikut ini dialog Srikandhi dengan Drupadi pada adegan *Keputrèn* Amarta dalam lakon *Gathukaca Kembar* yang dipergelarkan pada tanggal 30 Januari 2006 di Gedung

Wayang Orang Sriwedari Surakarta. Paparan antawecana dan tembang tidak disajikan secara terpisah namun disajikan berurutan berdasarkan urutan sajian pada *lakon*.

- Drupadi:* *Yayi Wara Srikandhi!*
- Srikandhi:* *Kula wanten dhawuh pangandika Kakangmbok Ratu.*
- Drupadi:* *Sira ora ndak-timbali, ana wigatiné apa Yayi Srikandhi?*
- Srikandhi:* *Kakangmbok, sinten ingkang badhé sowan dhateng Candhi Saptaharga, sedaya sesaji sampun samekta, mila kula badhé cumadhong dhawuh wonten ngarsa Paduka. Lho... kok kalawau saklébatan mentas wonten tamu.*
- Drupadi:* *Pancèn Yayi, sowané Kaki Prabu Gathutkaca.*
- Srikandhi:* *Wonten wigatos punapa Kaki Prabu Ganthutkaca sowan ngarsanipun Kakangmbok Ratu?*
- Drupadi:* *Diutus Simuhun Prabu Puntadéwa kang supaya ngampil Jamus Kalimasada kanggo ngèstrèni mbangun Candhi Saptaharga.*
- Srikandhi:* *Lho kok anèh, mbangun candhi kok mawi Jamus Kalimasada? Kamangka Jamus Kalimasada menika minangka pepundhèning para Pandhawa, kedahipun boten mawi. Punapa sampun diparingaken Kaki Prabu Ganthutkaca?*
- Drupadi:* *Uwis, Yayi.*
- Srikandhi:* *É... Iha dalah . . . (membalikkan tubuhnya sambil mengibaskan kain samparan ditangkap tangan kiri, kemudian srisig cepat sambil membawa kain samparannya).*

Antawacana tersebut disusun oleh pemeran, sehingga tampilan karakter dan suasana yang diinginkan dalam adegan tercapai dengan baik. Bahasa dalam dialog antara Srikandhi dan Drupadi jika diperhatikan tampak bahwa Srikandhi datang tanpa dipanggil. Akan tetapi jika melihat visual dalam pertunjukannya, Srikandhi tampil dengan *srisig*, pandangan tertuju pada arah jalan yang dilewati tamu (Gathutkaca) pada saat meninggalkan tempat, akan dapat menangkap sesuatu yang ada pada pikiran Srikandhi. Dengan demikian penonton lebih dahulu mengetahui maksud kedatangannya di tempat itu, melalui ekpresi gerak dan akting, sebelum maksud kedatangannya terungkap melalui bahasa. Peran *antawacana* pada adegan ini berfungsi untuk mempertajam ekspresi yang diungkapkan melalui unsur gerak.

Dialog dengan tembang yang dilakukan Nanik Setyarini saat memerankan Srikandhi pada lakon Gathutkaca Kembar, lagunya membawa kesan rasa *sereng*, sastranya berisi

tentang kehendak untuk meminta kembali Jamus Kalimasada. Teks tembang Durma tersebut adalah:

Pada Pertama:

Srikandhi : *Duratmaka (ngabyantara ya..?) mamungsa ingkang culika (He .)
Sapa arani reki (adhuh larase...sambil kepalanya ke belakang
kemudian kembali.)
Mara ge balekna
Sira ja sembrana (hayo kowe sapa)*
Mustakaweni : *Ya ingsun Mustakaweni (S: Mus...takaweni)
Dedumung ingwang (S: omahmu ngendi Mustakaweni?)
Imaimantaka nagri. (S: O..Imaimantaka?)*

Pada Kedua:

Mustakaweni: *Balik sira nututi ngarsa aminta (S:mesthi wae tak jaluk)
Pusaka kang ingsun ampil
Tangeh sun ulungna(S: piye-piye ra mbok ulungne? Kuwi dhuweke
sapa?)
Ketogna kridhanira
Sun ladeni ing ajurit (S: we...nantang iki)*
Srikandhi : *Heh temen dhusta
Maling julig sun ladeni.*

