

## PERAN PENDIDIKAN TARI PUTRI KLASIK GAYA YOGYAKARTA BAGI PEREMPUAN JAWA, DULU DAN KINI

T. Narawati\*

### ABSTACT

This paper is a research report concerning Rama Sas, one of the great classical master dancers and choreographers of the court of Yogyakarta. As a boy, he had to master the female dancing because of the court rule that women of the aristocrat cannot appear in public in a wayang wong dance drama production. So because of his beautiful face, slender body, and delicate appearance, Rama Sas became a court dancer specializing in female characters. Women of the aristocrat concentrated on bedhaya and srimpi female dances. Due to the court restriction, women of the aristocrat were not allowed to move and act freely like men. This is a problem of gender of course. Rama Sas knew this problem and successfully tried to choreograph dances for women.

**Key words:** Rama Sas, tari klasik, bedhaya.

### PENGANTAR

Dalam seni pertunjukan terekam tatanan hidup dan tatanan moral yang berkembang dan merefleksikan dari waktu ke waktu. Karya seni, dalam hal ini tari, adalah media penyampaian perasaan emotif manusia yang berhubungan erat dengan tatanan moral dari satu fase sejarah. Permasalahannya adalah, dalam kaitan sejarah, bagaimana tari berubah, mengapa berubah, apa atau siapa yang menjadi agen perubahan (*agent of change*) (Soedarsono, 2002).

Tari Jawa sampai sebelum kemerdekaan dikenal dua tradisi tari, yakni (1) tari klasik dan (2) tari rakyat. Tradisi tari klasik tumbuh di kalangan istana, baik istana Yogyakarta maupun Surakarta. Adapun tari rakyat berkembang di kalangan rakyat. Sejarah pula yang membagi

dua budaya istana Jawa menjadi dua gaya, yakni Gaya Yogyakarta dan Gaya Surakarta. Keduanya terpecah semenjak dicituskannya perjanjian Giyanti pada tahun 1755 yang membagi Kerajaan Mataram Islam menjadi Kasunanan Surakarta Hadiningrat dan Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat (Soedarsono, 1997).

*Wayang wong* adalah pusaka istana Yogyakarta dan *Bedhaya Ketawang* adalah pusaka istana Surakarta. *Wayang wong* dan *bedhaya* pada masa sebelum kemerdekaan adalah genre tari yang wajib diikuti oleh para putra dan putri "priyayi". Mengenai keterkaitan antara budaya "priyayi" dengan tari Jawa, Soedarsono dalam *Looking Out: Perspective on Dance and Criticism in Multicultural World* (1995) berkomentar sebagai berikut:

\* Staf Pengajar Universitas Pendidikan Indonesia Bandung dan Ketua Program Studi Pendidikan Seni Sekolah Pascasarjana Universitas Pendidikan Indonesia

"... they [the Javanese priyayi] believed that from learning Javanese dance we could also learn Javanese etiquette, ethics, moral, and stories of our legendary ancestors. In this way, Javanese dance became a part of Javanese education for children, especially among the aristocrats" (David Gere, ed., 1995:59).

Hal ini juga ditegaskan lagi oleh Soedarsono dalam pidatonya pada *The Fukuoka Asian Cultural Prize 1998 Forum*, ketika ia mendapat penghargaan internasional dalam bidang seni dan budaya dari Jepang, sebagai berikut:

"Until the end of 1950s, my main purpose in learning Javanese dance was not in becoming a professional dancer. It was rather associated with spiritual education. Javanese parents insisted on their children learn Javanese dance out of a hope that their children would learn refined behavior, Javanese etiquette, and a very complex stratification of the Javanese language which has eleven different strata of expression" (1998:63).

Kesaksian seorang ilmuwan-budayawan yang aristokrat tersebut makin menguatkan dugaan bahwa tari dalam lingkungan "priyayi" Jawa dipergunakan sebagai media pendidikan untuk pendalaman dan penghayatan terhadap nilai-nilai kebangsawanan. Hanya saja, berbeda dalam materi tari yang harus dipelajarinya. Para putri bangsawan diharuskan mempelajari tari-tari putri klasik yang termasuk pada genre *bedhaya* dan *srimpi*, sedangkan putra bangsawan diharuskan belajar drama tari *wayang wong*. Penelaahan lebih lanjut menampakkan bahwa genre *wayang wong* dikhususkan bagi laki-laki sehingga peran perempuan pun dahulu dimainkan oleh laki-laki, sedangkan genre tari *bedhaya* dikhususkan untuk perempuan (Soedarsono, 1990).

Dengan demikian, budaya tari yang terdapat pada lingkungan aristokrat (baca tari klasik) secara kultural telah menggariskan perbedaan peran gender. Perlakuan terhadap para penari yang berlainan jenis itu sangat jelas dibedakan. Untuk menjalani sebagai seorang penari *bedhaya*, seorang perempuan diharuskan

mengikuti serta taat pada seperangkat tata krama yang sangat ketat (Dewi, 1994), sedangkan penari laki-laki pada *wayang wong* tidak. Padahal, kedua tarian itu memiliki status yang sama, tetapi mengapa perlakuan pada penarinya dibedakan, apa artinya itu? Ideologi gender mengkaji bahwa gender bukan hanya perbedaan kelamin, tetapi secara gender membedakan tempat, waktu, alat-alat, tugas-tugas, bentuk-bentuk, wicara, gerak-gerik, dan persepsi yang di-hubungkan dengan lelaki. Dengan demikian, fenomenanya, perempuan penari istana dipinggirkan dan dianggap tidak sederajat dengan penari laki-laki walaupun sama-sama berperan sebagai penari istana.

Keterhubungan ini membentuk gender sosial karena ia secara khusus terikat pada tempat, tatanan sosial, dan waktu tertentu. Disebut gender kedaerahan karena rangkaian penghubungan itu khas pada sekelompok masyarakat di wilayah tertentu (Ilich, 1998:3).