Tembang *Macapat* Durma memiliki watak *sereng*, *nepsu mathuk kangge medharaken raosing manah ingkang sereng, gregeten utawi carios perang*. (Darsono,2001:29). Maknanya menjiwai karakter dinamis, dan untuk menggambarkan kemarahan. Lagu Durma telah membawa kesan dinamis dan suasana *sereng*. Sastra tembang pada lagu, dapat berubah sepanjang tidak menyalahi ciri struktural tembang macapat Durma. Hal ini dilakukan oleh Nanik Setyarini. Berdasarkan pengamatan, Nanik Setyarini dalam memerankan Srikandhi pada adegan perang dengan Mustakaweni selalu memakai palaran Durma yang syair tembangnya beberapa gatra berbeda. Pada saat wawancara dilakukan memberi syair tembang Durma juga tidak sama. Perbedaannya hanya pada gatra 2, 3, 4 dan 5, pada *pada* pertama.

Dalam melakukan perang, Nanik Setyarini memberi kekuatan ekspresinya dengan vokal yang seringkali bersuara "é" dalam nada tinggi. Ekspresi ini menambah kesan menantang dan menambang rasa *sereng* pada peperangan yang dilakukan. Nanik sebagai pemeran Srikandhi memberi *isen-isen* pada jeda waktu tembang. Pada tembang Durma *pada* pertama setelah *gatra* pertama. *Isen-isen* vokal seperti yang dipaparkan di samping teks

tembang. Gerak Srikandhi yang diperankan oleh Nanik Setyarini, pada saat berdialog, kepala bergerak seakan tidak disadari atau dibuat-buat. Gerakan kepala ini terbawa oleh dorongan dari ungkapan batin yang muncul secara otomatis, gerakan dengan tempo dan volume gerak dipengaruhi oleh permasalahan yang diucapkan. Seperti pada adegan Srikandhi dengan Mustakaweni pada saat Palaran Durma. Nanik Setyarini sebagai Srikandhi sampil *nembang* pada *pada* pertama *gatra* ke tiga, mukanya tengadah /ke atas (Jawa: *ndhangak*) pelan-pelan sambil menanti *seleh gendhing/gong* yang telah diberi aba-aba oleh kendhang *kawahan*, tepat pada *gong* gerak kepala maksimal ke belakang hingga muka menghadap ke atas. Gerakan tersebut dilakukan dengan menikmati bunyi karawitannya (Jw. *ngematke gendhing*). Dalam sikap tersebut Nanik Setyarini memberi *isen-isen* dengan mengucapkan “*adhuh laraséééé*”. Sikap kepala segera kembali ketika akan melagukan tembang pada *gatra* ke empat. Pada peristiwa ini posisi Srikandhi tampak hidup melalui *isen-isen* dengan vokalnya. Sebaliknya ketika Srikandhi melantumkan tembang, ekspresi Mustakaweni banyak menggunakan gerakan tari.

Tata Rias dan Busana

Tata rias wajah Srikandhi memakai *sogokan*.³ Sebenarnya *sogokan* merupakan tiruan atau penebalan dari anak rambut (*sinom*) yang tumbuh di pelipis. *Sogokan* selalu disambung dengan penebalan rambut di depan telinga atau *godhèg*. Alis dipertebal dengan guratan garis alis. Di antara alis kanan dan kiri terdapat rias dinamakan *laler méncok*. Dengan *sogokan* dan *godhèg* menjadikan bagian-bagian muka tampak jelas bentuknya, bahkan dapat memunculkan karakter. Rias pada bagian pipi dioleskan perona pipi berwarna merah, sedangkan pada pelupuk mata dioleskan *eye sadhow.m* Pangkal tumbuhnya bulu mata bagian atas serta bawah, ditebalkan dengan garis hitam, untuk mempertajam pandangan mata. Penebalan garis mata sampai pada sisi luar mengarah ke pelipis, disebut *sipat*.

Busana Srikandhi berkain *samparan*⁴ *putrèn*. Bagian tubuh Srikandhi menggunakan *mekak* berwarna merah; merah cabe atau merah manyala, warna *sampur* biru.. Aksesoris

³ *Sogokan* adalah satu bentuk hiasan yang ada di pelipis (kanan dan kiri) sebagai pembatas garis wajah.