Tari sebagai sebuah produk masyarakat (Hauser, 1985:547-561) sudah tentu akan mencerminkan budaya masyarakatnya, nilai-nilai yang dikandung oleh masyarakat penyangga budayanya itu sendiri. Perubahan yang terjadi dalam sebuah produk masyarakat, tidak akan lepas dari pengaruh internal maupun eksternal yang melanda masyarakat itu sendiri. Untuk itu, diperlukan pemahaman tari dilihat dari bentuknya (teks) dan secara kontekstual perlu dilihat keterkaitannya dengan aspek yang mempengaruhi pertumbuhan-kembangannya (Putra, 2000:399-432).

Apabila tradisi tari klasik tumbuh di kalangan "priyayi", tradisi tari rakyat tumbuh di kalangan masyarakat petani dan nelayan. Secara sosiologis, masyarakat dari kalangan istana dan kalangan rakyat itu memiliki tradisi yang berbeda yang dapat dikategorikan sebagai tradisi besar dan tradisi kecil. Karena tradisi yang berbeda, masing-masing memiliki gaya hidup yang berbeda, cita rasa yang berbeda, dan tentu saja keduanya mempunyai standar nilai estetis yang berbeda pula. Dengan demikian, citra perempuan yang terpancar dari kedua tradisi tari tersebut akan berbeda pula.

Penari tari rakyat sering dicurigai sebagai sosok penghibur yang berkedok sebagai *ledhek* atau yang merangkap dua peran, yaitu sebagai *ledhek* dan sebagai penghibur. Tidak heran apabila Thomas S. Raffles dalam bukunya *The History of Java* (1817, cetakan kedua 1965) merekam fenomena *ronggeng* dalam pertunjukan tari rakyat di Jawa (Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur dan Madura) bahwa citra perempuan dalam *ronggeng* tidak ubahnya bagai perempuan pekerja sex.

Apabila dilihat lebih teliti, justru *ledhek* yang dikonotasikan negatif oleh sebagian masyarakat mempunyai makna sakral dalam upacara tanam padi di masyarakat agraris. Nilai positif ini kurang dipahami dan dikenal oleh sebagian besar masyarakat saat ini, bahkan hanya nilai negatifnya yang banyak didengar oleh masyarakat umum. Tentu saja, dalam hal ini, *ledhek* dirugikan karena sebutannya yang negatif dapat menempatkannya pada posisi yang terpinggirkan di masyarakat (Nugraheni, 2000).

Berbeda dengan tari rakyat, produk tari dari kalangan istana senantiasa terlihat anggun, halus, bergerak dengan perlahan dan penuh pengendalian diri. Sebut saja tari *bedhaya* yang dapat dikatakan sebagai induk tari klasik putri Jawa; dilihat dari gerak yang dilakukannya sangat perlahan, penuh tatanan yang menampilkan kehalusan. Ini berarti bahwa gerak seorang perempuan yang ideal, seperti halnya juga seorang putri dari keraton, diharuskan untuk selalu bersikap anggun, berbicara halus, bergerak perlahan, dan penuh pengendalian diri. Karena datangnya dari istana yang secara politik dan budaya adalah panutan, perilaku-perilaku tersebut dianggap sebagai standar norma yang ideal bagi seluruh perempuan Jawa. Sekilas terlihat bahwa hal tersebut merupakan nilai positif karena seiring dan sesuai dengan norma perempuan Jawa yang diidealkan dan diidolakan. Namun, apakah demikian? Ternyata di balik nilai yang dianggap positif itu, timbul kerugian bagi para perempuan itu sendiri. Secara kultural mereka sebenarnya telah dikekang dengan segala

aturan dan norma yang menyebabkan perempuan Jawa kehilangan daya gerak. Hal ini terjadi karena dangkalnya proses pemaknaan mengenai konsep pelan, anggun, halus, dan penuh pengendalian diri yang esensinya sebenarnya terdapat dalam konsep budaya '*alus*' atau halus (Soedarsono, 1997) yang menjadi acuan nilai para "priyayi". Akibat sempitnya pemaknaan tersebut, peluang perempuan untuk bergerak menjadi sangat terbatas.

Dari kedua tradisi tari Jawa di atas, jelas terlihat bahwa karena citra budaya yang terlanjur disandangnya selama berpuluh-puluh tahun, bahkan berabad-abad lamanya, perempuan penari di Jawa sangat dirugikan. Peran gender sebagai penari bagi perempuan perlu diluruskan. Perempuan penari rakyat maupun penari klasik seyogyanya memiliki kesetaraan secara budaya dengan penari laki-laki.

Untuk membenahi ketimpangan ini perlu dilakukan pembaharuan pemaknaan nilai perempuan di semua tradisi pertunjukan tari Jawa, tetapi tentu saja hal ini tidak dapat dilakukan sekaligus. Oleh karena itu, tulisan ini hanya akan mengupas peran pendidikan pada tari putri klasik gaya Yogyakarta bagi wanita Jawa dulu dan kini yang difokuskan pada karya tari Rama Sas (panggilan akrab Kangjeng Raden Tumenggung Sasmintadipura). Sehubungan dengan itu, masalah utama yang sangat penting adalah benarkah penari putri klasik gaya Yogyakarta harus mematuhi tata krama masa lampau yang sangat mengikat? Pendekatan yang harus digunakan adalah pendekatan multidisiplin karena banyak menggunakan teori, konsep, serta sistem analisis dari berbagai disiplin, yaitu koreografi, gender, sosiologi, dan estetika. Metode yang digunakan adalah deskriptif analitis. Adapun payungnya, sesuai dengan bidang penulis, adalah etno-koreologi.