⁴ Kain *samparan* adalah model berkain dengan bagian ujung kain terurai ke lantai sepanjang kira-kira satu sampai dua langkah kaki penari. Kain yang terurai ke lantai, ini pemakaian lazim

busana seperti *janur éndhong* dan *janur slépé* warnanya sama dengan *mekak*, adapun motif hiasannya bermotif *kembangan ceplok*. Kain yang dipakai Nanik Setyarini bermotif *parang latar putih*, ada *grodha*-nya.

Samparan pada pertunjukan tari maupun wayang orang merupakan bagian tata-busana yang berfungsi sebagai properti. Pengolahan properti *samparan* menuntut kaki maupun tungkai dapat aktif menggerakkan atau mengekspresikan. Gerak kaki dalam mengolah *samparan* menggunakan telapak kaki dan jari-jari kaki. Arah telapak kaki dalam melempar *samparan* mempengaruhi arah jatuhnya *samparan*. Kekuatan tekanan kaki mempengaruhi pola kibasan maupun tempo jatuhnya kain *samparan*, dan tampak ada permainan dinamika gerak di samping ada permainan ruang dan waktu. Srikandhi sebagai prajurit wanita, *samparan* berfungsi sebagai media untuk mengekspresikan situasi dramatik tertentu, kemarahan, kesigapan, kegarangan, dan agresifitas Srikandhi dalam adegan tertentu. *Samparan* dalam adegan tertentu mengekspresikan perubahan situasi emosional dan situasi dramatik. *Samparan* dalam kondisi tertentu, misalnya untuk berjalan, tidak cukup dilempar ke belakang dengan kaki agar tidak menghalangi langkah kaki pada saat berjalan, tetapi dapat juga dipegang dengan tangan kiri.

Rasa Musikal atau *Gendhing*

Akselerasi tempo musikal dengan tempo gerak memberikan penguatan terhadap tumbuhnya ekspresi rasa gagah dan tegar. Hal ini dapat diamati pada pelaksanaan gerak *lumaksana* yang diiringi dengan *gendhing* berbentuk *srepeg* atau *sampak*. Rasa meluap-luap (*daya-daya*), bersemangat yang muncul dari rasa *gendhing srepeg* atau *sampak* memberikan tekanan yang kuat pada aksentuasi tubuh yang bergerak. Tempo gerak yang melekat pada gerakan kaki sesungguhnya mendapatkan dukungan yang kuat dari tekanan dinamik yang melekat pada *gendhing srepeg* maupun *sampak*. Dalam tradisi pertunjukan wayang biasanya *srepeg* maupun *sampak* digunakan dalam adegan yang cepat, bersemangat, bahkan dalam konteks adegan yang memiliki rasa *sereng* atau *kenceng*.

berada di antara kaki kanan dan kiri (Jawa: *dilangkahi*).

Simpulan

Nanik Setyarini memiliki disiplin diri yang tinggi dan menguasai cara-cara menggunakan suara, tubuh, muka, dan alat-alat ekspresi secara khas dan ahli. Sistem magang yang tekun dan waktu belajar yang panjang menjadi proses belajar yang berarti. Sejak kecil, Nanik Setyarini membiasakan mengamati dan menghayati apa-apa yang dilakukan oleh seniman pendahulunya..

Keatoran Nanik Setyarini berangkat dari kesenangannya terhadap wayang, kemudian baru belajar menari untuk dapat menjadi pemain wayang orang. Melalui pilar-pilar panggung, dengan mengikuti latihan-latihan yang diadakan oleh pengelola wayang Sriwedari, beliau belajar dan mendapatkan ilmu pengetahuan, tentang *unggah-ungguh*, *udanegara*, dan segala pengetahuan tentang karakter wayang. Motivasi ingin dapat memerankan berbagai karakter tokoh, menjadi pemacu dalam memperhatikan para aktor seniornya. Melihat dengan teliti segala yang terjadi di atas panggung melalui pilar-pilar panggung. Popularitas Nanik Setyarini dalam wayang orang mendapat pengaruh dari keikutsertaannya dalam grup kethoprak Kodam Tujuh Dipanegara pimpinan Kak Mulata.