## PELURUSAN PEMAKNAAN TENTANG GENDER

Untuk membuat keseimbangan gender dalam seni pertunjukan tari Jawa, perlu

diadakan proses pemaknaan kembali teks dan konteks tari klasik putri gaya Yogyakarta. Dengan pemaknaan kembali, diharapkan perempuan memiliki hak dan kesempatan yang setara dengan laki-laki untuk tampil di sektor publik. Fenomena tersebut menggelitik benak penulis untuk melihat dan menelaah mengapa tari putri klasik gaya Yogyakarta telah membatasi ruang gerak perempuan Jawa. Bagaimana citra perempuan dalam tari putri klasik gaya Yogyakarta? Namun demikian, persoalannya sedemikian rumit sehingga dalam tulisan ini hanya dibatasi pada persoalan yang diperlukan saja. Pertama, secara koreografis, mengapa tari putri klasik gaya Yogyakarta karya Rama Sas dapat dikategorikan sebagai pembaharuan bagi tari putri klasik gaya Yogyakarta? Kedua, apakah peran pendidikan tari putri klasik gaya Yogyakarta masih relevan pada masa kini?

Persoalan pokok yang hendak ditelusuri adalah bagaimana masyarakat memahami struktur sosial yang melahirkan nilai, norma, dan menjadikannya sebagai bagian dari pola kehidupan serta menafsirkannya sehingga dijadikan sebagai ukuran pantas dan tidak pantas. Dengan menelaah karya tari putri klasik Gaya Yogyakarta karya Rama Sas dan membuka tabir citra perempuan dalam karyanya, akan tersingkap apa yang dipikirkan masyarakat Jawa mengenai nilai "keperempuan" pada masa lalu, bagaimana proses perubahan paradigma budaya berlangsung pada saat ini, serta tercermin pula apa yang menjadi semangat zamannya. Dengan kata lain, menelaah tari putri klasik karya Rama Sas yang dilihat secara bentuknya (tekstual) perlu pula mengetahui keterkaitannya dengan berbagai fenomena yang terjadi pada masyarakatnya (kontekstual).

Dengan demikian, tulisan ini berupaya membuka cakrawala baru dan memberikan pemahaman yang lebih komprehensif atau paradigma baru mengenai "perempuan" Jawa pada masa lalu dan saat ini. Tulisan ini diharapkan dapat dimanfaatkan oleh perancang sebuah model pembelajaran dalam mentransfer "nilai perempuan" ideal saat ini yang dapat diterapkan di jalur pendidikan formal maupun informal.

Tulisan yang berpayung pada disiplin etno-koreologi ini dilakukan dengan menggunakan pendekatan sosiologi yang dikembangkan oleh Talcott Parsons. Pertimbangannya adalah teori sosiologi tidak berdiri sendiri, tetapi erat kaitannya dengan ilmu-ilmu lain. Menurut Poloma, Parsons memegang prinsip bahwa kesatuan ilmu-ilmu perilaku secara keseluruhan merupakan studi tentang sistem hidup (*living system*). Sistem hidup itu adalah sistem terbuka karena sifatnya yang selalu mengalami saling pertukaran dengan lingkungannya. Dengan kata lain, perubahan dalam suatu sistem, baik eksternal maupun internal, dapat mengakibatkan perubahan pada sistem lain. Parson mengandaikan bahwa perubahan dalam sistem selalu merupakan proses interaksi fungsional yang berlangsung antara sistem perilaku, sistem sosial, dan sistem nilai dalam rangka mencapai tujuan (Parsons dalam Poloma, 1994:171-183).

Jika teori Parsons di atas dikaitkan dengan pemahaman terhadap gejala perubahan peran perempuan dalam masyarakat, sistem kultural, sosial, kepribadian, dan organisme behavioral akan menjadi faktor yang menentukan corak perubahan gejala tersebut di masyarakat. Sistem kultural akan menjadi rujukan untuk memahami ideologi gender yang ada dalam masyarakat. Sistem sosial akan menjadi rujukan untuk memahami bagaimana status dan peran sosial dalam mempertegas dan melembagakan kelestarian ideologi gender. Sistem kepribadian akan menjadi acuan untuk memahami pola-pola corak yang diidealisasikan bagi pencapaian suatu status dan peran laki-perempuan dalam suatu masyarakat.

Untuk memahami konsep gender, terlebih dahulu dibedakan antara kata gender dengan kata seks (jenis kelamin). Jenis kelamin adalah penyifatan atau pembagian dua jenis kelamin yang terberi secara biologis dan melekat pada jenis kelamin tertentu. Ciri tersebut tidak dapat dipertukarkan. Di sisi lain konsep gender adalah suatu sifat yang melekat pada kaum perempuan dan laki-laki, kemudian dikonstruksi secara sosial dan kultural. Adapun ciri-ciri yang melekat pada jenis kelamin itu dapat

dipertukarkan (Fakih, 1986:8). Sejalan dengan itu, gender diartikan sebagai suatu sistem yang dibentuk oleh masyarakat untuk membuat klasifikasi sosial yang pembentukannya berdasarkan pembagian jenis kelamin (Hanna, 1988).

Peran perempuan sebagai pelaku seni pertunjukan mengalami perubahan dialektis dengan adanya perubahan sosial, politik, dan kultural. Pemaknaan gerak tari pada tari *bedhaya* dan juga tari karya Rama Sas di awal kariernya dengan penampilan yang serba halus hanya dimaknai perempuan harus bersikap halus sehingga muncullah karakter perempuan yang penurut (*nrima*).

Pengkajian terhadap fenomena pandangan masyarakat yang timbul di dalam masyarakat perkotaan yang terkait pula dengan struktur masyarakat diidentifikasi dengan pendekatan sosio-kultural dari Kuntowijoyo bahwa fenomena masyarakat kota saat ini menyiratkan adanya gerakan kebudayaan baru yang memiliki kecenderungan "menipiskan" batas dualisme budaya yang merupakan konfigurasi simbolis dari stratifikasi masyarakat tradisional yang berarti pula sedang dan sudah terjadi perubahan paradigmatis, yaitu budaya baru, patron baru, teknologi baru, dan *locus* baru (Kuntowijoyo, 1987:27). Gerakan baru yang muncul ke permukaan budaya itu memiliki pusat gerakan yang bersumber dari perubahan cara menilai, perubahan cara pandang yang secara dialektis pula akan saling mempengaruhi dan saling memberikan kontribusi antara manusia sebagai individu dan sebagai anggota masyarakat di satu sisi dengan karya seni di sisi yang lain. Hubungan yang saling terkait antara manusia yang di sini adalah seniman dengan masyarakat dan seniman dengan karya seninya bagaikan segi tiga sama sisi yang berpusat pada sistem nilai. Apabila Kuntowijoyo memandang sistem struktur sosial sebagai sistem dualisme antara raja dan *wong cilik*, ternyata Tomars pun dalam tulisannya yang berjudul "*Class Systems and the Arts*" (1964) berpandangan searah dengan Kuntowijoyo.

Dalam tulisannya tersebut di atas Tomars memisahkan perbedaan kelas (golongan) yang terdapat pada masyarakat menjadi *corporate class* dan *competitive class* (1964). Kedua sistem kelas tersebut dalam masyarakat memiliki kesadaran-kesadaran bentuk yang mempengaruhi gaya seni yang dimiliki masing-masing kelas.

"*Corporate class consciousness is class feeling which unites the member of a group possessing the same status; ... this awareness as a bond of unity and solidarity with other members of their class. Competitive class consciousness is revealed in the attempt of individuals to emulate or outrival the status of others, ... regard each other as competition for status.*" (Tomars, 1964:477)

Lebih lanjut Tomars menekankan perbedaan antara kedua sistem kelas tersebut dengan mengatakan bahwa "*... the corporate class system is characterized by custom, the competitive class system by fashion*".

Dalam kaitannya dengan tulisan ini, buah pikiran para pakar tersebut kiranya tepat apabila dipergunakan sebagai pijakan untuk meninjau kembali citra perempuan dan peran pendidikan yang terdapat pada tari putri klasik Gaya Yogyakarta. Peran perempuan dalam hampir setiap kebudayaan termasuk di masyarakat Jawa tidak pernah dapat mandiri. Hubungan-hubungan tertentu antara laki-laki dan perempuan dikonstruksi oleh mitos, mulai mitos tulang rusuk asal-usul kejadian perempuan sampai mitos-mitos di sekitar menstruasi, mitos-mitos tersebut lebih mengesankan perempuan sebagai *the second creation* dan sebagai *the second sex*. Pengaruh mitos-mitos tersebut mengendap di alam bawah sadar perempuan sekian lama sehingga perempuan menerima kenyataan dirinya sebagai subordinasi laki-laki dan tidak sejajar dengannya. Banyak istilah lokal yang selalu dikaitkan dengan perannya sebagai pendamping laki-laki. Dalam *Swarga nunut neraka katut* ke surga maupun ke neraka selalu ikut' sepertinya keberadaan perempuan itu dikesampingkan. Makhluk yang tidak berjiwa

dan tidak memiliki kehendak karena jiwa dan raga telah sepenuhnya diserahkan ke laki-laki yang menjadi suaminya dan harus *nrima* keadaan apa pun yang diberikan laki-laki kepadanya.

Sangat berat bagi perempuan untuk lepas dari belenggu budaya yang telah menjeratnya atau malahan dengan sukarela menjeratkan diri. Tampaknya, sangat sulit untuk menerjemahkan siapa menjerat siapa. Dalam pergaulan sehari-hari dalam masyarakat yang menganut perbedaan gender, ada nilai tata krama dan norma hukum yang membedakan peran-peran antara laki-laki dan perempuan. Setiap orang dalam masyarakat seolah-olah dituntut mempunyai perasaan gender dalam berperilaku. Akibatnya, jika seseorang menyalahi nilai dan norma, yang bersangkutan berperasaan akan menghadapi risiko sosial di dalam masyarakatnya.

Menjadi penari bagi wanita Jawa memiliki sifat yang mendua. Satu sisi sebagai warisan budaya masa lalu, penari dicemoohkan dengan sebutan *ledhek*/ronggeng yang identik dengan pelacur. Sisi yang lain, sebagai penari istana menjadi *bedhaya* memiliki status sangat terhormat walaupun pada kenyataannya tetap harus rela melayani *susuhunan* apabila terpilih menjadi selir atau *garwa ampil* (Suratman, 1989). Namun demikian, menjadi penari bagi perempuan Jawa masa kini tampaknya menjadi salah satu pilihan karena dianggap secara psikologis dan budaya memiliki peran dan status di sektor publik serta kemampuan ekonomi. Pilihan tersebut bukan karena tunduk pada budaya patriarki yang menempatkan perempuan diidentifikasi sebagai makhluk yang memiliki karakteristik feminin yang dipersepsikan sebagai makhluk cantik, langsing, dan lembut; atau mendukung arogansi laki-laki yang memiliki karakteristik maskulin yang dipersepsikan menjadi makhluk yang tegar, perkasa, dan agresif. Akan tetapi, yang jelas lebih tunduk pada pemaksaan tari itu sendiri.

Tari maupun menjadi penari saat ini bukan hanya sebagai *klangenan* saja, tetapi sudah

menjadi sebuah disiplin dan akibatnya menjadi penari adalah sebuah profesi yang berperan di sektor publik. Dengan terbukanya istana terhadap pembaruan zaman dan diajarkannya tari-tari istana di sekolah formal, peluang menjadi penari profesional sangat terbuka luas. Kesempatan menjadi penari atau koreografer andal bagi perempuan Jawa sangat terbuka dengan tersedianya pendidikan formal khusus seni tari sejak dari tingkat sekolah menengah sampai tingkat doktoral. Bahkan, mata pelajaran seni tari sudah mulai diperkenalkan kepada siswa sejak dari tingkat sekolah dasar. Yang sebelumnya tari itu digunakan sebagai sarana internalisasi budaya *alus* hanya bagi kalangan bangsawan Jawa, saat ini tari diperlakukan sebagai sarana atau media bagi pendidikan dalam pembinaan karakter siswa di lembaga pendidikan formal di seluruh Indonesia. Oleh karena itu, pemahaman tari yang disesuaikan dengan tujuan pendidikan pada saat ini perlu dikaji ulang.