Ekspresi yang terwujud dalam pertunjukan yang dilakukan Nanik Setyarini adalah wujud tafsir yang subyektif dan terjadi pada saat proses pertunjukan berlangsung. Artinya ketika di atas pentas Nanik Setyarini benar-benar luluh dengan tokoh yang dibawakan, hanyut dalam suasana alur cerita yang berlangsung. Gerak yang dilakukan dalam pertunjukan bukan sebuah gerak yang sederhana, gerak sehari-hari, tehnik atau pantomime. Lebih dari semua itu, ia gerak dalam bentuk yang paling murni yang mengalir dari sumber yang paling dalam dan tertuang secara imajinatif. Gerak yang tampak adalah perwujudan dari perasaan dan khayalannya ke dalam karakter yang dibawakan. Oleh karena itu Nanik Setyarini berpendapat bahwa faktor yang paling penting dalam memerankan sebuah karakter adalah penghayatan jiwa tokoh yang diperankan, yang sumbernya dipengaruhi oleh psikologi aktor, dengan segala kreativitasnya.

Kepustakaan

A. Pustaka Buku

- Budi Suwardi, 1973. *Pergelaran Wayang Orang Sriwedari di Surakarta*, Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta, Tugas Sarjana Muda.
- Darsono, 2001. *Bahan Ajar Matakuliah Tembang I*, STSI Surakarta, Laporan Hibah Pembelajaran.
- Eka D. Sitorus. 2002. *The Art of Acting Seni Peran untuk Teater, Film dan TV*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Eka Santosa, 2004. "Metode Kerja Seorang Aktor" dalam *Arista* Majalah Informasi Seni dan Pendidikan Seni. Pusat Pengembangan Penataran Guru (PPP) Kesenian Yogyakarta.
- Hersapandi. 1999. *Wayang Wong Sriwedari, Dari Seni Istana Menjadi Seni Komersial*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Konstantin Stanislavski, 1980. *Persiapan Seorang Actor*, diterjemahkan oleh asrul Sani. Pustaka Jaya Jakarta.
- Mamik Widyastuti, 2006. "Pencitraan Srikandhi Dalam Pertunjukan Wayang Orang Surakarta", Tesis STSI Surakarta.
- _____, 2007. *Laporan Pemagangan Pembelajarann Antawecana. Laporan Pemagangan Dosen STSI Surakarta*.
- Nora Kustantina Dewi, dkk. 1997. "Peranan Tari dalam Seni Pertunjukan Wayang Wong Sriwedari Surakarta." Laporan Penelitian kelompok STSI Surakarta.
- Nur Iswara. 2003. "Keaktoran Sebagai Wacana Budaya Teater" dalam *Imaji*, Jurnal Seni dan Pendidikan Seni. Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta.
- R.M. Soedarsono, 1997. *Wayang Wong Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Rusini, 1994. "Rusman Gathukaca Sriwedari, Sebuah Biografi (1926-1990)". Tesis, Universitas Gajah Mada Yogyakarta
- SD Humardani. 1982/1983. *Kumpulan Kertas tentang Kesenian*. Surakarta: Proyek ASKI Surakarta, Proyek pengembangan IKI.
- Soepomo Poedjosoedarmo, Gloria Soepomo, Lagiyem, a. Suharno, 1986. *Ragam Panggung dalam Bahasa Jawa*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Dep P dan K Jakarta

- Sri Martati. 1986. "Antawacana Wayang Wong Gaya Surakarta." Kertas diajukan untuk persyaratan memperoleh Ijazah Seniman Karawitan pada Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta.
- Sutarno Haryono, 1998. "Penyutradaraan Wayang Wong Sriwedari." Laporan Penelitian STSI Surakarta.
- Umar Kayam, 1991. Amatirisme dan Profesionalisme Wayang orang Punggung. Makalah Sarasehan Festival WOPA Indonesia.

B. Audio Visual

- Mamik Widyastuti. 2006. *Gathukaca Kembar*. Wayang Orang Sriwedari Surakarta, pertunjukan tanggal 30 Januari 2006. VCD dokumentasi peneliti.
- 2007. *Trah Saptaharga*. Wayang Orang Sriwedari Surakarta. Dipertunjukkan tanggal 13 Desember 2007. VCD. dokumentasi peneliti
- Pustaka Pandang Dengar Jurusan Tari ISI Surakarta, 2008. *Gujali Suta*. Wayang Orang Sriwedari Surakarta.