Menjadi penari *bedhaya* dan *srimpi* di istana sangat didambakan oleh perempuan Jawa karena memiliki peran dan menyandang status terhormat. Tidak sembarang penari dapat menarikan tari dari genre tersebut karena memiliki estetika tari dan kaidah-kaidah kepenarikan yang khas. Berdasarkan falsafah tari klasik Jawa gaya Yogyakarta yang terangkum dalam *Joged Mataram*, estetika tari klasik terjabarkan dalam istilah *sawiji*, *greget*, *sungguh*, *ora mingkuh*. *Sawiji* berarti seorang penari harus dapat berkonsentrasi dengan sepenuh hati dalam menampilkan tarian tersebut mulai dari awal hingga akhir. *Greget* akan terwujud apabila penari mampu memberi "roh" pada tariannya; melalui konsentrasi yang utuh disertai dengan pemahaman karakter, penari akan dapat 'menghidupkan' tarian. *Sungguh* merupakan tataran nilai lanjutan dari *greget*, dalam hal ini penari dituntut untuk percaya diri. *Ora mingkuh*, dengan berpedoman ini penari diharapkan dapat menampilkan tarian dengan sebaik-baiknya dan sebenarnya tanpa terpengaruh oleh situasi dan kondisi terjelek yang dihadapinya pada saat

pentas. Apabila disimak secara mendalam mengenai makna *Joged Mataram*, jelas bahwa kaidah yang saling terkait satu sama lain memiliki tujuan agar penari dapat mengendalikan seluruh raga dan juga jiwanya agar terpusat hanya pada satu kegiatan, yaitu menari dan menghidupkan tarian (Soedarsono, 2000).

Karakterisasi tari putri klasik Jawa tercermin dalam karakter putri halus dan putri *branyak*. Namun demikian, karena *bedhaya* dan *srimpi* itu memiliki karakter putri halus dan kedua tari itu dianggap *masterpiece* tari klasik, penciptaan para koreografer senantiasa berpijak pada kedua tari tersebut. Koreografer yang terkenal dalam mencipta tari yang berpijak pada kedua tari tersebut adalah K.R.T. Sasmintadipura atau lebih dikenal dengan sebutan Rama Sas.

#### **RAMA SAS PEMBAHARU TARI PUTRI KLASIK GAYA YOGYAKARTA**

Berbicara mengenai tari putri Jawa klasik tidaklah lengkap tanpa berbincang mengenai seorang empu tari yang bernama K.R.T. Sasmintadipura atau lebih dikenal dengan sebutan Rama Sas. Ia lahir pada tanggal 9 April 1929. Sampai zaman kemerdekaan Sumarjono (nama kecil K.R.T. Sasmintadipura) adalah *abdi dalem* yang bertugas sebagai penari putri dalam *wayang wong*. Penugasan Sumarjono sebagai penari putri jelas dilandasi oleh keadaan fisiknya yang langsing sempurna serta wajahnya yang cantik. Berjalannya Kesultanan Yogyakarta yang mengubah status kerajaan menjadi Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, sultan bukan lagi *ratu gung binathara* yang berfungsi sebagai pelindung atau *maecenas abdi dalem* penarinya. Sasminta Mardawa (nama Sumarjono setelah beberapa kali naik pangkat sebagai *abdi dalem*) sang penari untuk sementara waktu tetap sebagai *abdi dalem*, tetapi tanpa gaji yang berarti. Maka, ketika pada tahun 1961 di Yogyakarta didirikan Konservatori Tari Indonesia (Konri) Rama Sas diangkat sebagai salah

seorang guru tari, terutama untuk mengajar tari putri klasik gaya Yogyakarta. Selain itu, waktu itu Rama Sas merasa terpanggil untuk mendirikan sebuah sentra pelatihan tari klasik Gaya Yogyakarta dengan nama *Pamulangan Beksa Ngayogyakarta* yang didirikan pada akhir tahun 1960-an (Astuti, 1996).

Oleh keraton ia dipercaya sebagai pelatih dan koreografer khusus untuk tari putri. Ada beberapa karyanya yang dipersembahkan kepada Sultan dan yang sangat mengesankan adalah *Bedhaya Sang Amurwabhumi* yang menggambarkan penobatan Pangeran Mangkubumi sebagai Sultan Hamengku Buwana X. Dengan pengabdian itu, tidak heran Rama Sas mendapat anugerah gelar Kang-jeng Raden Tumenggung (K.R.T.) Sasminta-dipura (Astuti, 1996).

Sumarjono mulai magang menjadi penari Kraton pada usia 13 tahun, tepatnya pada tahun 1942. Guru kraton yang pertama kali mengajarnya adalah R. Atmasemedi dan kemudian dilanjutkan oleh G.B.P.H. Puja-kusuma (kakak ipar Rama Sas). Akan tetapi, ayahnya tidak puas dan menyerahkannya kepada K.R.T. Purbaningrat untuk dilatih secara intensif. Wajahnya yang cantik, kulitnya yang kuning, serta postur tubuhnya yang ramping membuat para guru tari Kraton mengarahkannya menjadi penari putri. Sebagai penari baru Sumarjono diwajibkan menguasai dua motif gerak dasar, yaitu *nggrudha* dan *kapang-kapang*. Dua motif dasar itu diajarkan kepadanya terus-menerus selama hampir satu tahun. Sumarjono tidak merasa bosan, tetapi justru semakin menghayati dan mencintai dunia baru yang ia geluti.

Menjadi penari yang memerankan tokoh tertentu di Kraton Yogyakarta bukanlah hal yang mudah. Di samping wajah, postur tubuh, dan karakter yang harus sesuai dengan tokoh yang diperankan, latihan yang keras dan disiplin selalu diterapkan agar penari dapat melakukan teknik dengan baik dan benar. Status Sumarjono sebagai adik ipar dari G.B.P.H. Puja-kusuma yang pada waktu itu menjabat sebagai

*Pangageng Kawedanan Hageng Punakawan Kridha Mardawa*, yang membina seni budaya Kraton Yogyakarta, setidaknya sangat menguntungkan. Para guru tari di Kraton penuh perhatian menggembleng Sumarjono dalam mendalami teknik tari putri gaya Yogyakarta. Dalam kurun waktu yang sangat singkat, sejak ia magang menjadi penari keraton pada tahun 1942 sampai dengan 1943, ia telah menarikan beberapa peran dalam pementasan-pementasan *wayang wong*, antara lain sebagai Dewi Mustikawati, Dewi Kunthi, Dewi Supraba-wati, dan Dewi Srikandi.

Bahkan, suatu saat di tahun 1941, Sri Sultan Hamengku Buwana IX menyaksikan pementasan *wayang golek* yang dilakukan oleh seorang dalang dari daerah Kedu. Setelah menyaksikan, Sultan mempunyai gagasan untuk mentransformasikan gerak-gerak golek itu ke dalam gerak-gerak tari yang dilakukan oleh manusia. Gagasan itu kemudian dilontarkan kepada K.R.T. Purbaningrat supaya dicoba untuk mewujudkannya. K.R.T. Purbaningrat pun menyanggupi. Ketika hasil karya uji coba itu selesai dan akan dipertunjukkan di hadapan Sri Sultan Hamengku Buwana IX dalam rangka *tingalan dalem* pada tahun 1943, K.R.T. Purbaningrat memilih Sumarjono untuk menarikan pertama kali ciptaan Sultan Hamengku Buwana IX, sebagai Dewi Sirtupelaeli. Sampai sekarang ciptaan ini dikenal dengan nama tari Golek Menak yang petikan ceritanya diambil dari *Serat Menak* (Soedarsono dkk., 1988).

Kemampuan dan dedikasi Sumarjono selama magang menjadi penari serta kesetiannya terhadap Kraton Yogyakarta membawanya menerima anugerah kepangkatan dari Sultan Hamengku Buwono IX sebagai *abdi dalem Jajar* dengan nama Prajaka Mardawa pada tahun 1946. Kemudian tahun demi tahun kepangkatan itu naik menjadi *Raden Bekel* pada tahun 1955 dengan nama Sasminta Mardawa. Pangkat Raden Lurah diterimanya pada tahun 1977, Raden Wedana pada tahun 1984, dan Raden Riyo pada tahun 1989, dengan nama yang masih sama. Terakhir

pangkat Kanjeng Raden Tumenggung dengan nama Sasmintadipura diterima pada tahun 1994.

Karya ciptaannya yang pertama kali dibuat pada tahun 1947 dalam bentuk tari tunggal putri, yakni tari *Golek Clunthang*. Apa yang dilakukan oleh Rama Sas ini bukanlah hal yang baru karena genre tari *golek* sudah ada di istana sebelumnya, tetapi jenis tari ini selalu ditarikan oleh penari putra dan tidak boleh ditarikan oleh penari putri. Karakter tari yang lincah, *kenes*, dan menggoda atau *branyak* ini merupakan salah satu hal yang melatarbelakangi mengapa tari golek tidak diperbolehkan ditarikan oleh penari putri di istana. Menurut pandangan artistokrat Jawa, seorang wanita haruslah berperilaku halus, lembut, dan lebih tertutup. Oleh karena itu, para penari putri di istana hanya diperbolehkan menari tari *bedhaya* dan *srimpi* yang mempunyai karakter lembut, halus, dan penuh pengendalian diri.

Durasi waktu tari golek lebih singkat dibandingkan dengan tari *golek* di istana. Ini dilakukan dengan tujuan agar materi tersebut mudah dihafal dan dipelajari oleh anak didiknya. Namun demikian, meskipun durasi waktunya dipersingkat, tema dan karakter sebagai sesuatu yang esensial dalam tari golek itu tetap dipertahankan. Beberapa karya tari putri yang berhasil diciptakan oleh Rama Sas di antaranya adalah 9 jenis tari *golek* (tari putri tunggal) ditambah lagi 26 karya tari putri tunggal yang lainnya, dan sekitar 14 karya tari berpasangan. Di samping itu, ia juga berhasil menggarap drama tari topeng.

#### TARI PUTRI KLASIK SEBAGAI SARANA PENDIDIKAN

Untuk menguasai tari putri Jawa gaya Yogyakarta, secara koreografis seharusnya penari harus menguasai dua gerak pokok, yakni *ngenceng* atau *nggrudha* yang termasuk pada kategori gerak murni (*pure movement*) dan *kapang-kapang* yang termasuk gerak berpindah tempat (*locomotion*). *Ngenceng*, yakni ragam gerak pokok yang dilakukan

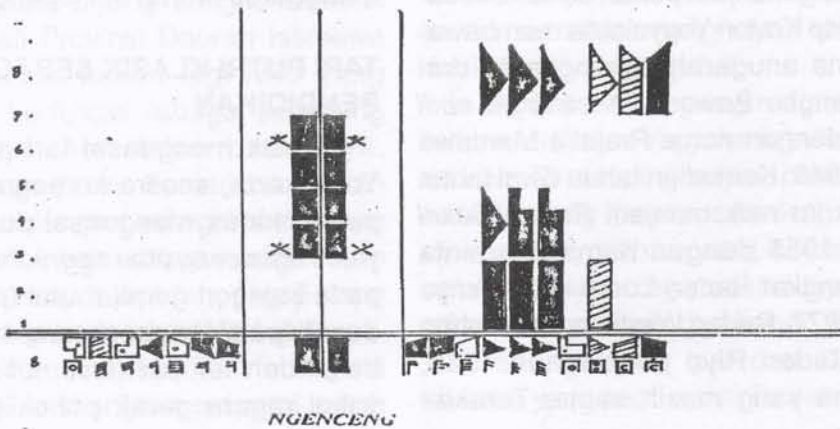
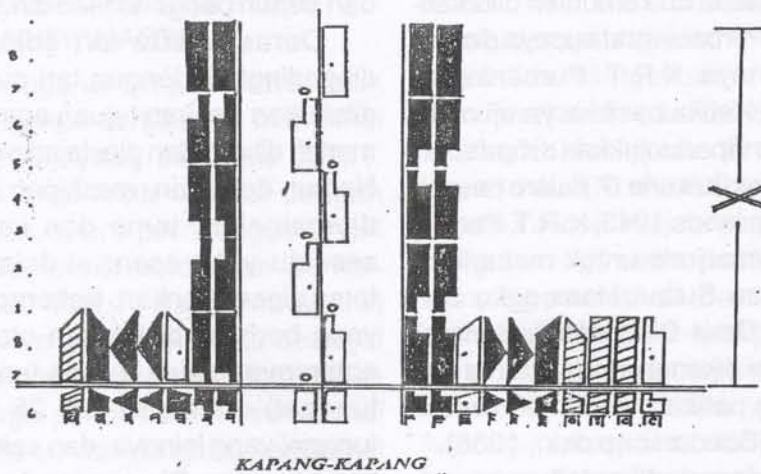


selama satu *gong-an* termasuk gerak di tempat. Gerak dimulai dengan posisi badan condong ke kanan dan lutut ditekuk merendah (*mendhak*), selama hitungan 1-2 secara perlahan dan dengan intensitas pembagian tenaga yang merata, posisi badan mulai ke tengah; pada hitungan ke-3 lutut diluruskan sebentar dengan sedikit hentakan tenaga kemudian kembali merendah dengan tenang pada hitungan ke-4; gerak ini diulang pada hitungan ke-5 dan ke-6; pada hitungan ke-7 dan 8 sambil berangsur-angsur posisi badan kembali menuju ke kanan. Apabila gerak ini diamati lebih teliti, untuk melakukannya sangat diperlukan pengendalian lahir dan batin.

**Pertama**, penari diharuskan dapat membagi intensitas tenaga yang merata mulai dari gerakan kaki, tangan, badan, dan kepala, hentakan tenaga yang berlebihan akan mengakibatkan terjadinya distorsi gerak.

Gerakan *ngenceng* yang harus dilakukan terlihat berat karena selama melakukannya posisi lutut harus *mendhak* (merendah) seolah menolak gravitasi bumi. **Kedua**, pada gerak *ngenceng* ini, pada setiap hitungan, gerakan tangan, kaki, badan dan kepala tidak dilakukan bersama-sama, tetapi setiap gerakan dari anggota badan diharapkan dilakukan dengan perlahan tenang dan teratur sehingga diperlukan pengendalian yang ketat agar dapat mengkoordinasikan gerak dari semua anggota badan ini (Soedarsono, 1997:335).

*Kapang-kapang* termasuk gerak berpindah tempat atau *locomotion*. Gerakan ini adalah gerak berjalan pada awal dan akhir tarian. Langkah yang dilakukan dalam *kapang-kapang* harus kecil-kecil dan tenaga yang digunakan untuk melangkah harus merata agar terlihat tenang, sehingga kesan keteraturan dapat tercapai.



Adapun dengan pembelajaran tari sebagai dasar pendidikan batin, para penari diharapkan dapat menguasai kehalusan budi pekerti yang meliputi cara berpikir, pandangan hidup dalam kaitannya dengan keyakinannya kepada Tuhan Yang Maha Esa. Seseorang yang mendalami tari putri klasik gaya Yogyakarta seyogyanya paling sedikit harus mendalami genre seni yang dipakai sebagai landasan sumber, yaitu genre *srimpi*, *bedhaya*, *golek*, dan *wayang wong*.

Karakter tari *bedhaya* dan *srimpi* yang tenang, halus, dan penuh pengendalian diri harus diimbangi dengan tata susunan gerak yang runtut dan teratur. Setiap susunan gerak tari *bedhaya* dan *srimpi* harus senantiasa mempertimbangkan faktor *pancat*, yakni pola kesinambungan antarggerak tari. Dengan demikian, tata susunan tarinya akan senantiasa mencerminkan sifat *lulutam* (sifat rangkaian gerak tari yang senantiasa tampak mengalir dan seolah-olah tak terputus) dan *luwes* (pantas, selaras dan seimbang). Untuk dapat mewujudkan *pancat* yang baik dalam tari *bedhaya* maupun *srimpi*, paling sedikit harus dipertimbangkan tiga macam persyaratan, yaitu (1) keselarasan hubungan antara motif gerak dengan sendi gerak tarinya, (2) keselarasan hubungan antaran disain motif gerak tari sebelumnya dengan disain motif gerak tari berikutnya, dan (3) keselarasan hubungan antara pola dari motif gerak dengan arah hadap (Pujaswara, 1993:6).

*Bedhaya* dan *srimpi*, lebih-lebih *bedhaya*, secara jelas juga merefleksikan cara pandang dan cara berpikir kaum ningrat Jawa tentang seni. Melalui tarian inilah dapat ditemukan kaidah-kaidah yang berlaku dalam tradisi budaya ningrat Jawa, tempat seni itu menjadi bagiannya. Hanya melalui kemampuan untuk mengevaluasi nilai-nilai dasar yang berlaku dalam tradisi pertunjukan tari *bedhaya*, seseorang akan sampai pada tingkat pemahaman terhadap estetika tari *bedhaya*. Dalam hal ini, terbukti bahwa secara konseptual estetika tari *bedhaya*, selain ditetapkan atas dasar

fenomena visualnya, yakni faktor bentuk dan struktur tarinya, juga ditetapkan berdasarkan keterkaitannya dengan pandangan filosofis serta sistem nilai budaya yang berlaku dalam kehidupan kaum ningrat Jawa (Soedarsono, 1997:143-149).

Apabila dikaitkan dengan nilai-nilai perempuan saat ini yang tengah mendengungkan kesetaraan gender, nilai-nilai yang terkandung dalam pembelajaran tari putri klasik Jawa gaya Yogyakarta ini masih relevan. Bila ditilik dari kedua contoh pembelajaran dua gerak pokok tari putri di atas, dapat dikatakan bahwa intinya perempuan Jawa harus selalu tenang, terkendali, dan teratur. Apabila makna ketenangan, keterkendalian, dan keteraturan ini diartikan secara dangkal sebagai sebuah "kestatisan" atau *kemandegan* hal ini sudah pasti akan membuat perempuan Jawa menjadi mundur. Namun, dapat diberi makna secara cerdas bahwa perempuan Jawa harus selalu "melangkah", terus menapaki kehidupan di masa yang akan datang dengan lebih dinamis, tetapi tetap tenang dan penuh kendali sesuai dengan norma sosialnya. Dengan pemaknaan seperti ini, perempuan Jawa saat ini tidak akan stagnan.

Perbedaan citra dan nilai perempuan Jawa dapat terjadi karena adanya perbedaan yang prinsipal dari komunitasnya. Pada zaman dahulu, penari keraton hidup di *keputren* (apartemen khusus untuk putri) sehingga kehidupannya pun harus sesuai dengan nilai-nilai di keraton, mulai dari memakai pakaian adat, cara duduk, cara bertutur, dan cara bertingkah laku. Kebiasaan ini dapat membentuk penari yang luwes, tetapi cenderung hanya dapat meniru dan menurut pada norma yang berlaku, sementara pengetahuannya mengenai hal-hal di luar keraton kurang dapat mengerti. Berbeda halnya dengan penari keraton saat ini, mereka tidak tinggal di *keputren* sehingga mempunyai peluang lebih luas untuk mengakses informasi dan kejadian yang ada di luar keraton sehingga dapat mempunyai kemampuan analisis yang lebih tajam. Hal negatifnya, penari keraton saat

ini tidak se-luwes penari keraton saat lalu, ini dapat dimaklumi karena kebiasaan memakai nilai-nilai keraton tidak terlatih dalam kehidupan kesehariannya.

## SIMPULAN

Tari merupakan produk budaya yang di dalamnya terekam berbagai peristiwa dan nilai. Memahami tari putri klasik Jawa Gaya Yogyakarta berarti pula menganalisis kehidupan masyarakat penyangganya. Dapat dikemukakan bahwa di keraton Yogyakarta, tari pada dasarnya memiliki kedudukan yang sangat penting. Alasannya, selain dianggap memiliki muatan filosofis kehidupan yang dalam, juga telah dipakai sebagai sumber referensi dalam penyusunan gerak tari putri klasik di keraton Yogyakarta.

## DAFTAR RUJUKAN

- Astuti, Budi. 1996. "K.R.T. Sasmintadipura, Koreografer Tari Jawa Dalam Menghadapi Tantangan Zaman: Sebuah Biografi." Tesis untuk meraih derajat Sarjana S-2 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Dewi, Nora Kustantina. 1994. "Tari Bedhaya Ketawang: Reaktualisasi Hubungan Mistis Panembahan Senapati dengan Kanjeng Ratu Kencanasari dan Perkembangannya." Tesis Sarjana S-2 pada Program Studi Sejarah, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Fakih, Mansour. 1996. *Analisis Gender dan Transformasi Sosial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gere, David, ed. 1995. *Looking Out: Perspective on Dance and Criticism in a Multicultural World*. New York: Dance Critics Association.
- Hanna, Judith Lynne. 1988. *Dance, Sex, and Gender: Sign of Identify, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago and London: The Chicago of University Press.
- Hauser, Arnold. 1982. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcot. Chicago dan London: The University of Chicago Press.
- Illich, Ivan. 2002. *Matinya Gender*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Kuntowijoyo. 1987. *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta : PT Tiara Wacana.
- Nugraheni, Trianti. 2001. "Peran Ronggeng pada Masyarakat Desa Lelea Kabupaten Indramayu" Tesis untuk mencapai derajat sarjana S-2 pada Program Studi Antropologi-Sosiologi Universitas Padjadjaran, Bandung.
- Poloma, Margaret. 1994. *Sosiologi Kontemporer*. Jakarta: Raja Grafindo Persada.
- Pujaswara, Bambang. 1993. "Tari Bhedaya : Kajian tentang Konsep Estetik tari Puteri Gaya Yogyakarta" dalam *Seni : Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*. Vol.III/ 02-April 1993.
- Putra, Heddy Shri Ahimsa. ed. 2000. *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press.
- Raffles, Thomas S. 1965. *The History of Java*. Kualalumpur, London & New York: Oxford University Press.
- Soedarsono, R.M. dkk. 1988. *Sultan Hamengkubuwana IX Pengembang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Wayang Wong: The State Ritual dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Istana Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Masa Gemilang dan Memudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Tarawang.
- Suratman, Darsiti. 1989. *Kehidupan Dunia Keraton Surakarta sampai 1939*. Yogyakarta: Percetakan Tamansiswa.
- Tomars, Adolph S. "Class System and the Arts", dalam Wernwe J. Cahnman dan Alvin Boskoff, ed., *Sociology and History: Theory and Research*. London: The Free Press of Glencoe.